

Gaston

Bachelard

La poétique
de l'espace

QUADRIGE



puf

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

LOGIQUE ET PHILOSOPHIE DES SCIENCES

Section dirigée par GASTON BACHELARD

Membre de l'Institut, Professeur honoraire à la Sorbonne

LA POÉTIQUE DE L'ESPACE

PAR

GASTON BACHELARD

Membre de l'Institut

Professeur honoraire à la Sorbonne

TROISIÈME EDITION



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

108, Boulevard Saint-Germain, PARIS

—
1961

DÉPOT LÉGAL

1^{re} édition 2^e trimestre 1957
3^e — 3^e — 1961

TOUS DROITS

de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

© 1957, *Presses Universitaires de France*

INTRODUCTION

I

Un philosophe qui a formé toute sa pensée en s'attachant aux thèmes fondamentaux de la philosophie des sciences, qui a suivi, aussi nettement qu'il a pu, l'axe du rationalisme actif, l'axe du rationalisme croissant de la science contemporaine, doit oublier son savoir, rompre avec toutes ses habitudes de recherches philosophiques s'il veut étudier les problèmes posés par l'imagination poétique. Ici, le passé de culture ne compte pas ; le long effort de liaisons et de constructions de pensées, effort de la semaine et du mois, est inefficace. Il faut être présent, présent à l'image dans la minute de l'image : s'il y a une philosophie de la poésie, cette philosophie doit naître et renaître à l'occasion d'un vers dominant, dans l'adhésion totale à une image isolée, très précisément dans l'extase même de la nouveauté d'image. L'image poétique est un soudain relief du psychisme, relief mal étudié dans des causalités psychologiques subalternes. Rien non plus de général et de coordonné ne peut servir de base à une philosophie de la poésie. La notion de principe, la notion de « base » serait ici ruineuse. Elle bloquerait l'essentielle actualité, l'essentielle nouveauté psychique du poème. Alors que la réflexion philosophique s'exerçant sur une pensée scientifique longuement travaillée doit demander que la nouvelle idée s'intègre à un corps d'idées éprouvées, même si ce corps d'idées est astreint, par la nouvelle idée, à un remaniement profond, comme c'est le cas dans toutes les révolutions de la science contemporaine, la philosophie de la poésie doit reconnaître que l'acte poétique n'a pas de passé, du moins pas de passé proche le long duquel on pourrait suivre sa préparation et son avènement.

Quand, par la suite, nous aurons à faire mention du rapport d'une image poétique nouvelle et d'un archétype dormant au fond de l'inconscient, il nous faudra faire comprendre que ce rapport n'est pas, à proprement parler, *causal*. L'image poétique n'est pas soumise à une poussée. Elle n'est pas l'écho d'un passé. C'est plutôt l'inverse : par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont, se répercuter et s'éteindre. Dans sa nouveauté, dans son activité, l'image poétique a un être propre, un dynamisme propre. Elle relève d'une *ontologie directe*. C'est à cette ontologie que nous voulons travailler.

C'est donc bien souvent à l'inverse de la causalité, dans le *retentissement*, si finement étudié par Minkowski^{1}, que nous croyons trouver les vraies mesures de l'être d'une image poétique. Dans ce retentissement, l'image poétique aura une sonorité d'être. Le poète parle au seuil de l'être. Il nous faudra donc pour déterminer l'être d'une image en éprouver, dans le style de la phénoménologie de Minkowski, le retentissement.

Dire que l'image poétique échappe à la causalité est, sans doute, une déclaration qui a sa gravité. Mais les causes alléguées par le psychologue et le psychanalyste ne peuvent jamais bien expliquer le caractère vraiment inattendu de l'image nouvelle, non plus que l'adhésion qu'elle suscite dans une âme étrangère au processus de sa création. Le poète ne me confère pas le passé de son image et cependant son image prend tout de suite racine en moi. La communicabilité d'une image singulière est un fait de grande signification ontologique. Nous reviendrons sur cette communion par actes brefs, isolés et actifs. Les images entraînent — après coup — mais elles ne sont pas les phénomènes d'un entraînement. Certes on peut, dans des recherches psychologiques, donner une attention aux méthodes psychanalytiques pour déterminer la personnalité d'un poète, on peut trouver ainsi une mesure des pressions — surtout de l'oppression — qu'un poète a dû subir dans le cours de sa vie, mais l'acte poétique, l'image soudaine, la flambée de l'être dans l'imagination, échappent à de telles enquêtes. Il faut en venir, pour éclairer philosophiquement le problème de l'image poétique, à une phénoménologie de l'imagination. Entendons par là une étude du phénomène de l'image poétique

quand l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme saisi dans son actualité.

II

On nous demandera peut-être, pourquoi, modifiant notre point de vue antérieur, nous cherchons maintenant une détermination *phénoménologique* des images. Dans nos travaux précédents sur l'imagination nous avons en effet estimé préférable de nous situer, aussi objectivement que possible, devant les images des quatre éléments de la matière, des quatre principes des cosmogonies intuitives. Fidèles à nos habitudes de philosophe des sciences, nous avons essayé de considérer les images en dehors de toute tentative d'interprétation personnelle. Peu à peu, cette méthode, qui a pour elle la prudence scientifique, m'a paru insuffisante pour fonder une métaphysique de l'imagination. A elle seule, l'attitude « prudente » n'est-elle pas un refus d'obéir à la dynamique immédiate de l'image ? Nous avons d'ailleurs mesuré combien il est difficile de décrocher de cette « prudence ». Dire qu'on abandonne des habitudes intellectuelles est une déclaration facile, mais comment l'accomplir ? Il y a là, pour un rationaliste, un petit drame journalier, une sorte de dédoublement de la pensée qui, pour partiel qu'en soit l'objet — une simple image — n'en a pas moins un grand retentissement psychique. Mais ce petit drame de culture, ce drame au simple niveau d'une image nouvelle, contient tout le paradoxe d'une phénoménologie de l'imagination : comment une image parfois très singulière peut-elle apparaître comme une concentration de tout le psychisme ? Comment aussi cet événement singulier et éphémère qu'est l'apparition d'une image poétique singulière, peut-il réagir — sans aucune préparation — sur d'autres âmes, dans d'autres cœurs, et cela, malgré tous les barrages du sens commun, toutes les sages pensées, heureuses de leur immobilité ?

Il nous est apparu alors que cette transsubjectivité de l'image ne pouvait pas être comprise, en son essence, par les seules habitudes des références objectives. Seule la phénoménologie — c'est-à-dire la considération du *départ de l'image* dans une conscience individuelle — peut nous aider à restituer la subjectivité des images et à mesurer l'ampleur, la force, le sens de la transsubjectivité de l'image. Toutes ces subjectivités, transsubjectivités, ne peuvent être déterminées une fois pour toutes. L'image poétique est en effet essentiellement *variationnelle*. Elle n'est pas, comme le concept, *constitutive*. Sans doute, la tâche est rude — quoique monotone — de dégager l'action mutante de l'imagination poétique dans le détail des variations des images. Pour un lecteur de poèmes, l'appel à une doctrine qui porte le nom, si souvent mal compris, de phénoménologie, risque donc de ne pas être entendu. Pourtant, en dehors de toute doctrine, cet appel est clair : on demande au lecteur de poèmes de ne pas prendre une image comme un objet, encore moins comme un substitut d'objet, mais d'en saisir la réalité spécifique. Il faut pour cela associer systématiquement, l'acte de la conscience donatrice au produit le plus fugace de la conscience : l'image poétique. Au niveau de l'image poétique, la dualité du sujet et de l'objet est irisée, miroitante, sans cesse active dans ses inversions. Dans ce domaine de la création de l'image poétique par le poète, la phénoménologie est, si l'on ose dire, une phénoménologie microscopique. De ce fait, cette phénoménologie a des chances d'être strictement élémentaire. Dans cette union, par l'image, d'une subjectivité pure mais éphémère et d'une réalité qui ne va pas nécessairement jusqu'à sa complète constitution, le phénoménologue trouve un champ d'innombrables expériences ; il bénéficie d'observations qui peuvent être précises parce qu'elles sont simples, parce qu'elles « ne tirent pas à conséquence », comme c'est le cas pour les pensées scientifiques qui, elles, sont toujours des pensées liées. L'image, dans sa simplicité, n'a pas besoin d'un savoir. Elle est le bien d'une conscience naïve. En son expression, elle est jeune langage. Le poète, en la nouveauté de ses images, est toujours origine de langage. Pour bien spécifier ce que peut, être une phénoménologie de l'image, pour spécifier que l'image est *avant* la pensée, il faudrait dire

que la poésie est, plutôt qu'une phénoménologie de l'esprit, une phénoménologie de l'âme. On devrait alors accumuler les documents sur la *conscience rêveuse*.

La philosophie de langue française contemporaine — *a fortiori* la psychologie — ne se servent guère de la dualité des mots âme et esprit. Elles sont, de ce fait, l'une et l'autre un peu sourdes à l'égard de thèmes, si nombreux dans la philosophie allemande, où la distinction entre l'esprit et l'âme (der Geist et die Seele) est si nette. Mais puisqu'une philosophie de la poésie doit recevoir toutes les puissances du vocabulaire, elle ne doit rien simplifier, rien durcir. Pour une telle philosophie, esprit et âme ne sont pas synonymes. En les prenant en synonymie, on s'interdit, de traduire des textes précieux, on déforme des documents livrés par l'archéologie des images. Le mot âme est un mot immortel. Dans certains poèmes, il est ineffaçable. C'est un mot du souffle^{2}. A elle seule l'importance vocale d'un mot doit retenir l'attention d'un phénoménologue de la poésie. Le mot âme peut être dit poétiquement avec une telle conviction qu'il engage tout un poème. Le registre poétique qui correspond à l'âme doit donc rester ouvert, à nos enquêtes phénoménologiques.

Dans le domaine de la peinture elle-même, où la réalisation semble impliquer des décisions qui relèvent de l'esprit, qui retrouvent des obligations du monde de la perception, la phénoménologie de l'âme peut révéler le premier engagement d'une œuvre. René Huyghe dans la belle préface qu'il a donnée pour l'exposition des œuvres de Georges Rouault à Albi, écrit : « S'il fallait chercher par où Rouault fait exploser les définitions..., peut-être aurait-on à évoquer un mot quelque peu tombé en désuétude et qui s'appelle l'âme. » Et René Huyghe montre que pour comprendre, pour sentir et pour aimer l'œuvre de Rouault « il faut se jeter au centre, au cœur, au rond-point où tout prend sa source et son sens : et voilà que se retrouve le mot oublié ou réprouvé, l'âme ». Et l'âme — la peinture de Rouault le prouve — possède une lumière intérieure, celle qu'une « vision intérieure » connaît et traduit dans le monde des couleurs éclatantes, dans le monde de lumière du soleil. Ainsi, un véritable renversement des perspectives psychologiques est réclamé de celui qui veut comprendre en aimant la peinture de Rouault. Il lui faut participer à une lumière intérieure qui n'est pas le reflet d'une lumière du monde extérieur ; sans doute les expressions de vision intérieure, de lumière intérieure sont souvent trop facilement revendiquées. Mais ici c'est un peintre qui parle, un producteur de lumières. Il sait de quel foyer part l'illumination. Il vit le sens intime de la passion du rouge. Au principe d'une telle peinture, il y a une âme qui lutte. Le fauvisme est à l'intérieur. Une telle peinture est donc un phénomène de l'âme. L'œuvre doit rédimmer une âme passionnée.

Les pages de René Huyghe nous confirment dans cette idée qu'il y a un sens à parler d'une phénoménologie de l'âme. En bien des circonstances, on doit reconnaître que la poésie est un engagement de l'âme. La conscience associée à l'âme est plus reposée, moins intentionnalisée que la conscience associée aux phénomènes de l'esprit. Dans les poèmes se manifestent des forces qui ne passent pas par les circuits d'un savoir. Les dialectiques de l'inspiration et, du talent s'éclairent si l'on en considère les deux pôles : l'âme et l'esprit. A notre avis, âme et esprit sont indispensables pour étudier les phénomènes de l'image poétique, en leurs diverses nuances, pour suivre surtout l'évolution des images poétiques depuis la rêverie jusqu'à l'exécution. En particulier, c'est en tant que phénoménologie de l'âme que nous étudierons, dans un autre ouvrage, la rêverie poétique. A elle seule, la rêverie est une instance psychique qu'on confond trop souvent avec le rêve. Mais quand il s'agit d'une rêverie poétique, d'une rêverie qui jouit non seulement d'elle-même, mais qui prépare pour d'autres âmes des jouissances poétiques, on sait bien qu'on n'est plus sur la pente des somnolences. L'esprit peut connaître une détente, mais dans la rêverie poétique, l'âme veille, sans tension, reposée et active. Pour faire un poème complet, bien structuré, il faudra que l'esprit le préfigure en des projets. Mais pour une simple image poétique, il n'y a pas de projet, il n'y faut qu'un mouvement de l'âme. En une image poétique l'âme dit sa présence.

Et, c'est ainsi qu'un poète pose le problème phénoménologique de l'âme en toute clarté. Pierre-

Jean Jouve écrit^{3} : « La poésie est une âme inaugurant une forme ». L'âme inaugure. Elle est ici puissance première. Elle est dignité humaine. Même si la « forme » était connue, perçue, taillée dans les « lieux communs », elle était avant la lumière poétique intérieure un simple objet pour l'esprit. Mais l'âme vient inaugurer la forme, l'habiter, s'y complaire. La phrase de Pierre-Jean Jouve peut donc être prise comme une claire maxime d'une phénoménologie de l'âme.

III

Puisqu'elle prétend aller aussi loin, descendre aussi profondément, une enquête phénoménologique sur la poésie doit dépasser, par obligation de méthodes, les résonances sentimentales avec lesquelles, plus ou moins richement — que cette richesse soit en nous ou bien dans le poème — nous recevons l'œuvre d'art. C'est ici que doit être sensibilisé le doublet phénoménologique des résonances et du retentissement. Les résonances se dispersent sur les différents plans de notre vie dans le monde, le retentissement nous appelle à un approfondissement de notre propre existence. Dans la résonance, nous entendons le poème, dans le retentissement nous le parlons, il est nôtre. Le retentissement opère un virement d'être. Il semble que l'être du poète soit notre être. La multiplicité des résonances sort alors de l'unité d'être du retentissement. Plus simplement dit, nous touchons là une impression bien connue de tout lecteur passionné de poèmes : le poème nous prend tout entier. Cette saisie de l'être par la poésie a une marque phénoménologique qui ne trompe pas. L'exubérance et la profondeur d'un poème sont toujours des phénomènes du doublet résonance-retentissement. Il semble que par son exubérance, le poème réanime en nous des profondeurs. Pour rendre compte de l'action psychologique d'un poème, il faudra donc suivre deux axes d'analyse phénoménologique, vers les exubérances de l'esprit et vers la profondeur de l'âme.

Bien entendu — faut-il le dire ? — le retentissement, malgré son nom dérivé, a un caractère phénoménologique simple dans les domaines de l'imagination poétique où nous voulons l'étudier. Il s'agit en effet, par le retentissement d'une seule image poétique, de déterminer un véritable réveil de la création poétique jusque dans l'âme du lecteur. Par sa nouveauté, une image poétique met en branle toute l'activité linguistique. L'image poétique nous met à l'origine de l'être parlant.

Par ce retentissement, en allant *tout de suite* au delà de toute psychologie ou psychanalyse, nous sentons un pouvoir poétique qui se lève naïvement en nous-mêmes. C'est le retentissement que nous pourrions éprouver des résonances des répercussions sentimentales, des rappels de notre passé. Mais l'image a touché les profondeurs avant d'émouvoir la surface. Et cela est vrai dans une simple expérience de lecteur. Cette image que la lecture du poème nous offre, la voici qui devient vraiment nôtre. Elle prend racine en nous-mêmes. Nous l'avons reçue, mais nous naissons à l'impression que nous aurions pu la créer, que nous aurions dû la créer. Elle devient un être nouveau de notre langage, elle nous exprime en nous faisant ce qu'elle exprime, autrement dit elle est à la fois un devenir d'expression et un devenir de notre être. Ici, l'expression crée de l'être.

Cette dernière remarque définit le niveau de l'ontologie à laquelle nous travaillons. En thèse générale, nous pensons que tout ce qui est spécifiquement humain dans l'homme est *logos*. Nous n'arrivons pas à méditer dans une région qui serait avant le langage. Même si cette thèse paraît, refuser une profondeur ontologique, on doit nous l'accorder, pour le moins, comme hypothèse de travail bien appropriée au type de recherches que nous poursuivons sur l'imagination poétique.

Ainsi l'image poétique, événement du *logos*, nous est personnellement novatrice. Nous ne la prenons plus comme un « objet ». Nous sentons que l'attitude « objective » du critique étouffe le « retentissement », refuse, par principe, cette profondeur où doit prendre son départ le phénomène poétique primitif. Et quant au psychologue, il est assourdi par les résonances et veut sans cesse *décrire* ses sentiments. Et quant au psychanalyste, il perd le retentissement, tout occupé qu'il est à débrouiller

l'écheveau de ses interprétations. Par une fatalité de méthode, le psychanalyste intellectualise l'image. Il comprend l'image plus profondément que le psychologue. Mais, précisément, il la « comprend ». Pour le psychanalyste, l'image poétique a toujours un contexte. En interprétant l'image, il la traduit dans un autre langage que le logos poétique. Jamais alors, à plus juste titre, on ne peut dire : « traduttore, traditore ».

En recevant, une image poétique nouvelle, nous éprouvons sa valeur d'intersubjectivité. Nous savons que nous la redirons pour communiquer notre enthousiasme. Considérée dans la transmission d'une âme à une autre, on voit qu'une image poétique échappe aux recherches de causalité. Les doctrines timidement causales comme la psychologie ou fortement causales comme la psychanalyse ne peuvent guère déterminer l'ontologie du poétique : une image poétique, rien ne la prépare, surtout pas la culture, dans le mode littéraire, surtout pas la perception, dans le mode psychologique.

Nous en arrivons donc toujours à la même conclusion : la nouveauté essentielle de l'image poétique pose le problème de la créativité de l'être parlant. Par cette créativité, la conscience imaginante se trouve être, très simplement mais très purement, une origine. C'est à dégager cette valeur d'origine de diverses images poétiques que doit s'attacher, dans une étude de l'imagination, une phénoménologie de l'imagination poétique.

IV

En limitant de cette manière notre enquête à l'image poétique dans son origine à partir de l'imagination pure, nous laissons de côté le problème de la *composition* du poème comme groupement des images multiples. Dans cette composition du poème interviennent des éléments psychologiquement complexes qui associent la culture plus ou moins lointaine et l'idéal littéraire d'un temps, autant de composantes qu'une phénoménologie complète devrait sans doute envisager. Mais un programme si vaste pourrait nuire à la pureté des observations phénoménologiques, décidément élémentaires, que nous voulons présenter. Le vrai phénoménologue se doit d'être systématiquement modeste. Dès lors ; il nous semble que la simple référence à des puissances phénoménologiques de lecture, qui font du lecteur un poète au niveau de l'image lue, est déjà touchée d'une nuance d'orgueil. Il y aurait pour nous immodestie à assumer personnellement une puissance de lecture qui retrouverait et revivrait la puissance de création organisée et complète touchant l'ensemble d'un poème. Encore moins pouvons-nous espérer atteindre à une phénoménologie synthétique qui dominerait, comme croient pouvoir le faire certains psychanalystes, l'ensemble d'une œuvre. C'est donc au niveau des images détachées que nous pouvons « retentir » phénoménologiquement.

Mais, précisément cette *pointe d'orgueil*, cet orgueil mineur, cet orgueil de simple lecture, cet orgueil qui se nourrit dans la solitude de la lecture, porte une marque phénoménologique indéniable si l'on en maintient la simplicité. Le phénoménologue n'a ici rien de commun avec le critique littéraire qui, comme on en a souvent fait la remarque, juge une œuvre qu'il ne pourrait pas faire, et même, au témoignage de faciles condamnations, une œuvre qu'il ne voudrait pas faire. Le critique littéraire est un lecteur nécessairement, sévère. En retournant comme doigt de gant un complexe que l'usage excessif a démonétisé au point qu'il est entré dans le vocabulaire des hommes d'état, on pourrait dire que le critique littéraire, que le professeur de rhétorique, toujours sachant, toujours jugeant, font volontiers un simplexe de supériorité. Quant à nous, adonné à la lecture heureuse, nous ne lisons, nous ne relisons que ce qui nous plaît, avec un petit orgueil de lecture mêlé à beaucoup d'enthousiasme. Alors que l'orgueil se développe d'habitude en un sentiment massif qui pèse sur tout le psychisme, la pointe d'orgueil qui naît de l'adhésion à un bonheur d'image, reste discrète, secrète. Elle est en nous, simples lecteurs, pour nous, rien que pour nous. C'est de l'orgueil en chambre. Personne ne sait qu'en lisant nous revivons nos tentations d'être poète. Tout lecteur, un peu passionné de lecture, nourrit et

refoule, par la lecture, un désir d'être écrivain. Quand la page lue est trop belle, la modestie refoule ce désir. Mais le désir renaît. De toute façon, tout lecteur qui relit une œuvre qu'il aime sait que les pages aimées le *concernent*. Jean-Pierre Richard dans son beau livre : *Poésie et profondeur*, écrit entre autres, deux études, l'une sur Baudelaire, l'autre sur Verlaine. Baudelaire est mis en relief, précisément parce que, dit-il, son œuvre « nous concerne ». D'une étude à l'autre, la différence de ton est grande. Verlaine ne reçoit pas l'adhésion phénoménologique totale, à la différence de Baudelaire. Et c'est toujours ainsi ; dans certaines lectures qui vont à fond de sympathie, dans l'expression même nous sommes « partie prenante ». Dans son *Titan*, Jean-Paul Richter écrit de son héros : « Il lisait les éloges des grands hommes avec autant de plaisir que s'il eût été l'objet de ces panégyriques^{4}. » De toute manière, la sympathie de lecture est inséparable d'une admiration. On peut admirer plus ou moins, mais toujours un élan sincère, un petit élan d'admiration est nécessaire pour recevoir le gain phénoménologique d'une image poétique. La moindre réflexion critique arrête cet élan en posant l'esprit en position seconde, ce qui détruit la primitivité de l'imagination. En cette admiration qui dépasse la passivité des attitudes contemplatives, il semble que la joie de lire soit le reflet de la joie d'écrire comme si le lecteur était le fantôme de l'écrivain. Du moins, le lecteur participe à cette joie de création que Bergson donne comme le signe de la création^{5}. Ici, la création se produit sur le fil ténu de la phrase, dans la vie éphémère d'une expression. Mais cette expression poétique, tout en n'ayant pas une nécessité vitale, est tout de même une tonification de la vie. Le bien dire est un élément du bien vivre. L'image poétique est une émergence du langage, elle est toujours un peu au-dessus du langage signifiant. A vivre les poèmes on a donc l'expérience salutaire de l'émergence. C'est la sans doute de l'émergence à petite portée. Mais ces émergences se renouvellent ; la poésie met le langage en état d'émergence. La vie s'y désigne par sa vivacité. Ces élans linguistiques qui sortent de la ligne ordinaire du langage pragmatique sont des miniatures de l'élan vital. Un micro-bergsonisme qui abandonnerait les thèses du langage-instrument pour adapter la thèse du langage-réalité trouverait dans la poésie bien des documents sur la vie tout actuelle du langage.

Ainsi, à côté des considérations sur la vie des mots telle qu'elle apparaît dans l'évolution d'une langue à travers les siècles, l'image poétique nous présente, dans le style du mathématicien, une sorte de différentielle de cette évolution. Un grand vers peut avoir une grande influence sur l'âme d'une langue. Il réveille des images effacées. Et en même temps il sanctionne l'imprévisibilité de la parole. Rendre imprévisible la parole n'est-il pas un apprentissage de la liberté ? Quel charme l'imagination poétique trouve à se jouer des censures ! Jadis, les Arts poétiques codifiaient les licences. Mais la poésie contemporaine a mis la liberté dans le corps même du langage. La poésie apparaît alors comme un phénomène de la liberté.

V

Ainsi, même au niveau d'une image poétique isolée, dans le seul devenir d'expression qu'est le vers, le retentissement, phénoménologique peut apparaître ; et dans son extrême simplicité il nous donne la maîtrise de notre langue. Nous sommes bien ici devant un phénomène minuscule de la conscience miroitante. L'image poétique est bien l'événement psychique de moindre responsabilité. Lui chercher une justification dans l'ordre de la réalité sensible, aussi bien que déterminer sa place et son rôle dans la composition du poème sont deux tâches qu'on n'a à envisager qu'en second lieu. Dans la première enquête phénoménologique sur l'imagination poétique, l'image isolée, la phrase qui la développe, le vers ou parfois la strophe où l'image poétique rayonne, forment des *espaces de langage* qu'une topo-analyse devrait étudier. C'est ainsi que J.-B. Pontalis nous montre Michel Leiris comme un « prospecteur solitaire dans les galeries de mots »^{6}. Pontalis désigne ainsi fort bien cet espace fibré parcouru par la simple impulsion des mots vécus. L'atomisme du langage conceptuel réclame

des raisons de fixation, des forces de centralisation. Mais toujours le vers a un mouvement, l'image se coule dans la ligne du vers, elle entraîne l'imagination comme si l'imagination créait une fibre nerveuse. Pontalis ajoute cette formule (p. 932) qui mérite d'être retenue comme un index très sûr pour une phénoménologie de l'expression : « Le sujet parlant est tout le sujet. » Et cela ne nous paraît plus un paradoxe de dire que le sujet parlant est, tout entier dans une image poétique, car s'il ne s'y donne sans réserve, il n'entre pas dans l'espace poétique de l'image. Très nettement, l'image poétique apporte une des expériences les plus simples de langage vécu. Et si on la considère, comme nous le proposons, en tant qu'origine de conscience, elle relève bien d'une phénoménologie.

Aussi bien, s'il fallait donner une « école » de phénoménologie, ce serait sans doute avec le phénomène poétique qu'on trouverait les leçons les plus claires, les leçons élémentaires. Dans un livre récent, J.H. Van den Berg écrit ^{7} : « Les poètes et les peintres sont des phénoménologues nés. » Et remarquant que les choses nous « parlent » et, que nous avons de ce fait, si nous donnons pleine valeur à ce langage, un contact avec les choses, Van den Berg ajoute : « Nous vivons continuellement une solution des problèmes qui sont sans espoir de solution pour la réflexion. » Par cette page du savant phénoménologue hollandais, le philosophe peut être encouragé dans ses études centrées sur l'être parlant.

VI

Peut-être la situation phénoménologique sera-t-elle précisée à l'égard des enquêtes psychanalytiques si nous pouvons dégager, à propos des images poétiques, une sphère de *sublimation pure*, d'une sublimation qui ne sublime rien, qui est délestée de la charge des passions, libérée de la poussée des désirs. En donnant ainsi à l'image poétique de pointe un absolu de sublimation, nous jouons gros jeu sur une simple nuance. Mais il nous semble que la poésie donne des preuves abondantes de cette sublimation absolue. Nous en rencontrerons souvent dans le cours de cet ouvrage. Quand ces preuves leur sont données, le psychologue, le psychanalyste ne voient plus, dans l'image poétique, que simple jeu, jeu éphémère, jeu de totale vanité. Précisément, les images sont alors pour eux sans signification — sans signification passionnelle, sans signification psychologique, sans signification psychanalytique. Il ne leur vient pas à l'esprit que de telles images ont, précisément une *signification poétique*. Mais la poésie est là, avec ses milliers d'images de jet, d'images par lesquelles l'imagination créatrice s'installe dans son propre domaine.

Chercher des antécédents à une image, alors qu'on est dans l'existence même de l'image, c'est, pour un phénoménologue, une marque invétérée de *psychologisme*. Prenons, au contraire, l'image poétique en son être. La conscience poétique est si totalement absorbée par l'image qui apparaît sur le langage, au-dessus du langage habituel, elle parle, avec l'image poétique, un langage si nouveau qu'on ne peut plus envisager utilement des corrélations entre le passé et le présent. Nous donnerons par la suite des exemples de telles ruptures de signification, de sensation, de sentimentalité, qu'il faudra bien nous accorder que l'image poétique est sous le signe d'un être nouveau.

Cet être nouveau, c'est l'homme heureux.

Heureux en parole, donc malheureux en fait, objectera tout de suite le psychanalyste. Pour lui, la sublimation n'est qu'une compensation verticale, une fuite vers la hauteur, exactement comme la compensation est une fuite latérale. Et aussitôt, le psychanalyste quitte l'étude ontologique de l'image ; il creuse l'histoire d'un homme ; il voit, il montre les souffrances secrètes du poète. Il explique la fleur par l'engrais.

Le phénoménologue ne va pas si loin. Pour lui, l'image est là, la parole parle, la parole du poète lui parle. Nul besoin d'avoir vécu les souffrances du poète pour prendre le bonheur de parole offert par le poète — bonheur de parole qui domine le drame même. 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. On trouvera de telles expériences dans de rares poèmes. Tels certains poèmes de Pierre-Jean Jouve. Pas d'œuvre plus nourrie de méditations psychanalytiques que les livres de Pierre-Jean Jouve. Mais, par instant, la poésie chez lui connaît de telles flammes qu'on n'a plus à vivre dans le premier foyer. Ne dit-il pas^{8} : « La poésie dépasse constamment ses origines, et pâtissant plus loin dans l'extase ou le chagrin, elle demeure plus libre. » Et, page 112 : « Plus j'avancçais dans le temps et plus la plongée fut maîtrisée, éloignée de la cause occasionnelle, conduite à la pure forme de langage. » Pierre-Jean Jouve accepterait-il de compter les « causes » décelées par la psychanalyse comme des causes « occasionnelles » ? Je ne le sais. Mais, dans la région de « la pure forme de langage » les causes du psychanalyste ne permettent pas de prédire l'image poétique en sa nouveauté. Elles sont tout au plus des « occasions » de libération. Et c'est en cela que la poésie — dans l'ère poétique où nous sommes est spécifiquement « surprenante », donc ses images sont imprévisibles. L'ensemble des critiques littéraires ne prennent pas une assez nette conscience de cette imprévisibilité qui, précisément, dérange les plans de l'explication psychologique habituelle. Mais le poète le déclare nettement : « La poésie, dans sa surprenante démarche actuelle surtout, (ne peut) correspondre qu'à des pensées attentives, éprises de quelque chose d'inconnu et essentiellement ouvertes au devenir. » Puis, page 170 : « Dès lors, une nouvelle définition du poète est en vue. C'est celui qui connaît, c'est-à-dire qui transcende, et qui nomme ce qu'il connaît. » Enfin (p. 10) : « Il n'y a pas poésie s'il n'y a pas absolue création. »

Une telle poésie est rare^{9}. En sa grande masse, la poésie est plus mêlée aux passions, plus *psychologisée*. Mais ici la rareté, l'exception, ne vient pas confirmer la règle, mais la contredire et instaurer un régime nouveau. Sans la région de la sublimation absolue — quelque restreinte et élevée qu'elle soit, même si elle semble hors de portée à des psychologues ou à des psychanalystes — qui n'ont pas, après tout, à examiner la poésie pure — on ne peut révéler la polarité exacte de la poésie.

On pourra hésiter dans la détermination exacte du plan de rupture, on pourra longtemps séjourner dans le domaine des passions confusionnelles qui *troublent* la poésie. De plus, la hauteur à partir de laquelle on aborde à la sublimation pure n'est sans doute pas au même niveau pour toutes les âmes. Du moins, la nécessité de séparer la sublimation étudiée par le psychanalyste et la sublimation étudiée par le phénoménologue de la poésie est une nécessité de méthode. Le psychanalyste peut bien étudier l'humaine nature des poètes, mais il n'est pas préparé, du fait de son séjour dans la région passionnelle, à étudier les images poétiques dans leur réalité de sommet. C.-G. Jung l'a dit d'ailleurs très nettement : en suivant les habitudes de jugement de la psychanalyse, « l'intérêt se détourne de l'œuvre d'art pour se perdre dans le chaos inextricable des antécédents psychologiques, et le poète devient un cas clinique, un exemple portant un numéro déterminé de la *psychopathia sexualis*. Ainsi, la psychanalyse de l'œuvre d'art s'est éloignée de son objet, a transporté le débat sur un domaine généralement humain, nullement spécial à l'artiste et notamment sans importance pour son art »^{10}.

Dans la seule vue de résumer le présent débat, qu'on nous permette un mouvement polémique, bien que la polémique ne soit guère dans nos habitudes.

Le Romain disait au cordonnier qui portait trop haut ses regards :

Ne solor ultra crepidam

En des occasions où il s'agit de sublimation pure, où il faut déterminer l'être propre de la poésie, le phénoménologue ne devrait-il pas dire au psychanalyste :

Ne psuchor ultra uterum

VII

En somme, dès qu'un art devient autonome, il prend un nouveau départ. Il y a alors intérêt à considérer ce départ dans l'esprit d'une phénoménologie. Par principe, la phénoménologie liquide un passé et fait, face à la nouveauté. Même dans un art comme la peinture qui porte le témoignage d'un métier, les grands succès sont hors métier. Jean Lescure étudiant l'œuvre du peintre Lapicque écrit justement : « Quand même son œuvre témoigne d'une grande culture et d'une connaissance de toutes les expressions dynamiques de l'espace, elle ne les applique pas, elle ne s'en forme pas des recettes... Il faut donc que le savoir s'accompagne d'un égal oubli du savoir. Le non-savoir n'est pas une ignorance mais un acte difficile de dépassement de la connaissance. C'est à ce prix qu'une œuvre est à chaque instant cette sorte de commencement pur qui fait de sa création un exercice de liberté^{11}. » Texte capital pour nous, car il se transpose immédiatement en une phénoménologie du poétique. En poésie, le non-savoir est une condition première ; s'il y a métier chez le poète c'est dans la tâche subalterne d'associer des images. Mais la vie de l'image est toute dans sa fulgurance, dans ce fait qu'une image est un dépassement de toutes les données de la sensibilité.

On voit bien alors que l'œuvre prend un tel relief au-dessus de la vie que la vie ne l'explique plus. Jean Lescure dit du peintre (*loc. cit.*, p. 132) : « Lapicque réclame de l'acte créateur qu'il lui offre autant de surprise que la vie. » L'art est alors un redoublement de vie, une sorte d'émulation dans les surprises qui excitent, notre conscience et l'empêche de somnoler. Lapicque écrit, (cité par Lescure, p. 132) : « Si, par exemple, je peins le passage de la rivière à Auteuil, j'attends de ma peinture qu'elle m'apporte autant d'imprévu, quoique d'un autre genre, que celui que m'apporta la véritable course que j'ai vue. Il ne peut être un instant question de refaire exactement un spectacle qui est déjà du passé. Mais il me faut le revivre entièrement, d'une manière nouvelle et picturale cette fois, et ce faisant, me donner la possibilité d'un nouveau choc. » Et, Lescure conclut : « L'artiste ne crée pas comme il vit, il vit comme il crée. »

Ainsi, le peintre contemporain ne considère plus l'image comme un simple substitut d'une réalité sensible. Des roses peintes par Elstir, Proust disait déjà qu'elles étaient une « variété nouvelle dont ce peintre, comme un ingénieur horticulteur, avait, enrichi la famille des Roses »^{12}.

VIII

La psychologie classique ne traite guère de l'image poétique qui est souvent confondue avec la simple métaphore. D'ailleurs, en général, le mot *image* est lourd de confusion dans les ouvrages des psychologues : on voit des images, on reproduit des images, on garde des images dans la mémoire. L'image est, tout, sauf un produit direct, de l'imagination. Dans l'ouvrage de Bergson *Matière et mémoire*, où la notion d'image a une très grande extension, une seule référence (p. 198) est donnée à l'imagination *productrice*. Cette production reste alors une activité de liberté mineure, qui n'a guère de rapport avec les grands actes libres mis en lumière par la philosophie bergsonienne. Dans ce court passage, le philosophe se réfère « aux jeux de la fantaisie ». Les diverses images sont alors « autant de libertés que l'esprit prend avec la nature ». Mais ces libertés au pluriel n'engagent pas l'être ; elles n'augmentent pas le langage ; elles ne sortent pas le langage de son rôle utilitaire. Elles sont, vraiment des « jeux ». A peine aussi l'imagination irise-t-elle les souvenirs. Dans ce domaine de la mémoire

poétisée, Bergson est bien en deçà de Proust. Les libertés que l'esprit prend avec la nature ne désignent pas vraiment la nature de l'esprit.

Nous proposons, au contraire, de considérer l'imagination comme une puissance majeure de la nature humaine. Certes, cela n'avance en rien de dire que l'imagination est la faculté de produire des images. Mais cette tautologie a du moins l'intérêt d'arrêter les assimilations des images aux souvenirs.

L'imagination, dans ses vives actions, nous détache à la fois du passé et de la réalité. Elle ouvre sur l'avenir. A la *fonction du réel*, instruite par le passé, telle qu'elle est dégagée par la psychologie classique, il faut joindre *une fonction de l'irréel* tout aussi positive, comme nous nous sommes efforcé de l'établir dans des ouvrages antérieurs. Une infirmité du côté de la fonction de l'irréel entrave le psychisme producteur. Comment prévoir sans imaginer ?

Mais, touchant plus simplement les problèmes de l'imagination poétique, il est impossible de recevoir le gain psychique de la poésie sans faire coopérer ces deux fonctions du psychisme humain : fonction du réel et fonction de l'irréel. Une véritable cure de rythmanalyse nous est offerte par le poème qui tisse le réel et l'irréel, qui dynamise le langage par la double activité de la signification et de la poésie. Et dans la poésie, l'engagement de l'être imaginant est tel qu'il n'est plus le simple sujet du verbe s'adapter. Les conditions réelles ne sont plus déterminantes. Avec la poésie, l'imagination se place dans la marge où précisément la fonction de l'irréel vient séduire ou inquiéter — toujours réveiller — l'être endormi dans ses automatismes. Le plus insidieux des automatismes, l'automatisme du langage ne fonctionne plus quand on est entré dans le domaine de la sublimation pure. Vu de ce sommet de la sublimation pure, l'imagination reproductrice n'est plus grand-chose. Jean-Paul Richter n'a-t-il pas écrit : « L'imagination reproductrice est la prose de l'imagination productrice^{13}. »

IX

Nous avons résumé en une introduction philosophique sans doute trop longue des thèses générales que nous voudrions mettre à l'épreuve dans cet ouvrage ainsi que dans quelques autres que nous nous leurrions de l'espoir d'écrire encore. Dans le présent livre, notre champ d'examen a l'avantage d'être bien délimité. Nous voulons examiner, en effet, des images bien simples, les images de l'*espace heureux*. Nos enquêtes mériteraient, dans cette orientation, le nom de *topophilie*. Elles visent à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés. Pour des raisons souvent très diverses et avec les différences que comportent les nuances poétiques, ce sont des *espaces louangés*. A leur valeur de protection qui peut être positive, s'attachent aussi des valeurs imaginées, et ces valeurs sont bientôt des valeurs dominantes. L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours il attire. Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent. Le jeu de l'extérieur et de l'intimité n'est pas, dans le règne des images, un jeu équilibré. D'autre part, les espaces d'hostilité sont à peine évoqués dans les pages qui suivent. Ces espaces de la haine et du combat ne peuvent être étudiés qu'en se référant à des matières ardentes, aux images d'apocalypse. Présentement, nous nous plaçons devant des images qui *attirent*. Et en ce qui concerne les images, il apparaît bien vite qu'attirer et repousser ne donnent pas des expériences contraires. Les termes sont contraires. On peut bien, en étudiant l'électricité ou le magnétisme, parler symétriquement de répulsion et d'attraction. Un changement de signes algébriques y suffit. Mais les images ne s'accommodent guère des idées tranquilles, ni surtout des idées définitives. Sans cesse l'imagination imagine et s'enrichit de nouvelles images. C'est cette richesse d'être imaginé que nous voudrions explorer.

Voici alors une rapide mise en place des chapitres de cet ouvrage.

D'abord, comme il se doit dans une recherche sur les images de l'intimité, nous posons le problème de la poétique de la maison. Les questions abondent : comment des chambres secrètes, des chambres disparues se constituent-elles en demeures pour un passé inoubliable ? Où et comment le repos trouve-t-il des situations privilégiées ? Comment les refuges éphémères et, les abris occasionnels reçoivent-ils parfois, de nos rêveries intimes, des valeurs qui n'ont aucune base objective ? Avec l'image de la maison, nous tenons un véritable principe d'intégration psychologique. Psychologie descriptive, psychologie des profondeurs, psychanalyse et phénoménologie pourraient, avec la maison, constituer ce corps de doctrines que nous désignons sous le nom de topo-analyse. Examinée dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime. Pour donner une idée de la complexité de la tâche du psychologue qui étudie l'âme humaine en ses profondeurs, C.-G. Jung demande à son lecteur de considérer cette comparaison : « Nous avons à découvrir un bâtiment et à l'expliquer : son étage supérieur a été construit au XIX^e siècle, le rez-de-chaussée date du XVI^e siècle et l'examen plus minutieux de la construction montre qu'elle a été faite sur une tour du II^e siècle. Dans la cave, nous découvrons des fondations romaines, et sous la cave se trouve une grotte comblée sur le sol de laquelle on découvre dans la couche supérieure des outils de silex, et, dans les couches plus profondes, des restes de faune glaciaire. Telle serait à peu près la structure de notre âme^{14} » Naturellement, Jung sait le caractère insuffisant de cette comparaison (cf. p. 87). Mais, du fait même qu'elle se développe si aisément, il y a un sens à prendre la maison comme *un instrument d'analyse* pour l'âme humaine. Aidés par cet « instrument », ne retrouverons-nous, en nous-mêmes, en rêvant dans notre simple maison, des réconforts de grotte ? Et la tour de notre âme est-elle à jamais rasée ? Sommes-nous pour toujours, suivant l'hémistiche fameux des êtres « à la tour abolie » ? Non seulement nos souvenirs, mais nos oublis sont « logés ». Notre inconscient est « logé ». Notre âme est une demeure. Et en nous souvenant, des « maisons », des « chambres », nous apprenons à « demeurer » en nous-mêmes. On le voit dès maintenant, les images de la maison marchent dans les deux sens : elles sont en nous autant que nous sommes en elles. Ce jeu est si multiple qu'il nous a fallu deux longs chapitres pour esquisser les valeurs d'images de la maison.

Après ces deux chapitres sur la maison des hommes, nous avons étudié une série d'images que nous pouvons prendre comme la maison des choses : les tiroirs, les coffres et les armoires. Que de psychologie sous leur serrure ! Ils portent en eux une sorte d'esthétique du caché. Pour amorcer dès maintenant la phénoménologie du caché, une remarque préliminaire suffira : un tiroir vide est *inimaginable*. Il peut seulement être *pensé*. Et pour nous qui avons à décrire ce qu'on imagine avant ce que l'on connaît, ce qu'on rêve avant ce qu'on vérifie, toutes les armoires sont pleines.

Croyant parfois étudier des choses, on s'ouvre seulement à un type de rêveries. Les deux chapitres que nous avons consacrés aux Nids et aux Coquilles — ces deux refuges du vertébré et de l'invertébré — portent le témoignage d'une activité d'imagination à peine freinée par la réalité des objets. Pour nous qui avons si longtemps médité sur l'imagination des éléments, nous avons revécu mille rêveries aériennes ou aquatiques selon que nous suivions les poètes dans le nid des arbres ou dans cette grotte de l'animal qu'est une coquille. J'ai beau parfois toucher des choses, je rêve toujours *élément*.

Après avoir suivi les rêveries d'habiter ces lieux inhabitables, nous sommes revenu à des images qui demandent, pour que nous les vivions, que, comme dans les nids et les coquilles, nous nous fassions tout, petits. En effet, dans nos maisons mêmes, ne trouvons-nous pas des réduits et, des coins où nous aimons nous blottir ? Blottir appartient à la phénoménologie du verbe habiter. N'habite avec intensité que celui qui a su se blottir. Nous avons en nous, à cet égard, tout un stock d'images et de souvenirs que nous ne confions pas volontiers. Sans doute, le psychanalyste, s'il voulait systématiser ces images du blottissement, pourrait nous fournir de nombreux documents. Nous n'avons à notre disposition que des documents littéraires. Nous avons donc écrit un court chapitre sur les « coins »,

surpris nous-même quand de grands écrivains donnaient à ces documents psychologiques la dignité littéraire.

Après tous ces chapitres consacrés aux espaces de l'intimité, nous avons voulu voir comment se présentait, pour une poétique de l'espace, la dialectique du grand et du petit, comment dans l'espace extérieur l'imagination jouissait, sans le secours des idées, quasi naturellement, du relativisme de la grandeur. La dialectique du petit et du grand, nous l'avons mise sous les signes de la Miniature et, de l'Immensité. Ces deux chapitres ne sont pas aussi antithétiques qu'on pourrait le penser. Dans l'un et l'autre cas, le petit et le grand n'ont pas à être saisis dans leur objectivité. Nous n'en traitons, dans le présent livre, que comme les deux pôles d'une projection d'images. Dans d'autres livres, en particulier pour l'immensité, nous avons essayé de caractériser les méditations des poètes devant les spectacles grandioses de la nature^{15}. Ici, il s'agit d'une participation plus intime au mouvement de l'image. Par exemple, nous aurons à prouver, en suivant certains poèmes, que l'impression d'immensité est en nous, qu'elle n'est pas liée nécessairement à un objet.

A ce point de notre livre, nous avons réuni déjà d'assez nombreuses images pour poser, à notre manière, en donnant aux images leur valeur ontologique, la dialectique du dedans et du dehors, dialectique qui se répercute en une dialectique de l'ouvert et du fermé.

Très proche de ce chapitre sur la dialectique du dedans et du dehors est le chapitre suivant qui a pour titre : « La phénoménologie du rond. » La difficulté que nous avons eu à vaincre en écrivant ce chapitre fut de nous écarter de toute évidence géométrique. Autrement dit, il nous a fallu partir d'une sorte d'intimité de la rondeur. Nous avons trouvé, chez les penseurs et les poètes, des images de cette rondeur directe, images — c'est pour nous essentiel — qui ne sont pas de simples métaphores. Nous aurons là une nouvelle occasion pour dénoncer l'intellectualisme de la métaphore et pour montrer par conséquent, une fois de plus, l'activité propre de l'imagination pure.

Dans notre esprit, ces deux derniers chapitres, alourdis de métaphysique implicite, devrait faire le lien avec un autre livre que nous voudrions écrire encore. Ce livre condenserait les nombreux cours publics que nous avons faits à la Sorbonne dans les trois dernières années de notre enseignement. Aurons-nous la force d'écrire ce livre ? La distance est grande entre les paroles qu'on confie librement à un auditoire sympathique et la discipline nécessaire pour écrire un livre. Dans l'enseignement oral, animé par la joie d'enseigner, parfois, la parole pense. En écrivant un livre, il faut tout de même réfléchir.

LA MAISON
DE LA CAVE AU GRENIER
LE SENS DE LA HUTTE

A la porte de la maison qui viendra
[frapper ?

Une porte ouverte on entre

Une porte fermée un antre

Le monde bat de l'autre côté de ma
[porte.

Pierre ALBERT-BIROT,

Les amusements naturels, p. 217.

I

Pour une étude phénoménologique des valeurs d'intimité de l'espace intérieur, la maison est, de toute évidence, un être privilégié, à condition, bien entendu, de prendre la maison à la fois dans son unité et sa complexité, en essayant d'en intégrer toutes les valeurs particulières dans une valeur fondamentale. La maison nous fournira à la fois des images dispersées et un corps d'images. Dans l'un et l'autre cas, nous prouverons que l'imagination augmente les valeurs de la réalité. Une sorte d'attraction d'images concentre les images autour de la maison. A travers les souvenirs de toutes les maisons où nous avons trouvé abri, par-delà toutes les maisons que nous avons rêvé habiter, peut-on dégager une essence intime et concrète qui soit une justification de la valeur singulière de toutes nos images d'intimité protégée ? Voilà le problème central.

Pour le résoudre, il ne suffit pas de considérer la maison comme un « objet » sur lequel nous pourrions faire réagir des jugements et des rêveries. Pour un phénoménologue, pour un psychanalyste, pour un psychologue (ces trois points de vue étant rangés par ordre de prégnance décroissante), il ne s'agit pas de décrire des maisons, d'en détailler les aspects pittoresques et d'en analyser les raisons de confort. Il faut, tout au contraire, dépasser les problèmes de la description — que cette description soit objective ou subjective, c'est-à-dire qu'elle dise des faits ou des impressions — pour atteindre les vertus premières, celles où se révèle une adhésion, en quelque manière, native à la fonction première d'habiter. Le géographe, l'ethnographe, peuvent bien nous décrire des types très variés d'habitation. Sous cette variété, le phénoménologue fait l'effort qu'il faut pour saisir le germe du bonheur central, sûr, immédiat. Dans toute demeure, dans le château même, trouver la coquille initiale, voilà la tâche première du phénoménologue.

Mais que de problèmes connexes si nous voulons déterminer la réalité profonde de chacune des nuances de notre attachement à un lieu d'élection ! Pour un phénoménologue, la nuance doit être prise comme un phénomène psychologique de premier jet. La nuance n'est pas une coloration superficielle supplémentaire. Il faut donc dire comment, nous habitons notre espace vital en accord avec toutes les dialectiques de la vie, comment nous nous enracinons, jour par jour, dans un « coin du monde ».

Car la maison est notre coin du monde. Elle est — on l'a souvent dit — notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme. Vue intimement, la plus humble demeure n'est-elle pas belle ? Les écrivains de l'humble logis n'évoquent souvent cet élément de la poésie de l'espace. Mais cette évocation est bien trop succincte. Ayant peu à décrire dans l'humble logis, ils n'y séjournent guère. Ils caractérisent l'humble logis en son actualité, sans en vivre vraiment

la primitivité, une primitivité qui appartient à tous, riches ou pauvres, s'ils acceptent de rêver.

Mais notre vie adulte est si dépossédée des premiers biens les liens anthropocosmiques y sont si détendus qu'on ne sent, pas leur premier attachement dans l'univers de la maison. Les philosophes ne manquent pas qui « mondifient » abstraitement, qui trouvent un univers par le jeu dialectique du moi et du non-moi. Précisément, ils connaissent l'univers avant la maison, l'horizon avant le gîte. Au contraire, les véritables départs d'image, si nous les étudions phénoménologiquement, nous diront concrètement les valeurs de l'espace habité, le non-moi qui protège le moi.

Ici, en effet, nous touchons une réciproque dont nous devons explorer les images : tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison. Nous verrons, dans le cours de notre ouvrage, comment l'imagination travaille dans ce sens quand l'être a trouvé le moindre abri : nous verrons l'imagination construire des « murs » avec des ombres impalpables, se reconforter avec des illusions de protection — ou, inversement trembler derrière des murs épais, douter des plus solides remparts. Bref, dans la plus interminable des dialectiques, l'être abrité sensibilise les limites de son abri. Il vit la maison dans sa réalité et dans sa virtualité, par la pensée et tes songes.

Dès lors, tous les abris, tous les refuges, toutes les chambres ont des valeurs d'onirisme consonnantes. Ce n'est plus dans sa positivité que la maison est véritablement « vécue », ce n'est pas seulement dans l'heure qui sonne qu'on en reconnaît les bienfaits. Les vrais bien-être ont un passé. Tout un passé vient vivre, par le songe, dans une maison nouvelle. La vieille locution : « On y transporte ses dieux lares » a mille variantes. Et la rêverie s'approfondit au point qu'un domaine immémorial s'ouvre pour le rêveur du foyer au delà de la plus ancienne mémoire. La maison, comme le feu, comme l'eau, nous permettra d'évoquer, dans la suite de notre ouvrage, des lueurs de rêverie qui éclairent la synthèse de l'immémorial et du souvenir. Dans cette région lointaine, mémoire et imagination ne se laissent pas dissocier. L'une et l'autre travaillent à leur approfondissement mutuel. L'une et l'autre constituent dans l'ordre des valeurs, une communauté du souvenir et de l'image. Ainsi la maison ne se vit pas seulement au jour le jour, sur le fil d'une histoire, dans le récit de notre histoire. Par les songes, les diverses demeures de notre vie se compénètrent et gardent les trésors des jours anciens. Quand, dans la nouvelle maison, reviennent les souvenirs des anciennes demeures, nous allons au pays de l'Enfance Immobile, immobile comme l'Immémorial. Nous vivons des fixations, des fixations de bonheur^{16}. Nous nous reconfortons en revivant des souvenirs de protection. Quelque chose de fermé doit garder les souvenirs en leur laissant leurs valeurs d'images. Les souvenirs du monde extérieur n'auront jamais la même tonalité que les souvenirs de la maison. En évoquant les souvenirs de la maison, nous additionnons des valeurs de songe ; nous ne sommes jamais de vrais historiens, nous sommes toujours un peu poètes et notre émotion ne traduit peut-être que de la poésie perdue.

Ainsi, en abordant les images de la maison avec le souci de ne pas rompre la solidarité de la mémoire et de l'imagination, nous pouvons espérer faire sentir toute l'élasticité psychologique d'une image qui nous émeut à des degrés de profondeur insoupçonnés. Par les poèmes, plus peut-être que par les souvenirs, nous touchons le fond poétique de l'espace de la maison.

Dans ces conditions, si l'on nous demandait le bienfait le plus précieux de la maison, nous dirions : la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix. Il n'y a pas que les pensées et les expériences qui sanctionnent les valeurs humaines. A la rêverie appartiennent des valeurs qui marquent l'homme en sa profondeur. La rêverie a même un privilège d'autovalorisation. Elle jouit directement de son être. Alors, les lieux où l'on a *vécu la rêverie* se restituent d'eux-mêmes dans une nouvelle rêverie. C'est parce que les souvenirs des anciennes demeures sont revécus comme des rêveries que les demeures du passé sont en nous impérissables.

Notre but est maintenant clair : il nous faut montrer que la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette

intégration, le principe liant, c'est la rêverie. Le passé, le présent et l'avenir donnent à la maison des dynamismes différents, des dynamismes qui souvent interfèrent, parfois s'opposant, parfois s'excitant l'un l'autre. La maison, dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et aime. Elle est le premier monde de l'être humain. Avant d'être « jeté au monde » comme le professent les métaphysiques rapides, l'homme est déposé dans le berceau de la maison. Et toujours, en nos rêveries, la maison est un grand berceau. Une métaphysique concrète ne peut laisser de côté ce fait, ce simple fait, d'autant que ce fait est une valeur, une grande valeur à laquelle nous revenons dans nos rêveries. L'être est tout de suite une valeur. La vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison.

De notre point, de vue, du point de vue du phénoménologue qui vit des origines, la métaphysique consciente qui se place à l'instant où l'être est « jeté dans le monde » est une métaphysique de deuxième position. Elle passe par-dessus les préliminaires où l'être est l'être-bien, où l'être humain est déposé dans un être-bien, dans le bien-être associé primitivement à l'être. Pour illustrer la métaphysique de la conscience, il faudra attendre les expériences où l'être est jeté dehors, c'est-à-dire dans le style d'images que nous étudions : mis à la porte, hors de l'être de la maison, circonstance où s'accumulent l'hostilité des hommes et l'hostilité de l'univers. Mais une métaphysique complète, englobant la conscience et l'inconscient doit laisser au *dedans* le privilège de ses valeurs. Au-dedans de l'être, dans l'être du dedans, une chaleur accueille l'être, enveloppe l'être. L'être règne dans une sorte de paradis terrestre de la matière, fondu dans la douceur d'une matière adéquate. Il semble que dans ce paradis matériel, l'être baigne dans la nourriture, qu'il soit comblé de tous les biens essentiels.

Quand on rêve à la maison natale, dans l'extrême profondeur de la rêverie, on participe à cette chaleur première, à cette matière bien tempérée du paradis matériel. C'est dans cette ambiance que vivent les êtres protecteurs. Nous aurons à revenir sur la maternité de la maison. Pour l'instant, nous voulions indiquer la plénitude première de l'être de la maison. Nos rêveries nous y ramènent. Et le poète sait bien que la maison tient l'enfance immobile « dans ses bras »^{17} :

*Maison, pan de prairie, ô lumière du soir
Soudain vous acquérez presque une face humaine
Vous êtes près de nous, embrassants, embrassés.*

II

Bien entendu, grâce à la maison, un grand nombre de nos souvenirs sont logés et si la maison se complique un peu, si elle a cave et grenier, des coins et des couloirs, nos souvenirs ont des refuges de mieux en mieux caractérisés. Nous y retournons toute notre vie en nos rêveries. Un psychanalyste devrait donc donner son attention à cette simple localisation des souvenirs. Comme nous l'indiquions dans notre Introduction, nous donnerions volontiers à cette analyse auxiliaire de la psychanalyse le nom de topo-analyse. La topo-analyse serait donc l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime. Dans ce théâtre du passé qu'est notre mémoire, le décor maintient les personnages dans leur rôle dominant. On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut « suspendre » le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça.

Et si l'on veut dépasser l'histoire, ou même en restant dans l'histoire, détacher de notre histoire l'histoire toujours trop contingente des êtres qui l'ont encombrée, nous nous rendons compte que le

calendrier de notre vie ne peut s'établir que dans son imagerie. Pour analyser notre être dans la hiérarchie d'une ontologie, pour psychanalyser notre inconscient terré dans des demeures primitives, il faut, en marge de la psychanalyse normale, *désocialiser* nos grands souvenirs et atteindre au plan des rêveries que nous menions dans les *espaces de nos solitudes*. Pour de telles enquêtes, les rêveries sont plus utiles que les rêves. Et de telles enquêtes montrent que les rêveries peuvent être bien différentes des rêves^{18}.

Alors, face à ces solitudes, le topo-analyste interroge : La chambre était-elle grande ? Le grenier était-il encombré ? Le coin était-il chaud ? Et d'où venait la lumière ? Comment aussi, dans ces espaces, l'être connaissait-il le silence ? Comment savourait-il les silences si spéciaux des gîtes divers de la rêverie solitaire ?

Ici l'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire. La mémoire — chose étrange ! — n'enregistre pas la durée concrète, la durée au sens bergsonien. On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés. Localiser un souvenir dans le temps, n'est qu'un souci de biographe et ne correspond guère qu'à une sorte d'histoire externe, une histoire pour l'usage externe, à communiquer aux autres. Plus profonde que la biographie, l'herméneutique doit déterminer les centres de destin, en débarrassant l'histoire de son tissu temporel conjonctif sans action sur notre destin. Plus urgente que la détermination des dates est, pour la connaissance de l'intimité, la localisation dans les espaces de notre intimité.

La psychanalyse met trop souvent les passions « dans le siècle ». En fait, les passions cuisent et recuisent dans la solitude. C'est enfermé dans sa solitude que l'être de passion prépare ses explosions ou ses exploits.

Et tous les espaces de nos solitudes passées, les espaces où nous avons souffert de la solitude, joui de la solitude, désiré la solitude, compromis la solitude sont en nous ineffaçables. Et très précisément, l'être ne veut pas les effacer. Il sait d'instinct que ces espaces de sa solitude sont constitutifs. Même lorsque ces espaces sont à jamais rayés du présent, étrangers désormais à toutes les promesses d'avenir, même lorsqu'on n'a plus de grenier, même lorsqu'on a perdu la mansarde, il restera toujours qu'on a aimé un grenier, qu'on a vécu dans une mansarde. On y retourne dans les songes de la nuit. Ces réduits ont valeur de coquille. Et quand on va au bout des labyrinthes du sommeil, quand on touche aux régions du sommeil profond, on connaît peut-être des repos anté-humains. L'anté-humain touche ici à l'immémorial. Mais, dans la rêverie du jour elle-même, le souvenir des solitudes étroites, simples, resserrées nous sont des expériences de l'espace réconfortant, d'un espace qui ne désire pas s'étendre, mais qui voudrait surtout être encore possédé. On pouvait bien jadis trouver la mansarde trop étroite, la trouver froide l'hiver, chaude l'été. Mais maintenant, dans le souvenir retrouvé par la rêverie, on ne sait par quel syncrétisme, la mansarde est petite et grande, chaude et fraîche, toujours réconfortante.

III

Dès lors, à la base même de la topo-analyse, nous avons à introduire une nuance. Nous faisons remarquer que l'inconscient est logé. Il faut ajouter que l'inconscient est bien logé, heureusement logé. Il est logé dans l'espace de son bonheur. L'inconscient normal sait partout se mettre à l'aise. La psychanalyse vient en aide à des inconscients délogés, à des inconscients brutalement ou insidieusement délogés. Mais la psychanalyse met plutôt l'être en mouvement qu'au repos. Elle appelle l'être à vivre à l'extérieur des gîtes de l'inconscient, à entrer dans les aventures de la vie, à

sortir de soi. Et naturellement, son action est salutaire. Car il faut aussi donner un destin de dehors à l'être du dedans. Pour accompagner la psychanalyse dans cette action salutaire, il faudrait entreprendre une topo-analyse de tous les espaces qui nous appellent hors de nous-mêmes. Quoique nous centrons nos recherches sur les rêveries du repos, nous ne devons pas oublier qu'il y a une rêverie de l'homme qui marche, une rêverie du chemin.

Emmenez-moi, chemins ! ...

dit Marceline Desbordes-Valmore, en pensant à la Flandre natale (*Un ruisseau de la Scarpe*).

Et quel bel objet dynamique qu'un sentier ! Comme ils restent précis pour la conscience musculaire les sentiers familiers de la colline ! Un poète évoque tout ce dynamisme en un seul vers :

O mes chemins et leur cadence

(Jean CAUBÈRE, *Déserts*, éd. Debresse, p. 38.)

Quand je revis dynamiquement le chemin qui « gravissait » la colline, je suis bien sûr que le chemin lui-même avait des muscles, des contre-muscles. Dans ma chambre parisienne, cela m'est un bon exercice de me souvenir ainsi du chemin. En écrivant cette page, je me sens libéré de mon devoir de promenade : je suis sûr d'être sorti de chez moi.

Et, l'on trouverait mille intermédiaires entre la réalité et les symboles si l'on donnait aux choses tous les mouvements qu'elles suggèrent. George Sand rêvant nu bord d'un sentier au sable jaune voit couler la vie. Elle écrit : « Qu'y a-t-il de plus beau qu'un chemin ? C'est le symbole et l'image de la vie active et variée. » (*Consuelo*, II, p. 116.)

Chacun devrait alors dire ses routes, ses carrefours, ses bancs. Chacun devrait dresser le cadastre de ses campagnes perdues. Thoreau a, dit-il, le plan des champs inscrit en son âme. Et Jean Wahl peut écrire :

Le moutonnement des haies.

C'est en moi que je l'ai.

(*Poèmes*, p. 96.)

Nous couvrons ainsi l'univers de nos dessins vécus. Ces dessins n'ont pas à être exacts. Il faut seulement qu'ils soient tonalisés sur le mode de notre espace intérieur. Mais quel livre il faudrait écrire pour déterminer tous ces problèmes L'espace appelle l'action, et avant l'action l'imagination travaille. Elle fauche et laboure. De toutes ces actions imaginaires, il faudrait dire le bienfait. La psychanalyse a multiplié ses observations sur le comportement projectif, sur les caractères extravertis toujours prêts à extérioriser leurs impressions intimes. Une topo-analyse extérioriste préciserait peut-être ce comportement projectif en définissant les rêveries d'objets. Mais, dans le présent ouvrage, nous ne pouvons faire, comme il conviendrait, la double géométrie, la double physique imaginaire de l'extraversion et de l'intraversion. Nous ne croyons pas d'ailleurs que ces deux physiques aient le même poids psychique. C'est à la région d'intimité, à la région dont le poids psychique est dominant que nous consacrons nos recherches.

Nous nous confions donc à la puissance d'attraction de toutes les régions d'intimité. Il n'y a pas d'intimité vraie qui repousse. Tous les espaces d'intimité se désignent par une attraction. Répétons une fois de plus que leur être est bien-être. Dans ces conditions, la topo-analyse a la marque d'une topophylie. C'est dans le sens de cette valorisation que nous devons étudier les abris et les chambres.

Ces valeurs d'abri sont si simples, si profondément enracinées dans l'inconscient qu'on les retrouve plutôt par une simple évocation que par une description minutieuse. La nuance alors dit la couleur. Le mot d'un poète, parce qu'il touche juste, ébranle les couches profondes de notre être.

Le pittoresque excessif d'une demeure peut cacher son intimité. C'est vrai dans la vie. Plus vrai encore dans la rêverie. Les vraies maisons du souvenir, les maisons où nos rêves nous ramènent, les maisons riches d'un fidèle onirisme, répugnent à toute description. Les décrire, ce serait les *faire visiter*. Du présent, on peut peut-être tout dire, mais du passé ! La maison première et oniriquement définitive doit garder sa pénombre. Elle relève de la littérature en profondeur, c'est-à-dire de la poésie, et non pas de la littérature diserte qui a besoin du roman des autres pour analyser l'intimité. Tout ce que je dois dire de la maison de mon enfance, c'est tout juste ce qu'il faut pour me mettre moi-même en situation d'onirisme, pour me mettre au seuil d'une rêverie où je vais me *reposer* dans mon passé. Alors, je puis espérer que ma page contiendra quelques sonorités vraies, je veux dire une voix si lointaine en moi-même qu'elle sera la voix que tous entendent quand ils écoutent à fond de mémoire, à la limite de la mémoire, au delà peut-être de la mémoire dans le champ de l'immémorial. On ne communique aux autres qu'une *orientation* vers le secret sans jamais pouvoir dire objectivement le secret. Le secret n'a jamais une totale objectivité. Dans cette voie, on oriente l'onirisme, on ne l'accomplit pas^{19}.

A quoi servirait-il, par exemple, de donner le plan de la chambre qui fut vraiment *ma* chambre, de décrire la petite chambre au *fond* d'un grenier, de dire que de la fenêtre, à travers l'échancrure des toits, on voyait la colline. Moi seul, dans mes souvenirs d'un autre siècle, peux ouvrir le placard profond qui garde encore, pour moi seul, l'odeur unique, l'odeur des raisins qui sèchent sur la claie. L'odeur du raisin ! Odeur limite, il faut beaucoup imaginer pour la sentir. Mais j'en ai déjà trop dit. Si je disais davantage, le lecteur n'ouvrirait pas, dans sa chambre retrouvée, l'armoire unique, l'armoire à l'odeur unique, qui signe une intimité. Pour évoquer les valeurs d'intimité, il faut, paradoxalement, induire le lecteur en état de lecture suspendue. C'est au moment où les yeux du lecteur quittent le livre que l'évocation de ma chambre peut devenir un seuil d'onirisme pour autrui. Alors quand c'est un poète qui parle, l'âme du lecteur retentit, elle connaît ce retentissement qui, comme l'expose Minkowski, rend à l'être l'énergie d'une origine.

Il y a donc un sens à dire, sur le plan d'une philosophie de la littérature et de la poésie où nous nous plaçons, qu'on « écrit une chambre », qu'on « lit une chambre », qu'on « lit une maison ». Ainsi, bien rapidement, dès les premiers mots, à la première ouverture poétique, le lecteur qui « lit une chambre » suspend sa lecture et commence à penser à quelque ancien séjour. Vous voudriez tout dire sur votre chambre. Vous voudriez intéresser le lecteur à vous-même alors que vous avez entr'ouvert une porte de la rêverie. Les valeurs d'intimité sont si absorbantes que le lecteur ne lit plus votre chambre : il revoit la sienne. Il est déjà parti écouter les souvenirs d'un père, d'une aïeule, d'une mère, d'une servante, de « la servante au grand cœur », bref de l'être dominant le coin de ses souvenirs les plus valorisés.

Et, la maison du souvenir devient psychologiquement complexe. A ses gîtes de solitude s'associent la chambre, la salle où ont régné les êtres dominants. La maison natale est une maison habitée. Les valeurs d'intimité s'y dispersent, elles se stabilisent mal, elles subissent des dialectiques. Que de récits d'enfance — si les récits d'enfance étaient sincères — où l'on nous dirait que l'enfant, faute de chambre, s'en va boudier dans son coin !

Mais au delà des souvenirs, la maison natale est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d'habitudes organiques. A vingt ans d'intervalle, malgré tous les escaliers anonymes, nous retrouverions les réflexes du « premier escalier », nous ne buterions pas sur telle marche un peu haute. Tout l'être de la maison se déploierait, fidèle à notre être. Nous pousserions la porte qui grince du même geste, nous irions sans lumière dans le lointain grenier. La moindre des clenchettes est restée en

nos mains.

Les maisons successives où nous avons habité plus tard ont sans doute banalisé nos gestes. Mais nous sommes très surpris si nous rentrons dans la vieille maison, après des décades d'odyssée, que les gestes les plus fins, les gestes premiers soient soudain vivants, toujours parfaits. En somme, la maison natale a inscrit en nous la hiérarchie des diverses fonctions d'habiter. Nous sommes le diagramme des fonctions d'habiter cette maison-là et toutes les autres maisons ne sont que des variations d'un thème fondamental. Le mot habitude est un mot trop usé pour dire cette liaison passionnée de notre corps qui n'oublie pas à la maison inoubliable.

Mais cette région des souvenirs bien détaillés, aisément gardés par les noms des choses et des êtres qui ont vécu dans la maison natale, peut être étudiée par la psychologie courante. Plus confus, moins bien dessinés sont les souvenirs des songes que seule la méditation poétique peut nous aider à retrouver. La poésie, dans sa grande fonction, nous redonne les situations du songe. La maison natale est plus qu'un corps de logis, elle est, un corps de songes. Chacun de ses réduits fut un gîte de rêverie. Et le gîte a souvent particularisé la rêverie. Nous y avons pris des habitudes de rêverie particulière. La maison, la chambre, le grenier où l'on a été seul, donnent les cadres d'une rêverie interminable, d'une rêverie que la poésie pourrait seule, par une œuvre, achever, accomplir. Si l'on donne à toutes ces retraites leur fonction qui fut d'abriter des songes, on peut dire, comme je l'indiquais dans un livre antérieur^[20], qu'il existe pour chacun de nous une maison onirique, une maison du souvenir-songe, perdue dans l'ombre d'un au-delà du passé vrai. Elle est, disais-je, cette maison onirique, la crypte de la maison natale. Nous sommes ici à un pivot autour duquel tournent les interprétations réciproques du rêve par la pensée et de la pensée par le rêve. Le mot *interprétation* durcit trop cette volte-face. En fait, nous sommes ici dans l'unité de l'image et du souvenir, dans le mixte fonctionnel de l'imagination et de la mémoire. La positivité de l'histoire et de la géographie psychologiques ne peut servir de pierre de touche pour déterminer l'*être vrai* de notre enfance. L'enfance est certainement plus grande que la réalité. Pour éprouver, à travers tout notre âge, notre attachement à la maison natale, le songe est plus puissant que les pensées. Ce sont les puissances de l'inconscient qui fixent les plus lointains souvenirs. S'il n'y avait pas eu un centre compact de rêveries du repos dans la maison natale, les circonstances si différentes qui entourent la vie vraie auraient brouillé les souvenirs. Hormis quelques médailles à l'effigie de nos ancêtres, notre mémoire d'enfant ne contient que des monnaies usées. C'est sur le plan de la rêverie et non sur le plan des faits que l'enfance reste en nous vivante et poétiquement utile. Par cette enfance permanente, nous maintenons la poésie du passé. Habiter oniriquement la maison natale, c'est plus que l'habiter par le souvenir, c'est vivre dans la maison disparue comme nous y avons rêvé.

Quel privilège de profondeur il y a dans les rêveries de l'enfant ! Heureux l'enfant qui a possédé, vraiment possédé, ses solitudes ! Il est bon, il est sain qu'un enfant ait ses heures d'ennui, qu'il connaisse la dialectique du jeu exagéré et des ennuis sans cause, de l'ennui pur. Dans ses *Mémoires*, Alexandre Dumas dit qu'il était un enfant ennuyé, ennuyé jusqu'aux larmes. Quand sa mère le trouvait ainsi, pleurant d'ennui, elle lui disait :

— Et pourquoi Dumas pleure-t-il ?

— Dumas pleure, parce que Dumas a des larmes, répondait l'enfant de six ans. C'est là sans doute une anecdote comme on en raconte dans des *Mémoires*. Mais comme elle marque bien l'ennui absolu, l'ennui qui n'est pas le corrélatif d'un manque de camarades de jeux ! N'est-il pas des enfants qui quittent le jeu pour aller s'ennuyer dans un coin du grenier. Grenier de mes ennuis, que de fois je t'ai regretté quand la vie multiple me faisait perdre le germe de toute liberté.

Ainsi, par-delà toutes les valeurs positives de protection, dans la maison natale s'établissent des valeurs de songe, dernières valeurs qui demeurent quand la maison n'est plus. Centres d'ennui, centres de solitude, centres de rêveries se groupent pour constituer la maison onirique plus durable que les

souvenirs dispersés dans la maison natale. Il faudrait de longues recherches phénoménologiques pour déterminer toutes ces valeurs de songe, pour dire la profondeur de ce terrain des songes où se sont enracinés les souvenirs.

Et n'oublions pas que ce sont ces valeurs de songe qui se communiquent poétiquement d'âme à Bôme. La lecture des poètes est essentiellement rêverie.

V

La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité. Sans cesse on réimagine sa réalité : distinguer toutes ces images serait dire l'âme de la maison ; ce serait développer une véritable psychologie de la maison.

Pour mettre en ordre ces images, il faut, croyons-nous, envisager deux thèmes principaux de liaison :

1° La maison est imaginée comme un être vertical. Elle s'élève. Elle se différencie dans le sens de sa verticalité. Elle est un des appels à notre conscience de verticalité ;

2° La maison est imaginée comme un être concentré. Elle nous appelle à une conscience de centralité^{21}.

Ces thèmes sont, sans doute énoncés bien abstraitement. Mais il n'est pas difficile, sur des exemples, d'en reconnaître le caractère psychologiquement concret.

La verticalité est assurée par la polarité de la cave et du grenier. Les marques de cette polarité sont si profondes qu'elles ouvrent, en quelque manière, deux axes très différents pour une phénoménologie de l'imagination. En effet, presque sans commentaire, on peut opposer la rationalité du toit à l'irrationalité de la cave. Le toit dit tout de suite sa raison d'être : il met à couvert l'homme qui craint la pluie et le soleil. Les géographes ne cessent de rappeler que dans chaque pays, la pente du toit est un des signes les plus sûrs du climat. On « comprend » l'inclinaison du toit. Le rêveur lui-même rêve rationnellement ; pour lui, le toit aigu tranche les nuées. Vers le toit toutes les pensées sont claires. Dans le grenier, on voit à nu, avec plaisir, la forte ossature des charpentes. On participe à la solide géométrie du charpentier.

La cave, on lui trouvera sans doute des utilités. On la rationalisera en énumérant ses commodités. Mais elle est d'abord l'*être obscur* de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant, on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs.

On se rendra sensible à cette double polarité verticale de la maison, si l'on se rend sensible à la fonction d'habiter au point d'en faire une réplique imaginaire de la fonction de construire. Les étages élevés, le grenier, le rêveur les « édifie », il les réédifie bien édifiés. Avec les rêves dans la hauteur claire nous sommes, répétons-le, dans la zone rationnelle des projets intellectualisés. Mais pour la cave, l'habitant passionné la creuse, la creuse encore, il en rend active la profondeur. Le fait ne suffit pas, la rêverie travaille. Du côté de la terre creusée, les songes n'ont pas de limite. Nous donnerons par la suite des rêveries d'ultra-cave. Restons d'abord dans l'espace polarisé par la cave et le grenier et voyons comment cet espace polarisé peut servir à illustrer les nuances psychologiques les plus fines.

Voici comment, le psychanalyste C.-G. Jung se sert de la double image de la cave et du grenier pour analyser les peurs qui habitent la maison. On trouvera en effet dans le livre de Jung : *L'homme de la découverte de son âme*, trad. p. 203, une comparaison qui doit faire comprendre l'espoir qu'a l'être conscient « d'anéantir l'autonomie des complexes en les débaptisant ». L'image est la suivante : « La conscience se comporte là comme un homme qui, entendant un bruit suspect à la cave, se précipite au grenier pour y constater qu'il n'y a pas de voleurs et que par conséquent, le bruit était pure imagination. En réalité, cet homme prudent n'a pas osé s'aventurer à la cave. »

Dans la mesure même où l'image explicative employée par Jung nous convainc, nous lecteurs, nous revivons phénoménologiquement les deux peurs : la peur au grenier et la peur dans la cave. Au lieu d'affronter la cave (l'inconscient), « l'homme prudent » de Jung cherche à son courage les alibis du grenier. Au grenier, souris et rats peuvent faire leur tapage. Que le maître survienne, ils rentreront dans le silence de leur trou. A la cave remuent des êtres plus lents, moins trottinants, plus mystérieux. Au grenier, les peurs se « rationalisent » aisément. A la cave, même pour un être plus courageux que l'homme évoqué par Jung, la « rationalisation » est moins rapide et moins claire ; elle n'est jamais *définitive*. Au grenier, l'expérience du jour peut toujours effacer les peurs de la nuit. A la cave les ténèbres demeurent jour et nuit. Même avec le bougeoir à la main, l'homme la cave voit danser les ombres sur la noire muraille.

Si l'on suit l'inspiration de l'exemple *explicatif* de Jung jusqu'à la prise totale de la réalité psychologique, on rencontre une coopération de la psychanalyse et de la phénoménologie, coopération qu'il faudra toujours accentuer si l'on veut dominer le phénomène humain. En fait, il faut comprendre phénoménologiquement l'image pour lui donner une efficacité psychanalytique. Le phénoménologue acceptera ici l'image du psychanalyste en une sympathie du tremblement. Il ravivera la primitivité et la spécificité des peurs. Dans notre civilisation qui met la même lumière partout, qui met l'électricité à la cave, on ne va plus à la cave un bougeoir à la main. L'inconscient ne se civilise pas. Il prend le bougeoir pour descendre au caveau. Le psychanalyste ne peut rester dans la superficialité des métaphores ou comparaisons et le phénoménologue doit aller jusqu'à l'extrémité des images. Ici, loin de réduire et d'expliquer, loin de comparer, le phénoménologue exagérera l'exagération. Alors, lisant les *Contes* d'Edgar Poe, le phénoménologue et le psychanalyste réunis en comprendront leur valeur d'accomplissement. Les contes sont des peurs d'enfant qui s'accomplissent. Le lecteur qui se « donne » à sa lecture entendra le chat maudit, signe des fautes inexpiables, miauler derrière la muraille^{22}. Le rêveur de cave sait que les murs de la cave sont des murs enterrés, des murs à une seule paroi, des murs qui ont *toute* la terre derrière eux. Et le drame s'en accroît, et la peur s'exagère. Mais qu'est-ce qu'une peur qui s'arrête d'exagérer ?

Dans une telle sympathie de tremblement, le phénoménologue tend l'oreille, comme l'écrivit le poète Thoby Marcelin « au ras de la folie ». La cave est alors de la folie enterrée, des drames murés. Les récits de caves criminelles laissent dans la mémoire des traces ineffaçables, des traces qu'on n'aime pas à accentuer ; qui voudrait relire la *Barrique* d'Amontillado ? Le drame est ici trop facile, mais il exploite des craintes naturelles, des craintes qui sont dans la double nature de l'homme et de la maison.

Mais sans ouvrir un dossier de drames humains, nous allons étudier quelques ultra-caves qui nous prouvent très simplement que le rêve de cave augmente invinciblement la réalité.

Si la maison du rêveur est située dans la ville, il n'est pas rare que le rêve est de dominer, par la profondeur, les caves environnantes. Sa demeure veut les souterrains des châteaux-forts de la légende où de mystérieux chemins faisaient communiquer par-dessous toute enceinte, tout rempart, tout fossé, le centre du château avec la forêt lointaine. Le château planté sur la colline avait des racines fasciculées de souterrains. Quelle puissance pour une simple maison d'être bâtie sur une touffe de souterrains !

Dans les romans d'Henri Bosco, grand rêveur de maisons, on rencontre de telles ultra-caves. Sous la maison de *L'antiquaire* (p. 60) se trouve « une rotonde voûtée où s'ouvrent quatre portes ». Par les quatre portes s'en vont des couloirs qui *dominent* en quelque sorte les quatre points cardinaux d'un horizon sou-terrain. La porte de l'est s'ouvre et alors « souterrainement nous allons très loin, sous les maisons de ce quartier... ». Les pages portent la trace de rêves labyrinthiques. Mais aux labyrinthes des couloirs à « l'air lourd » s'associent des rotondes et des chapelles, les sanctuaires du secret. Ainsi la cave de *L'antiquaire* est, si l'on ose dire, oniriquement complexe. Le lecteur doit l'explorer avec

des songes qui touchent, les uns à la souffrance des couloirs, les autres à l'étonnement des palais souterrains. Le lecteur peut s'y perdre (au propre et au figuré). Il ne voit, pas nettement d'abord, la nécessité littéraire d'une géométrie si compliquée. C'est ici que l'étude phénoménologique va révéler son efficacité. Que nous conseille l'attitude phénoménologique ? Elle nous demande d'instituer en nous un orgueil de lecture qui nous donnerait l'illusion de participer au travail même du créateur de livre. Une telle attitude ne peut guère se prendre en première lecture. La première lecture garde trop de passivité. Le lecteur y est encore un peu un enfant, un enfant que la lecture distrait. Mais tout bon livre à peine achevé doit être immédiatement relu. Après l'esquisse qu'est la première lecture, vient l'œuvre de lecture. Il faut alors connaître *le problème* de l'auteur. La lecture seconde, troisième..., nous apprend peu à peu la solution de ce problème. Insensiblement, nous nous donnons l'illusion que problème et solution sont les nôtres. Cette nuance psychologique : « Nous aurions dû écrire cela », nous pose phénoménologue de la lecture. Tant que nous n'accédons pas à cette nuance, nous restons psychologue ou psychanalyste.

Quel est alors le problème littéraire d'Henri Bosco dans la description de l'ultra-cave ? C'est de concrétiser dans une image centrale un roman qui est, dans sa ligne générale, le roman des *menées souterraines*. Cette métaphore usée est ici illustrée par les caves multiples, par un réseau de galeries, par un groupe de cellules aux portes souvent cadenassées. On y médite des secrets ; on y prépare des projets. Et l'action, sous la terre, chemine. Nous sommes vraiment dans l'espace intime de menées souterraines.

C'est dans un tel sous-sol que les antiquaires qui mènent le roman prétendent lier des destins. La cave d'Henri Bosco aux rameaux quadrillés est un métier à tisser le destin. Le héros qui conte ses aventures a lui-même un anneau destinai, une bague avec la pierre marquée des signes d'un ancien âge. Le travail, proprement souterrain, proprement infernal des *Antiquaires* échouera. Au moment même où deux grands destins de l'amour allaient se nouer, mourra dans le cerveau de la maison maudite une des plus belles sylphides du romancier, un être du jardin et de la tour, l'être qui devait donner le bonheur. Le lecteur un peu attentif à l'accompagnement de poésie cosmique toujours active sous le récit psychologique dans les romans de Bosco, un tel lecteur aura, dans bien des pages du livre, des témoignages du drame de l'aérien et du terrestre. Mais pour vivre de tels drames, il faut relire, il faut pouvoir déplacer l'intérêt ou mener la lecture dans le double intérêt de l'homme et, des choses, en ne négligeant rien du tissu anthropo-cosmique d'une vie humaine.

Dans une autre demeure où nous conduit le romancier, l'ultra-cave n'est plus sous le signe des ténébreux projets des hommes infernaux. Elle est vraiment naturelle, inscrite dans la nature d'un monde souterrain. Nous allons vivre, en suivant Henri Bosco, une maison à racine cosmique.

Cette maison à racine cosmique va nous apparaître comme une plante de pierre qui croît du rocher jusqu'à l'azur d'une tour.

Le héros du roman de *L'antiquaire* surpris dans une visite indiscreète a dû s'engager dans le sous-sol d'une maison. Mais, tout de suite, l'intérêt du récit réel passe au récit cosmique. Les réalités servent ici à exposer des rêves. D'abord, on est encore dans le labyrinthe des couloirs taillés dans le roc. Puis soudain, une eau nocturne est rencontrée. Alors, la description des événements du roman est, pour nous, suspendue. Nous ne recevrons le prix de la page que si nous y participons par nos rêves de la nuit. En effet, un grand rêve qui a la sincérité des éléments s'intercale dans le récit. Lisons ce poème de la cave cosmique^{23} :

« Juste à mes pieds l'eau sortit des ténèbres.

« L'eau !... un bassin immense !... Et quelle eau !... Une eau noire, dormante, si parfaitement plane que nulle ride, nulle bulle d'air, n'en troublait la surface. Pas de source, pas d'origine. Elle était là depuis des millénaires, et y restait surprise par le roc, elle s'étendait d'une seule nappe insensible et

était devenue, dans sa gangue de pierre, elle-même, cette pierre noire, immobile, captive du monde minéral. De ce monde oppressif elle avait subi la masse écrasante, l'entassement énorme. Sous ce poids, on eût dit qu'elle avait changé de nature, en s'infiltrant à travers l'épaisseur des dalles de calcaire qui en retenaient le secret. Elle était devenue ainsi l'élément fluide le plus dense de la montagne souterraine. Son opacité et sa consistance insolite^{24} en faisait comme une matière inconnue et chargée de phosphorescences dont n'affleuraient à la surface que de fugitives fulgurations. Signes des puissances obscures au repos dans les profondeurs, ces colorations électriques manifestaient la vie latente et la redoutable puissance de cet élément encore assoupi. J'en frissonnais. »

Ce frisson, on le sent bien, n'est plus une peur humaine, c'est une peur cosmique, une peur anthropo-cosmique qui fait écho à la grande légende de l'homme rendu aux situations primitives. De la cave taillée dans le roc au souterrain, du souterrain à l'eau dormante, nous sommes passés du monde construit au monde rêvé ; nous sommes passés du roman à la poésie. Mais le réel et le rêve sont, maintenant, dans une unité. La maison, la cave, la terre profonde trouvent une totalité par la profondeur. La maison est devenue un être de la nature. Elle est solidaire de la montagne et des eaux qui travaillent la terre. La grande plante de pierre qu'est la maison pousserait mal si elle n'avait pas l'eau des souterrains à sa base. Ainsi vont les rêves en leur grandeur sans limite.

La page de Bosco par sa rêverie cosmique apporte au lecteur un grand repos de lecture en lui demandant de participer au repos que donne tout onirisme profond. Le récit séjourne alors dans un temps suspendu propice à l'approfondissement psychologique. Maintenant, le récit des événements réels peut reprendre : il a reçu sa provision de cosmicité et de rêverie. En fait, par-delà l'eau souterraine, la cave de Bosco retrouve ses escaliers. La description, après la pause poétique, peut dérouler à nouveau son itinéraire : « Un escalier se creusait dans le roc et, en montant, tournait. Il était très étroit et raide. Je le pris » (p. 155). Par cette vville, le rêveur s'extrait des profondeurs de la terre et il entre dans les aventures de la hauteur. En effet, à l'extrémité de tant de défilés tortueux et étroits, le lecteur débouche dans une tour. Cette tour est la tour idéale qui enchante tout rêveur d'une antique demeure : elle est « parfaitement ronde » ; elle est entourée d'une « brève lumière » tombant « d'une fenêtre étroite ». Et le plafond est voûté. Quel grand principe de rêve d'intimité qu'un plafond voûté ! Il réfléchit sans fin l'intimité à son centre. On ne s'étonnera pas que la chambre de la tour soit la demeure d'une douce jeune fille et qu'elle soit habitée par les souvenirs d'une aïeule passionnée. La chambre ronde et voûtée est isolée dans sa hauteur. Elle garde le passé comme elle domine l'espace.

Sur le missel de la jeune fille, missel qui vient de la lointaine aïeule, on peut lire la devise :

La fleur est toujours dans l'amande

Par cette admirable devise, voilà la maison, voilà la chambre signée d'une intimité inoubliable. Est-il en effet image d'intimité plus condensée, plus sûre de son centre que le rêve d'avenir d'une fleur encore enclose et repliée en sa graine ? Comme on voudra que non pas le bonheur, mais l'avant-bonheur reste enfermé dans la chambre ronde !

Ainsi, la maison évoquée par Bosco va de la terre au ciel. Elle a la verticalité de la tour s'élevant des plus terrestres et aquatiques profondeurs jusqu'à la demeure d'une lime croyant au ciel. Une telle maison, construite par un écrivain, illustre la verticalité de l'humain. Et elle est oniriquement complète. Elle dramatise les deux pôles des rêves de la maison. Elle fait la charité d'une tour à ceux qui peut-être n'ont même pas connu un colombier. La tour est l'œuvre d'un autre siècle. Sans passé, elle n'est, rien. Quelle dérision qu'une tour neuve ! Mais les livres sont là qui donnent à nos rêveries mille demeures. Dans la tour des livres, qui n'a pas été vivre ses heures romantiques ? Ces heures reviennent. La rêverie en a besoin. Sur le clavier d'une vaste lecture touchant la fonction d'habiter la tour est une na aux grands songes. Que de fois, depuis que j'ai lu *L'antiquaire*, je suis allé habiter la

tour d'Henri Bosco !

La tour, les souterrains d'ultra-profondeurs étirent dans les deux sens la maison que nous venons d'étudier. Cette maison est, pour nous, un agrandissement de la verticalité des maisons plus modestes qui tout de même, pour satisfaire nos rêveries, ont besoin de se différencier en hauteur. Si nous devions être architecte de la maison onirique, nous hésiterions entre la maison tierce et la maison quarte. La maison tierce, la plus simple à l'égard de l'essentielle hauteur, a une cave, un rez-de-chaussée et un grenier. La maison quarte met un étage entre le rez-de-chaussée et le grenier. Un étage de plus, un deuxième étage, et, les rêves se brouillent. Dans la maison onirique, la topo-analyse ne sait compter que jusqu'à trois ou quatre.

De un à trois ou quatre s'en vont les escaliers. Tous différenciés. L'escalier qui va à la cave, on le *descend* toujours. C'est sa descente qu'on retient dans les souvenirs, c'est la descente qui caractérise son onirisme. L'escalier qui monte à la chambre, on le monte et on le descend. C'est une voie plus banale. Il est familier. L'enfant de douze ans y fait des *gammes de montée*, faisant des tierces et des quartes, tentant des quintes, aimant surtout, quatre marches par quatre marches, faire ses enjambées. Quatre à quatre monter l'escalier, quel bonheur crural !

Enfin, l'escalier du grenier plus raide, plus fruste, on le *monte* toujours. Il a le signe de l'ascension vers la plus tranquille solitude. Quand je retourne rêver dans les greniers d'antan, je ne redescends jamais.

La psychanalyse a rencontré le rêve d'escalier. Mais comme elle a besoin d'un symbolisme globalisant pour fixer son interprétation, la psychanalyse a donné peu d'attention à la complexité des mélanges de la rêverie et du souvenir. C'est, pourquoi, sur ce point comme sur d'autres, la psychanalyse est plus apte à étudier les rêves que la rêverie. La phénoménologie de la rêverie peut démêler le complexe de mémoire et d'imagination. Elle se rend nécessairement sensible aux différenciations du symbole. La rêverie poétique, créatrice de symboles, donne à notre intimité une activité polysymbolique. Et les souvenirs s'affinent. La maison onirique, dans la rêverie, prend une sensibilité extrême. Parfois, quelques marches ont inscrit dans la mémoire une faible dénivellation de la maison natale^{25}. Telle chambre n'est pas seulement une porte, c'est une porte et trois marches. Quand on se met, à penser dans le détail de la hauteur à la vieille maison, tout ce qui monte et descend recommence à vivre dynamiquement. On ne peut plus rester un homme à un seul étage comme le disait Joé Bousquet : « C'est un homme à un seul étage : il a sa cave dans son grenier^{26}. »

En manière d'antithèse, faisons quelques remarques sur les demeures oniriquement incomplètes.

A Paris, il n'y a pas de maisons. Dans des boîtes superposées vivent les habitants de la grand'ville « Notre chambre parisienne, dit Paul Claudel^{27}, entre ses quatre murs, est une espèce de lieu géométrique, un trou conventionnel que nous meublons d'images, de bibelots et d'armoires dans une armoire. » Le numéro de la rue, le chiffre de l'étage fixent la localisation de notre « trou conventionnel », mais notre demeure n'a ni espace autour d'elle ni verticalité en elle. « Sur le sol, les maisons se fixent avec l'asphalte pour ne pas s'enfoncer dans la terre^{28}. » La maison n'a pas de racine. Chose inimaginable pour un rêveur de maison : les gratte-ciel n'ont pas de cave. Du pavé jusqu'au toit, les pièces s'amoncellent et la tente d'un ciel sans horizons enclôt la ville entière. Les édifices n'ont à la ville qu'une hauteur *extérieure*. Les ascenseurs détruisent les héroïsmes de l'escalier. On n'a plus guère de mérite d'habiter près du ciel. Et le *chez soi* n'est plus qu'une simple horizontalité. Il manque aux différentes pièces d'un logis coincé à l'étage un des principes fondamentaux pour distinguer et classer les valeurs d'intimité.

Au manque des valeurs intimes de verticalité, il faut adjoindre le manque de cosmicité de la maison des grandes villes. Les maisons n'y sont plus dans la nature. Les rapports de la demeure et de l'espace

y deviennent factices. Tout y est machine et la vie intime y fuit de toute part. « Les rues sont comme des tuyaux où sont aspirés les hommes. » (Max PICARD, *loc. cit.*, p. 119).

Et la maison ne connaît plus les drames d'univers. Parfois le vent vient briser une tuile du toit pour tuer un passant dans la rue. Ce crime du toit ne vise que le passant attardé. L'éclair un instant met le feu dans les vitres de la fenêtre. Mais la maison ne tremble pas sous les coups du tonnerre. Elle ne tremble pas avec nous et par nous. Dans nos maisons serrées les unes contre les autres, nous avons moins peur. La tempête sur Paris n'a pas contre le rêveur la même offensivité personnelle que contre une maison de solitaire. Nous le comprendrons mieux quand nous aurons étudié, dans des paragraphes ultérieurs, la *situation de la maison dans le monde*, situation qui nous donne, d'une manière concrète, une variation de la situation, souvent si métaphysiquement résumée, de l'homme dans le monde.

Mais, ici, un problème reste ouvert au philosophe qui croit au caractère salutaire des vastes rêveries : comment peut-on aider à la cosmisation de l'espace extérieur à la chambre des villes. A titre d'exemple, donnons la solution d'un rêveur au problème des bruits de Paris.

Quand l'insomnie, mal des philosophes, s'accroît de l'énervement dû aux bruits de la ville, quand, place Maubert, tard dans la nuit, les automobiles ronflent, que le roulement des camions me fait maudire ma destinée de citadin, je trouve un apaisement à vivre les métaphores de l'océan. On sait bien que la ville est une mer bruyante, on a dit bien des fois que Paris fait entendre, au centre de la nuit, le murmure incessant du flot et des marées. De ces poncifs, je fais alors une image sincère, une image qui est mienne, aussi mienne que si je l'inventais moi-même, suivant ma douce manie de croire être toujours le sujet de ce que je pense. Si le roulement des voitures devient plus douloureux, je m'ingénie à y retrouver la voix du tonnerre, d'un tonnerre qui me parle, qui me gronde. Et j'ai pitié de moi-même. Te voilà donc, pauvre philosophe, à nouveau dans la tempête, dans les tempêtes de la vie ! Je fais de la rêverie abstraite-concrète. Mon divan est une barque perdue sur les flots ; ce sifflement subit, c'est le vent dans les voiles. L'air en furie klaxonne de toute part. Et je me parle pour me reconforter : vois, ton esquif reste solide, tu es en sûreté dans ton bateau de pierre. Dors malgré la tempête. Dors dans la tempête. Dors dans ton courage, heureux d'être un homme assailli par les flots.

Et je m'endors, bercé par les bruits de Paris^{29}.

Tout me confirme d'ailleurs que l'image des bruits océaniques de la ville est dans la « nature des choses », que c'est une image vraie, qu'il est salutaire de naturaliser les bruits pour les rendre moins hostiles. Au passage, dans la jeune poésie de notre temps, je note cette nuance délicate de l'image bienfaisante. Yvonne Carouch^{30} entend l'aube citadine quand la ville a « des rumeurs de coquillage vide ». Cette image, elle m'aide, être matinal que je suis, à me réveiller doucement, naturellement. Toutes les images sont bonnes à condition de savoir s'en servir.

On trouverait bien d'autres images sur la ville-océan. Notons celle-ci qui s'impose à un peintre. Courbet enfermé à Sainte-Pélagie, avait eu l'idée de représenter Paris vu des combles de la prison, nous dit Pierre Courthion^{31}. Courbet écrit à un de ses amis : « J'aurais peint cela dans le genre de mes marines, avec un ciel d'une profondeur immense, avec ses mouvements, ses maisons, ses dômes simulant les vagues tumultueuses de l'océan... »

Suivant notre méthode, nous avons voulu garder la coalescence des images qui refuse une anatomie absolue. Nous avons dû évoquer incidemment la cosmicité de, la maison. Mais il nous faudra revenir sur ce caractère. Nous devons maintenant, après avoir examiné la verticalité de la maison onirique, étudier, comme nous l'annoncions plus haut, [page 35](#), les centres de condensation d'intimité où s'accumule la rêverie.

VI

Il faut d'abord chercher dans la maison multiple des centres de simplicité. Comme le dit

Baudelaire : dans un palais, « il n'y a pas un coin pour l'intimité ».

Mais la simplicité, parfois trop rationnellement prônée, n'est pas une source d'onirisme de grande puissance. Il faut toucher à la primitivité du refuge. Et par-delà des situations vécues, il faut découvrir des situations rêvées. Par-delà les souvenirs positifs qui sont des matériaux pour une psychologie positive, il faut rouvrir le champ des images primitives qui ont été peut-être les centres de fixation des souvenirs restés dans la mémoire.

On peut faire la démonstration des primitivités imaginaires même sur cet être, solide dans la mémoire, qu'est la maison natale.

Par exemple, dans la maison même, dans la salle familiale, un rêveur de refuge rêve à la hutte, au nid, à des coins où il voudrait se blottir comme un animal en son trou. Il vit ainsi dans un au-delà des images humaines. Si le phénoménologue arrivait à vivre la primitivité de telles images, il déplacerait peut-être les problèmes touchant la poésie de la maison. Nous trouverons un exemple très clair de cette concentration de la joie d'habiter en lisant une admirable page du livre où Henri Bachelin raconte la vie de son père^{32}.

La maison d'enfance de Henri Bachelin est simple entre toutes. C'est la maison rustique d'un bourg du Morvan. Elle est cependant, avec ses dépendances paysannes et grâce au travail et à l'économie du père, une demeure où la vie de la famille a trouvé la sécurité et le bonheur. C'est dans la chambre éclairée par la lampe près de laquelle le père, journalier et sacristain, lit le soir la vie des saints, c'est dans cette chambre que l'enfant mène sa rêverie de primitivité, une rêverie qui accentue la solitude jusqu'à imaginer vivre dans une hutte perdue dans la forêt. Pour un phénoménologue qui cherche les racines de la fonction d'habiter, la page de Henri Bachelin est un document d'une grande pureté. Voici le passage essentiel (p. 97) : « C'étaient des heures où avec force, je le jure, je nous sentais comme retranchés hors de la petite ville, de la France et du monde. Je prenais plaisir — je gardais pour moi mes sensations — à nous imaginer vivant au milieu des bois dans une hutte de charbonniers bien chauffée : j'aurais voulu entendre des loups aiguiser leurs griffes sur le granit inusable de notre seuil. Notre maison me tenait lieu de hutte. Je m'y voyais à l'abri de la faim et du froid. Si je frissonnais, ce n'était que de bien-être. » Et évoquant son père, dans un roman sans cesse écrit à la deuxième personne, Henri Bachelin ajoute : « Bien calé sur ma chaise, je baignais dans le sentiment de ta force. »

Ainsi, l'écrivain nous appelle au centre de la maison comme à un centre de force, dans une zone de protection majeure. Il mène à fond ce « rêve de hutte » que connaissent bien ceux qui aiment les images légendaires des maisons primitives. Mais dans la plupart de nos rêves de hutte, nous souhaitons vivre ailleurs, loin de la maison encombrée, loin des soucis citadins. Nous fuyons en pensée pour chercher un vrai refuge. Plus heureux que les rêveurs de lointaines évasions, Bachelin trouve dans la maison même la racine de la rêverie de la hutte. Il n'a qu'à travailler un peu le spectacle de la chambre de famille, qu'à écouter, dans le silence de la veillée, le poêle qui ronfle, tandis que la bise assiège la maison, pour savoir qu'au centre de la maison, sous le cercle de lumière de la lampe, il vit dans une maison ronde, dans la hutte primitive. Que de logis embolies les uns dans les autres si nous réalisions, dans leurs détails et dans leur hiérarchie, toutes les images par lesquelles nous vivons nos rêveries d'intimité. Que de valeurs diffuses nous saurions concentrer si nous vivions, en toute sincérité, les images de nos rêveries !

La hutte, dans la page de Bachelin, apparaît bien comme la racine pivotante de la fonction d'habiter. Elle est la plante humaine la plus simple, celle qui n'a pas besoin de ramifications pour subsister. Elle est si simple qu'elle n'appartient plus aux souvenirs, parfois trop imagés. Elle appartient aux légendes. Elle est un centre de légendes. Devant une lumière lointaine, perdue dans la nuit, qui n'a rêvé à la chaumière, qui n'a rêvé, plus engagé encore dans les légendes, à la hutte de l'ermite ?

La *hutte de l'ermite*, voilà bien une gravure princeps ! Les vraies images sont des *gravures*. L'imagination les grave dans notre mémoire. Elles approfondissent des souvenirs vécus, elles déplacent des souvenirs vécus pour devenir des souvenirs de l'imagination. La hutte de l'ermite est un thème qui n'a pas besoin de variations. Dès la plus simple évocation, le « retentissement phénoménologique » efface les médiocres résonances. La hutte de l'ermite est une gravure qui souffrirait d'un excès de pittoresque. Elle doit recevoir sa vérité de l'intensité de son essence, l'essence du verbe habiter. Aussitôt, la hutte est la solitude centrée. Dans le pays des légendes, il n'y a pas de hutte mitoyenne. Le géographe peut bien nous rapporter, de ses lointains voyages, des photographies de villages de huttes. Notre passé de légendes transcende tout ce qui a été vu, tout ce que nous avons personnellement vécu. L'image nous mène. Nous allons à la solitude extrême. L'ermite est *seul* devant Dieu. La hutte de l'ermite est l'antitype du monastère. Autour de cette solitude centrée rayonne un univers qui médite et qui prie, un univers hors de l'univers. La hutte ne peut recevoir aucune richesse « de ce monde ». Elle a une heureuse intensité de pauvreté. La hutte de l'ermite est une gloire de la pauvreté. De dépouillement en dépouillement, elle nous donne accès à l'absolu du refuge.

Cette valorisation d'un centre de solitude concentrée est si forte, si primitive, si indiscutée que l'image de la lointaine lumière sert de référence pour des images moins nettement localisées. Henry-David Thoreau entend-il le « cor au fond des bois » ? Cette « image » au centre mal déterminé, cette image sonore qui emplit la nature nocturne lui suggère une image de repos et de confiance : « Ce son, dit-il, est aussi amical que la chandelle lointaine de l'ermite^[33]. » Et nous, qui nous souvenons, de quel vallon intime sonnent-ils encore les cors d'autrefois et pourquoi acceptons-nous tout de suite la commune amitié du monde sonore éveillé par le cor et du monde de l'ermite éclairé par la lumière lointaine ? Comment des images aussi rares dans la vie ont-elles une telle puissance sur l'imagination ?

Les grandes images ont à la fois une histoire et une préhistoire. Elles sont toujours à la fois souvenir et légende. On ne vit jamais l'image en première instance. Toute grande image a un fond onirique insondable et c'est sur ce fond onirique que le passé personnel met des couleurs particulières. Aussi, c'est très loin dans le cours de la vie qu'on vénère vraiment une image en découvrant ses racines au delà de l'histoire fixée dans la mémoire. Dans le règne de l'imagination absolue, on est jeune très tard. Il faut perdre le paradis terrestre pour y vraiment vivre, pour le vivre dans la réalité de ses images, dans la sublimation absolue qui transcende toute passion. Un poète, méditant sur la vie d'un grand poète, Victor-Émile Michelet méditant l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam, écrit : « Hélas ! Il faut avancer en âge pour conquérir la jeunesse, pour la délivrer des entraves, pour vivre selon son initial élan. »

La poésie nous donne non pas tant la nostalgie de la jeunesse, ce qui serait vulgaire, mais la nostalgie des expressions de la jeunesse. Elle nous offre des images comme nous aurions dû les imaginer dans « l'initial élan » de la jeunesse. Les images princeps, les gravures simples, les rêveries de la hutte sont autant d'invitations à recommencer d'imaginer. Elles nous rendent des séjours d'être, des maisons de l'être, où se concentre une certitude d'être. Il semble qu'en habitant de telles images, des images aussi stabilisantes, on recommencerait une autre vie, une vie qui serait nôtre, à nous dans les profondeurs de l'être. A contempler de telles images, à lire les images du livre de Bachelin, *on rumine de la primitivité*. Du fait même de cette primitivité restituée, désirée, vécue dans des images simples, un album de huttes serait un manuel d'exercices simples pour la phénoménologie de l'imagination.

En suite de la lointaine lumière de la hutte de l'ermite, symbole de l'homme qui veille, un dossier considérable de documents littéraires relatifs à la poésie de la maison pourrait être exploité sous le seul signe de la lampe qui brille à la fenêtre. Il faudrait mettre cette image sous la dépendance d'un

des plus grands théorèmes de l'imagination du monde de la lumière : *Tout ce qui brille voit*. Rimbaud a dit en trois syllabes ce théorème cosmique : « Nacre voit »^{34}. La lampe veille, donc elle surveille. Plus étroit est le filet de lumière, plus pénétrante est la surveillance.

La lampe à la fenêtre est l'œil de la maison. La lampe, dans le règne de l'imagination, ne s'allume jamais dehors. Elle est lumière enfermée qui ne peut que filtrer dehors. Un poème écrit sous le titre *Emmuré*, commence ainsi :

*Une lampe allumée derrière la fenêtre
Veille au cœur secret de la nuit.*

Quelques vers auparavant le poète parle :

*Une nuit, dix villages, une montagne,
Entre ses quatre murs de pierre*^{35}.

Dans le roman d'Henri Bosco, *Hyacinthe*, qui, avec un autre récit, *Le jardin d'Hyacinthe*, constituent un des plus étonnants romans psychiques de notre temps, une lampe attend à la fenêtre. Par elle la maison attend. La lampe est le signe d'une grande attente.

Par la lumière de la maison lointaine, la maison voit, veille, surveille, attend.

Quand je me laisse aller à l'ivresse des inversions entre la rêverie et la réalité, il me vient cette image : la maison lointaine et sa lumière, c'est pour moi, devant moi, la maison qui regarde dehors — c'est bien son tour ! — par le trou de la serrure. Oui, quelqu'un est dans la maison qui veille, un homme y travaille tandis que je rêve, il est une existence opiniâtre tandis que je poursuis des rêves futiles. Par sa seule lumière, la maison est humaine. Elle voit comme un homme. Elle est un œil ouvert sur la nuit.

Et d'autres images sans fin viennent fleurir la poésie de la maison dans la nuit. Parfois, elle brille comme un ver luisant dans l'herbe, l'être à la lumière solitaire :

Je verrai vos maisons comme des vers luisants au creux des collines^{36}.

Un autre poète appelle les maisons qui brillent, sur terre des « étoiles d'herbe ». Christiane Burucoa dit encore de la lampe dans la maison humaine :

Étoile prisonnière prise au gel de l'instant

Il semble que, dans de telles images, les étoiles du ciel viennent habiter la terre. Les maisons des hommes forment des constellations sur terre.

G.-E. Clancier, avec dix villages et leur lumière, cloue une constellation du Léviathan sur la terre :

*Une nuit, dix villages, une montagne,
Un léviathan noir clouté d'or.*

(G.-E. CLANCIER, *Une voix*, éd. Gallimard, p. 172.)

Erich Neumann a étudié le rêve d'un patient qui, regardant du haut d'une tour, voyait les étoiles naître et briller dans la terre. Elles sortaient du sein de la terre ; la terre n'était, pas en cette obsession une simple image du ciel étoilé. Elle était la grande mère productrice du monde, productrice de la nuit et des étoiles^{37}. Dans le rêve de son patient, Neumann montre la force de l'archétype de la terre-mère, de la Mutter-Erde. La poésie naturellement vient d'une rêverie qui insiste moins que le rêve nocturne. Il ne s'agit que du « gel d'un instant ». Mais le document poétique n'en est pas moins indicatif. Un signe terrestre est posé sur un être du ciel. L'archéologie des images est donc éclairée par

l'image rapide, par l'image instantanée du poète.

Nous avons donné tous ces développements à une image qui peut sembler banale pour montrer que les images ne peuvent pas se tenir tranquilles. La rêverie poétique, à l'inverse de la rêverie de somnolence, ne s'endort jamais. Il lui faut toujours, à partir de la plus simple image, faire rayonner des ondes d'imagination. Mais si cosmique que devienne la maison isolée éclairée par l'étoile de sa lampe, elle s'impose toujours comme une solitude : donnons un dernier texte qui met l'accent sur cette solitude.

Dans les *Fragments d'un journal intime* reproduit au début d'un choix de lettres de Rilke^{38}, on trouve la scène suivante : Rilke et deux de ses compagnons aperçoivent dans la nuit profonde « la croisée éclairée d'une hutte lointaine, la dernière hutte, celle qui est toute seule à l'horizon devant les champs et les marais ». Cette image d'une solitude symbolisée par une unique lumière émeut le cœur du poète, elle l'émeut si personnellement qu'elle l'isole de ses compagnons. Rilke ajoute, parlant du groupe des trois amis : « Nous avons beau être fort près l'un de l'autre, nous demeurions trois isolés qui voient la nuit pour la première fois. » Expression qu'on ne méditera jamais assez puisque la plus banale des images, une image que le poète a vue certainement des centaines de fois, reçoit soudain le signe de « la première fois » et transmet ce signe à la nuit familière. Ne peut-on pas dire que la lumière venant d'un veilleur solitaire, d'un veilleur obstiné prend une puissance d'hypnotisme. Nous sommes hypnotisés par la solitude, hypnotisés par le regard de la maison solitaire. D'elle à nous le lien est si fort que nous ne rêvons plus qu'à une maison solitaire dans la nuit :

O Licht im schlafenden Haus^{39} !

Avec la hutte, avec la lumière qui veille à l'horizon lointain, nous venons d'indiquer sous sa forme la plus simplifiée la condensation d'intimité du refuge. Nous avons d'abord, au début de ce chapitre, tenté au contraire de différencier la maison selon sa verticalité. Il nous faut maintenant, toujours avec l'aide de documents littéraires circonstanciés, mieux dire les valeurs de protection de la maison contre les forces qui l'assiègent. Après avoir examiné cette dialectique dynamique de la maison et de l'univers, nous examinerons des poèmes où la maison est tout un monde.

MAISON ET UNIVERS

« Quand les cimes de notre ciel se rejoindront
« Ma maison aura un toit. »

Paul ELUARD, *Dignes de vivre*,
éd. Julliard, 1941, p. 116

Nous indiquions dans le chapitre précédent qu'il y a un sens à dire qu'on « lit une maison », qu'on « lit une chambre », puisque chambre et, maison sont des diagrammes de psychologie qui guident les écrivains et les poètes dans l'analyse de l'intimité. Nous allons prendre en lecture lente quelques maisons et quelques chambres « écrites » par de grands écrivains.

I

Bien qu'il soit, dans le fond de son être, un citadin, Baudelaire sent l'accroissement de valeur d'intimité quand une maison est attaquée par l'hiver. Dans *Les paradis artificiels* (p. 280), il dit le bonheur de Thomas de Quincey, enfermé dans l'hiver, tandis qu'il lit, Kant, aidé par l'idéalisme de l'opium. La scène se passe dans un « cottage »^{40} du Pays de Galles. « Une jolie habitation ne rend-elle pas l'hiver plus poétique, et l'hiver n'augmente-t-il pas la poésie de l'habitation ? Le blanc cottage était *assis* au fond d'une *petite* vallée *fermée* de montagnes *suffisamment* hautes ; il était, comme *emmailloté* d'arbustes. » Nous avons souligné les mots qui, dans cette courte phrase, appartiennent à l'imagination du repos. Quel cadre, quel encadrement de tranquillité pour un mangeur d'opium qui, lisant Kant, conjoint la solitude du rêve et la solitude de la pensée ! Nous pouvons sans doute lire la page de Baudelaire comme on lit une page facile, trop facile. Un critique littéraire pourrait même s'étonner que le grand poète ait si aisément usé des images de la banalité. Mais si nous la lisons, cette page trop simple, en acceptant les rêveries de repos qu'elle suggère, si nous faisons une pause sur les mots soulignés, la voici qui nous met corps et âme dans la tranquillité. Nous nous sentons placés au centre de protection de la maison du vallon, « emmaillotés », nous aussi, dans les tissus de l'hiver.

Et nous avons bien chaud, *parce qu'il* fait froid dehors. Dans la suite de ce « paradis artificiel » plongé dans l'hiver, Baudelaire dit que le rêveur demande un hiver rude. « Il demande annuellement au ciel autant de neige, de grêle et de gelée qu'il en peut contenir. Il lui faut un hiver canadien, un hiver russe. Son nid en sera plus chaud, plus doux, plus aimé...^{41}. » Comme Edgar Poe, grand rêveur de rideaux, Baudelaire, pour calfeutrer le logis entouré par l'hiver, demande encore « de lourds rideaux ondoyant jusqu'au plancher ». Derrière les rideaux sombres, il semble que la neige soit plus blanche. Tout s'active quand s'accumulent les contradictions.

Baudelaire nous a livré un tableau centré ; il nous a menés au centre d'une rêverie que nous pouvons alors prendre pour nous-mêmes. Nous y apporterons sans doute des traits personnels. Dans le cottage de Thomas de Quincey évoqué par Baudelaire, nous mettrons les êtres de notre passé. Nous recevons ainsi le bénéfice d'une évocation sans surcharge. Nos souvenirs les plus personnels peuvent ici venir habiter. Par je ne sais quelle sympathie, la description de Baudelaire a perdu sa banalité. Et c'est toujours ainsi : les centres de rêverie bien déterminés sont des moyens de communication entre les hommes du songe avec la même sûreté que les concepts bien définis sont des moyens de communication entre les hommes de pensée.

Dans *Curiosités esthétiques* (p. 331), Baudelaire parle aussi d'une toile de Lavieille qui représente « une chaumière sur une lisière de bois » en hiver, « la saison triste ». Et cependant : « Quelques-uns des effets que Lavieille a souvent rendus me semblent, dit Baudelaire, des extraits du bonheur d'hiver. » L'hiver évoqué est un renforcement du bonheur d'habiter. Dans le règne de la seule imagination, l'hiver évoqué augmente la valeur d'habitation de la maison.

Si l'on nous demandait de faire une expertise d'onirisme du cottage de Thomas de Quincey revêtu par Baudelaire, nous dirions qu'il y traîne la fade odeur d'opium, une atmosphère d'assoupissement. Rien ne nous dit la vaillance des murs, le courage du toit. La maison ne lutte pas. On dirait que Baudelaire ne sait s'enfermer que dans des rideaux.

Ce manque de lutte est souvent le cas des maisons dans l'hiver qu'on trouve en littérature. La dialectique de la maison et de l'univers y est trop simple. La neige, en particulier, néantise à trop bon compte le monde extérieur. Elle universalise l'univers en une seule tonalité. D'un mot, du mot neige, l'univers est exprimé et supprimé pour l'être abrité. Dans *Les déserts de l'amour* (p. 104), Rimbaud dit lui-même : « C'était comme une nuit d'hiver, avec une neige pour étouffer le monde décidément. »

De toute façon, au delà de la maison habitée, le cosmos d'hiver est un cosmos simplifié. Il est une non-maison dans le style où le métaphysicien parle d'un non-moi. De la maison à la non-maison s'ordonnent facilement toutes les contradictions. Dans la maison, tout se différencie, se multiplie. De l'hiver, la maison reçoit des réserves d'intimité, des finesses d'intimité. Dans le monde hors de la maison, la neige efface les pas, brouille les chemins, étouffe les bruits, masque les couleurs. On sent en action une négation cosmique par l'universelle blancheur. Le rêveur de maison sait tout cela, sent tout cela, et par la diminution d'être du monde extérieur il connaît une augmentation d'intensité de toutes les valeurs d'intimité.

II

De toutes les saisons, l'hiver est la plus vieille. Elle met de l'âge dans les souvenirs. Elle renvoie à un long passé. Sous la neige la maison est vieille. Il semble que la maison vive en arrière dans les siècles lointains. Ce sentiment est bien évoqué par Bachelin dans les pages où l'hiver a toute son hostilité^{42}. « C'étaient des soirs, où, dans de vieilles maisons entourées de neige et de bise, les grandes histoires, les belles légendes que se transmettent les hommes, prennent un sens concret et deviennent susceptibles, pour qui les creuse, d'une application immédiate. Et c'est ainsi que peut-être un de nos ancêtres, expirant en l'an mille, a pu croire à la fin du monde. » Car les histoires ne sont pas ici des contes de la veillée, des histoires de fées contées par les grand'mères ; ce sont des histoires d'hommes, des histoires qui méditent des forces et des signes. En ces hivers, dit ailleurs Bachelin (p. 58), « il me semble que (sous le manteau de la vaste cheminée) les vieilles légendes devaient être alors beaucoup plus vieilles qu'elles ne le sont aujourd'hui ». Elles avaient précisément cette ancienneté du drame des cataclysmes, des cataclysmes qui peuvent annoncer la fin du monde.

Évoquant ces veillées d'hiver dramatique dans la maison paternelle, Michelin écrit (p. 104) : « Lorsque nos compagnons de veillées partirent les pieds dans la neige et la tête dans les rafales, il me semblait qu'ils s'en allèrent très loin, dans des pays inconnus de chouettes et de loups. J'étais tenté de leur crier comme je l'avais lu dans mes premiers livres d'histoire : A la grâce de Dieu ! »

N'est-il pas frappant que dans l'âme d'un enfant, la simple image de la maison familiale sous la neige amoncelée puisse intégrer des images de l'an mille ?

III

Prenons maintenant un cas plus complexe, un cas qui peut sembler paradoxal. Nous l'empruntons à

une page de Rilke^{43}.

Pour lui, contrairement à la thèse générale que nous soutenions dans le chapitre précédent, c'est en ville surtout que l'orage est offensif, que le ciel nous dit le plus nettement son courroux. A la campagne, la tempête nous serait moins hostile. C'est là, de notre point, de vue, un paradoxe de cosmicité. Mais, bien entendu, la page rilkéenne est belle et nous aurons intérêt à la commenter.

Voici ce que Rilke écrit à « la musicienne » : « Sais-tu que je suis effrayé, en ville, par ces ouragans nocturnes ? On dirait, n'est-ce pas, que dans leur fierté d'éléments, ils ne nous voient même pas. Tandis qu'une maison solitaire, à la campagne, ils la voient, ils la prennent dans leurs bras puissants et ainsi, l'endurcissent, et là-bas on voudrait être dehors, dans le jardin mugissant, et du moins on se tient à la fenêtre, et l'on approuve les vieux arbres encolérés qui s'agitent comme si l'esprit des prophètes était en eux. »

La page de Rilke me paraît, dans le style photographique, un « négatif » de la maison, une inversion de la fonction d'habiter. L'orage gronde et tord les arbres ; Rilke, abrité dans la maison voudrait être *dehors*, non pas par le besoin de jouir du vent, et de la pluie, mais pour une recherche de rêverie. Alors Rilke participe, on le sent, à la contre-colère de l'arbre attaqué par la colère du vent. Mais il ne participe pas à la résistance de la maison. Il met sa confiance en la sagesse de l'ouragan, en la clairvoyance de l'éclair, en tous les éléments qui, dans leur furie même, voient la demeure de l'homme et s'entendent pour l'épargner.

Mais ce « négatif » d'image n'en est pas moins révélateur. Il témoigne d'un dynamisme de lutte cosmique. Rilke — il en a donné bien des preuves et nous aurons souvent à nous y référer connaît le drame des demeures humaines. Quel que soit, le pôle de la dialectique où le rêveur se situe, que ce soit la maison ou l'univers, la dialectique se dynamise. La maison et l'univers ne sont pas simplement, deux espaces juxtaposés. Dans le règne de l'imagination, ils s'animent l'un par l'autre en des rêveries contraires. Déjà, Rilke concède que les épreuves « endurent » la vieille maison. La maison capitalise ses victoires contre l'ouragan. Et puisque dans une recherche sur l'imagination nous devons dépasser le règne des faits, nous savons bien que nous sommes plus tranquilles, plus rassurés dans la vieille demeure, dans la maison natale que dans la maison des rues que nous n'habitons qu'en passant.

IV

En opposition avec le « négatif » que nous venons d'examiner, donnons l'exemple d'une positivité d'adhésion totale au drame de la maison attaquée par la tempête.

La maison de Malicroix^{44} s'appelle La Redousse. Elle est construite sur une île de la Camargue, non loin du fleuve mugissant. Elle est humble. Elle paraît faible. On va voir son courage.

L'écrivain prépare la tempête en de longues pages. Une météorologie poétique va aux sources d'où naissent le mouvement et le bruit. Avec quel art, l'écrivain touche d'abord l'absolu du silence, l'immensité des espaces du silence ! « Rien ne suggère comme le silence le sentiment des espaces illimités. J'entrai dans ces espaces. Les bruits colorent l'étendue et lui donnent une sorte de corps sonore. Leur absence la laisse toute pure et c'est la sensation du vaste, du profond, de l'illimité qui nous saisit dans le silence. Elle m'envahit, et je fus, pendant quelques minutes, confondu à cette grandeur de la paix nocturne.

« Elle s'imposait comme un être.

« La paix avait, un corps. Pris dans la nuit, fait avec de la nuit. Un corps réel, un corps immobile. »

Dans ce vaste poème en prose viennent alors des pages qui ont le même progrès de rumeurs et de craintes que les stances des *Djinns* chez Victor Hugo. Mais ici, l'écrivain se donne le temps de montrer le resserrement de l'espace au centre duquel la maison vivra comme un cœur angoissé. Une sorte d'angoisse cosmique prélude à la tempête. Puis, toutes les gorges du vent se détendent. Bientôt,

tous les animaux de l'ouragan donnent de la voix. Quel bestiaire du vent on pourrait établir si on avait le loisir, non seulement dans les pages que nous invoquons, mais dans toute l'œuvre de Henri Bosco, d'analyser la dynamologie des tempêtes ! L'écrivain sait d'instinct que toutes les agressions, qu'elles viennent de l'homme ou du monde, sont animales. Si subtile que soit une agression venant de l'homme, si indirecte, si camouflée, si construite qu'elle soit, elle révèle des origines inexpiables. Un petit filament animal vit dans la plus petite des haines. Le poète psychologue — ou le psychologue poète, s'il en existe — ne peut se tromper en marquant d'un cri animal les différents types d'agression. Et c'est aussi une des marques terribles de l'homme que de ne comprendre intuitivement les forces de l'univers que par une psychologie du courroux.

Et la maison contre cette meute qui, peu à peu, se déchaîne devient le véritable être d'une humanité pure, l'être qui se défend sans jamais avoir la responsabilité d'attaquer. La Redousse est la Résistance de l'homme. Elle est *valeur humaine*, grandeur de l'Homme.

Voici la page centrale de la résistance humaine de la maison au centre de la tempête (p. 115).

« La maison luttait bravement. Elle se plaignit tout d'abord ; les pires souffles l'attaquèrent de tous les côtés à la fois, avec une haine distincte et de tels hurlements de rage que, par moments, je frissonnais de peur. Mais elle tint. Dès le début de la tempête des vents hargneux avaient pris le toit à partie. On essaya de l'arracher, de lui casser les reins, de le mettre en lambeaux, de l'aspirer. Mais il bomba le dos et s'accrocha à la vieille charpente. Alors d'autres vents arrivèrent et se ruant au ras du sol ils foncèrent contre les murailles. Tout fléchit sous le choc impétueux, mais la maison flexible, ayant plié, résista à la bête. Elle tenait sans doute au sol de l'île par des racines incassables, d'où ses minces parois de roseaux crépis et de planches tenaient une force surnaturelle. On eut beau insulter les volets et, les portes, prononcer des menaces colossales, claironner dans la cheminée, l'être déjà humain, où j'abritais mon corps, ne céda rien à la tempête. La maison se serra contre moi, comme une louve, et par moments je sentais son odeur descendre maternellement jusque dans mon cœur. Ce fut, cette nuit-là, vraiment ma mère.

« Je n'eus qu'elle pour me garder et me soutenir. Nous étions seuls. »

En parlant de la maternité de la maison dans notre livre : *La terre et les rêveries du repos*, nous avons cité ces deux vers immenses de Milosz où s'unissent les images de la Mère et de la Maison :

*Je dis ma Mère. Et c'est à vous que je pense, ô Maison !
Maison des beaux étés obscurs de mon enfance.*

(*Mélancolie.*)

C'est une semblable image qui s'impose à la reconnaissance émue de l'habitant de La Redousse. Mais ici, l'image ne vient pas de la nostalgie d'une enfance. Elle est donnée dans son actualité de protection. Au delà aussi d'une communauté de la tendresse, il y a ici communauté de la force, concentration de deux courages, de deux résistances. Quelle image de concentration d'être que cette maison qui se « serre » contre son habitant, qui devient la cellule d'un corps avec ses murs proches. Le refuge s'est contracté. Et davantage protecteur, il est devenu extérieurement plus fort. De refuge, il est devenu redouta chaumière est devenue un château fort du courage pour le solitaire qui doit y apprendre à vaincre la peur. Une telle demeure est éducatrice. On lit les pages de Bosco comme un emboîtement des réserves de force dans les châteaux intérieurs du courage. Dans la maison devenue par l'imagination le centre même d'un cyclone, il faut dépasser les simples impressions du réconfort qu'on éprouve dans tout abri. Il faut participer au drame cosmique soutenu par la maison qui lutte. Tout le drame de Malicroix est une épreuve de solitude. L'habitant de La Redousse doit dominer la solitude dans la maison d'une île sans village. Il doit y acquérir la dignité de solitude atteinte par un ancêtre qu'un grand drame de la vie a rendu solitaire. Il doit être seul, seul dans un cosmos qui n'est

pas celui de son enfance. Il doit, homme d'une race douce et heureuse, hausser son courage, apprendre le courage devant un cosmos rude, pauvre, froid. La maison isolée vient lui donner des images fortes, c'est-à-dire des conseils de résistance.

Ainsi, en face de l'hostilité, aux formes animales de la tempête et de l'ouragan, les valeurs de protection et de résistance de la maison sont transposées en valeurs humaines. La maison prend les énergies physiques et morales d'un corps humain. Elle bombe le dos sous l'averse, elle raidit les reins. Sous les rafales, elle plie quand il faut plier, sûre de se redresser à temps en niant toujours les défaites passagères. Une telle maison appelle l'homme à un héroïsme de cosmos. Elle est un instrument à affronter le cosmos. Les métaphysiques « de l'homme jeté dans le monde » pourraient méditer concrètement, sur la maison jetée à travers l'ouragan, bravant la colère du ciel. Envers et contre tout, la maison nous aide à dire : je serai un habitant du monde, malgré le monde. Le problème n'est pas seulement un problème d'être, c'est un problème d'énergie et par conséquent de contre-énergie.

Dans cette communauté dynamique de l'homme et de la maison, dans cette rivalité dynamique (le la maison et de l'univers, nous sommes loin de toute référence aux simples formes géométriques. La maison vécue n'est, pas une boîte inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique.

Cette transposition de l'être de la maison en valeurs humaines peut-elle être considérée comme une activité de métaphores ? N'y a-t-il là que langage imagé ? En tant que métaphores, un critique littéraire les jugerait aisément excessives. D'autre part, un psychologue positif réduirait immédiatement le langage imagé à la réalité psychologique de la peur d'un homme mûre dans sa solitude, loin de tout secours humain. Mais la phénoménologie de l'imagination ne peut se satisfaire d'une réduction qui fait des images des moyens subalternes d'expression : la phénoménologie de l'imagination demande qu'on vive directement les images, qu'on prenne les images comme des événements subits de la vie. Quand l'image est, nouvelle, le monde est nouveau.

Et dans la lecture mise dans la vie, toute passivité disparaît si nous essayons de prendre conscience des actes créateurs du poète exprimant le monde, un monde qui s'ouvre à nos rêveries. Dans le roman de Henri Bosco, *Malicroix*, le monde travaille l'homme solitaire plus que les personnages ne peuvent le faire. Si l'on enlevait du roman tous les poèmes en prose qu'il contient, il ne resterait guère qu'une question d'héritage, un duel de notaire et d'héritier. Mais quel gain pour un psychologue de l'imagination si à la lecture « sociale », il ajoute la lecture « cosmique » ! Il se rend bien compte que le cosmos forme l'homme, transforme un homme des collines en un homme de l'île et du fleuve. Il se rend compte que la maison remodèle l'homme.

Avec la maison vécue par le poète, nous sommes ainsi conduits à un point sensible de l'anthropocosmologie. La maison est donc bien un instrument de topo-analyse. C'est un instrument très efficace précisément parce qu'il est d'un usage difficile. En somme, la discussion de nos thèses est placée sur un terrain qui nous est défavorable. En effet, la maison est de prime abord un objet à forte géométrie. On est tenté de l'analyser rationnellement. Sa réalité première est visible et tangible. Elle est faite de solides bien taillés, de charpentes bien associées. La ligne droite y est dominatrice. Le fil à plomb lui a laissé la marque de sa sagesse, de son équilibre^{45}. Un tel objet géométrique devrait résister à des métaphores qui accueillent le corps humain, l'Aine humaine. Mais la transposition à l'humain se fait tout de suite, dès qu'on prend la maison comme un espace de réconfort et d'intimité, comme un espace qui doit condenser et défendre l'intimité. Alors s'ouvre, en dehors de toute rationalité, le champ de l'onirisme. En lisant et en relisant *Malicroix*, j'entends sur le toit de La Redousse, passer, comme dit Pierre-Jean Jouve, a le sabot de fer du songe ».

Mais le complexe réalité et songe n'est jamais définitivement résolu. La maison même quand elle se met à vivre humainement ne perd pas toute son « objectivité ». Il faut que nous examinions de plus près comment se présentent, en géométrie rêveuse, les maisons du passé, les maisons où nous allons retrouver, en nos rêveries, l'intimité du passé. Sans cesse, il nous faut étudier comment la douce

matière de l'intimité retrouve, par la maison, sa forme, la forme qu'elle avait quand elle enfermait une chaleur première^{46} :

*Et l'ancienne maison
Je sens sa rousse tiédeur
Vient des sens à l'esprit.*

V

D'abord, ces anciennes maisons, nous pouvons les dessiner, en donner par conséquent une *représentation* qui a tous les caractères d'une copie du réel. Un tel dessin objectif, détaché de toute rêverie, est un document dur et stable qui marque une biographie.

Mais cette représentation extérioriste, si seulement elle manifeste un art de dessin, un talent de représentation, la voici qui se fait insistante, invitante et que le seul jugement du bien rendu, du bien fait se continue en contemplation et en rêverie. La rêverie revient, habiter le dessin exact. La représentation d'une maison ne laisse pas longtemps un rêveur indifférent.

Souvent je m'étais dit, bien avant le temps où je me suis mis à lire tous les jours les poètes, que j'aimerais habiter une maison comme on en voit dans les estampes. La maison à gros traits, la maison d'un bois gravé me parlait encore davantage. Les bois gravés exigent, me semble-t-il, la simplicité. Par eux ma rêverie habitait la maison essentielle.

Ces rêveries naïves que je croyais miennes, quel étonnement fut pour moi d'en trouver traces dans mes lectures.

André Lafon avait écrit en 1913^{47} :

*Je rêve d'un logis, maison basse à fenêtres
Hautes, aux trois degrés usés, plats et verdis
.....
Logis pauvre et secret à l'air d'antique estampe
Qui ne vit qu'en moi-même, où je rentre parfois
M'asseoir pour oublier le jour gris et la pluie.*

Tant d'autres poèmes d'André Lafon sont écrits sous le signe de « la maison pauvre » ! La maison, dans les « estampes » littéraires qu'il en trace, accueille le lecteur comme un hôte. Une audace de plus et le lecteur prendrait le burin en main pour graver sa lecture.

Des types d'estampes en viennent à préciser des types de maison. Annie Duthil écrit ainsi^{48} :
« Je suis dans une maison d'estampes japonaises. Le soleil est partout, car tout est transparent. »
Il est des maisons claires où habite, en toute saison, l'été. Elles ne sont que fenêtres.
N'est-il pas aussi un habitant d'estampes le poète qui nous dit^{49} :

*Qui n'a pas au fond de son cœur
Un sombre château d'Elseneur
.....
A l'instar des gens du passé
On construit en soi-même pierre
Par pierre un grand château hanté.*

Ainsi, je me réconforte dans les dessins de mes lectures. Je vais habiter les « estampes littéraires » que m'offrent les poètes. Plus la maison gravée est simple, plus elle travaille mon imagination

d'habitant. Elle ne reste pas une « représentation ». Les lignes y sont *fortes*. L'abri est *fortifiant*. Il demande à être habité *simplement*, avec la grande *sécurité* que donne la *simplicité*. La maison gravée réveille en moi le *sens de la hutte* ; j'y revis la *force de regard* qu'a la *petite fenêtre*. Et voyez ! Si je dis sincèrement l'image, voici que j'éprouve le besoin de souligner. *Souligner*, n'est-ce pas *graver* en écrivant ?

VI

Parfois, la maison grandit, s'étend. Il faut une plus grande élasticité de rêverie, une rêverie moins dessinée, pour l'habiter. « Ma maison, dit Georges Spyridaki^{50}, est diaphane, mais non pas de verre. Elle serait plutôt de la nature de la vapeur. Ses murs se condensent et se relâchent suivant mon désir. Parfois, je les serre autour de moi, telle une armure d'isolement... Mais parfois, je laisse les murs de ma maison s'épanouir dans leur espace propre, qui est l'extensibilité infinie. »

La maison de Spyridaki respire. Elle est vêtement d'armure et puis elle s'étend à l'infini. Autant dire que nous y vivons tour à tour dans la sécurité et dans l'aventure. Elle est cellule et elle est monde. La géométrie est transcendée.

Donner l'irréalité à l'image attachée à une forte réalité nous met dans le souffle de la poésie. Des textes de René Gazelles vont nous dire cette expansion si nous acceptons d'aller habiter les images du poète. Il écrit, du fond de sa Provence, le pays des plus nets contours^{51} :

« L'introuvable maison où respire cette fleur de laves, où naissent les orages, l'exténuant bonheur, quand m'arrêterai-je de la chercher ?

.
« Détruite la symétrie, servir de pâture aux vents.

.
« Ma maison je la voudrais semblable à celle du vent de mer, toute palpitante de mouettes. »

Ainsi, une immense maison cosmique est en puissance dans tout rêve de maison. De son centre rayonnent les vents, et les mouettes sortent de ses fenêtres. Une maison si dynamique permet au poète d'habiter l'univers. Ou, autre manière de dire, l'univers vient habiter sa maison.

Parfois, dans un repos, le poète revient au centre de sa demeure (p. 29) :

. . . . *Tout respire à nouveau*
La nappe est blanche.

La nappe, cette poignée de blancheur, a suffi pour ancrer la maison sur son centre.

Les maisons littéraires de Georges Spyridaki et de René Cazelles sont des demeures d'immensité. Les murs ont pris des vacances. Dans de telles maisons, on soigne la claustrophobie. Il est des heures où il est salutaire d'aller ; les habiter.

L'image de ces maisons qui intègrent le vent, qui aspirent à une légèreté aérienne, qui portent sur l'arbre de leur invraisemblable croissance un nid tout prêt à s'envoler, une telle image peut être refusée par un esprit positif, réaliste. Mais pour une thèse générale sur l'imagination, elle est précieuse parce qu'elle est louchée, sans que vraisemblablement le poète le sache, par l'appel des contraires qui dynamisent les grands archétypes. Erich Neumann, dans un article d'*Eranos*^{52} a montré que tout être fortement terrestre — et la maison est un être fortement terrestre — enregistre quand même les appels d'un monde aérien, d'un monde céleste. La maison bien enracinée aime avoir une branche sensible au vent, un grenier qui a des bruits de feuillage. C'est en pensant à un grenier qu'un poète écrit :

Si d'une maison on fait un poème, il n'est pas rare que les plus intenses contradictions viennent nous réveiller, comme dirait le philosophe, de nos sommeils dans les concepts, et nous libérer de nos géométries utilitaires. Dans la page de René Gazelles, c'est la solidité qui est atteinte par la dialectique imaginaire. On y respire l'impossible odeur de lave, le granit a des ailes. Inversement, le vent soudain est raide comme une poutre. La maison conquiert sa part de ciel. Elle a tout le ciel comme terrasse.

Mais notre commentaire devient trop précis. Il accueille facilement des dialectiques partielles sur les différents caractères de la maison. A le poursuivre, nous briserions l'unité de l'archétype. Il en est toujours ainsi. Il vaut, mieux laisser les ambivalences des archétypes enrobées dans leur valeur dominante. C'est pourquoi le poète sera toujours plus suggestif que le philosophe. Il a précisément le droit d'être suggestif. Alors, suivant le dynamisme qui appartient à la suggestion, le lecteur peut aller plus loin, trop loin. En lisant et relisant le poème de René Cazelles, une fois accepté le jet de l'image, on sait qu'on peut séjourner, non pas seulement dans la hauteur de la maison, mais dans une sur-hauteur. Sur de nombreuses images, j'aime à faire ainsi du sur-hauteurisme. La hauteur de l'image de la maison est repliée dans la représentation solide. Quand le poète la déplie, l'étend, elle s'offre dans un aspect phénoménologique très pur. La conscience « s'élève » à l'occasion d'une image qui communément « repose ». L'image n'est plus descriptive, elle est résolument inspirative.

Étrange situation, les espaces qu'on aime ne veulent pas toujours être enfermés ! Ils se déploient. On dirait qu'ils se transportent aisément ailleurs, en d'autres temps, dans des plans différents de rêves et de souvenirs.

Comment chaque lecteur ne profiterait-il pas de l'ubiquité d'un poème comme celui-ci :

*Une maison dressée au cœur
Ma cathédrale de silence
Chaque matin reprise en rêve
Et chaque soir abandonnée
Une maison couverte d'aube
Ouvverte au vent de ma jeunesse*^{54}

Cette « maison » est une sorte de maison légère qui se déplace, pour moi, sur les souffles du temps. Elle est vraiment ouverte au vent d'un autre temps. On dirait qu'elle peut nous accueillir en tous les matins de notre vie pour nous donner une confiance en la vie. Des vers de Jean Laroche je rapproche, en mes rêveries, la page où René Char^{55} rêve « dans la chambre devenue légère et qui peu à peu développait les grands espaces du voyage ». Si le Créateur écoutait le Poète, il créerait la tortue volante qui emporterait dans le ciel bleu les grandes sécurités de la terre.

Faut-il encore une preuve de ces maisons légères ? Dans un poème qui a pour titre : *Maison de vent*, Louis Guillaume rêve ainsi^{56} :

*Longtemps je l'ai construite, ô maison !
A chaque souvenir je transportais des pierres
Du rivage au sommet de tes murs
Et je voyais, chaume couvé par les saisons
Ton toit changeant comme la mer
Danser sur le fond des nuages
Auxquels il mêlait ses fumées*

Maison de vent demeure qu'un souffle effaçait.

On peut s'étonner que nous accumulions tant d'exemples. Un esprit réaliste est fixé : « cela ne tient pas debout ! Ce n'est que vaine et inconsistante poésie, une poésie qui ne tient même plus « la réalité ». Pour l'homme positif, tout ce qui est irréel se ressemble, submergées et, noyées que sont les formes dans l'irréalité. Seules, les maisons réelles pourraient avoir une individualité.

Mais un rêveur de maisons, il voit des maisons partout. Pour des rêves de logis, tout lui est germe. Jean Laroche dit encore :

*Celle pivoine est une maison vague
Où chacun retrouve la nuit.*

La pivoine n'enferme-t-elle pas dans sa nuit rouge un insecte endormi :

Tout calice est demeure.

De cette demeure, un autre poète fait un séjour d'éternité :

Pivoines et pavots paradis taciturnes !

écrit Jean Bourdeillette en un vers d'infini^{57}.

Quand on a tant rêvé au creux d'une fleur, on se souvient autrement dans la maison perdue, dissoute dans les eaux du passé. Qui lira sans entrer dans un rêve sans fin ces quatre vers :

*La chambre meurt miel et tilleul
Où les tiroirs s'ouvrirent en deuil
La maison se mêle à la mort
Dans un miroir qui se ternit^{58}*

VI

Si nous passons de ces images tout en lueurs à des images qui insistent, qui nous obligent à nous souvenir plus avant dans notre passé, les poètes sont nos maîtres. Avec quelle force ils nous prouvent que les maisons à jamais perdues vivent en nous. En nous, elles insistent pour revivre, comme si elles attendaient de nous un supplément d'être. Comme nous habiterions mieux la maison ! Comme nos vieux souvenirs ont subitement une vivante possibilité d'être ! Nous jugeons le passé. Une sorte de remords de ne pas avoir vécu assez profondément dans la vieille maison vient à l'âme, monte du passé, nous submerge. Rilke dit ce poignant regret dans des vers inoubliables, dans des vers que nous faisons douloureusement nôtres, non pas tant dans leur expression que dans un drame du sentiment profond^{59} :

*O nostalgie des lieux qui n'étaient point
Assez aimés à l'heure passagère
Que je voudrais leur rendre de loin
Le geste oublié, l'action supplémentaire.*

Pourquoi s'est-on rassasié si vite du bonheur d'habiter la demeure ? Pourquoi n'a-t-on pas fait durer les heures passagères ? Quelque chose de plus que la réalité a manqué à la réalité. Dans la maison nous n'avons pas assez rêvé. Et puisque c'est par la rêverie que nous pouvons la retrouver, la liaison se fait mal. Des faits encombrant notre mémoire. Nous voudrions, par-delà les souvenirs

ressassés, revivre nos impressions abolies et les songes qui nous faisaient croire au bonheur :

Où vous ai-je perdue, mon imagerie piétinée ?

dit le poète^{60}.

Alors, si nous maintenons du songe dans la mémoire, si nous dépassons la collection des souvenirs précis, la maison perdue dans la nuit des temps sort de l'ombre, lambeau par lambeau. Nous ne faisons rien pour la réorganiser. Son être se restitue à partir de son intimité, dans la douceur et l'imprécision de la vie intérieure. Il semble que quelque chose de fluide réunit nos souvenirs. Nous nous fondons dans ce fluide du passé. Rilke a connu cette intimité de fusion. Il dit cette fusion de l'être dans la maison perdue : « Je n'ai jamais revu par la suite cette étrange demeure. Telle que je la retrouve dans mon souvenir au développement enfantin, ce n'est pas un bâtiment ; elle est toute fondue et, répartie en moi : ici une pièce, là une pièce, et ici un bout de couloir qui ne relie pas ces deux pièces, mais est conservé en moi comme un fragment. C'est ainsi que tout est répandu en moi, les chambres, les escaliers qui descendaient avec une lenteur si cérémonieuse, d'autres escaliers, cages étroites montant en spirale, dans l'obscurité desquels on avançait comme le sang dans les veines^{61}. »

Ainsi, les songes descendent parfois si profondément, dans un passé indéfini, dans un passé débarrassé de ses dates, que les souvenirs nets de la maison natale paraissent se détacher de nous. Ces songes étonnent notre rêverie. Nous en arrivons à douter d'avoir vécu où nous avons vécu. Notre passé est dans un ailleurs et une irréalité imprègne les lieux et les temps. Il semble qu'on séjourne dans les limbes de l'être. Et le poète et le songeur se trouvent écrire des pages qu'un métaphysicien de l'être gagnerait à méditer. Voici, par exemple, une page de métaphysique concrète qui, en couvrant de rêveries le souvenir d'une maison natale, nous introduit dans les lieux mal définis, mal situés, de l'être où un étonnement d'être nous saisit : William Goyen écrit^{62} : « Penser qu'on puisse venir au monde dans un endroit qu'au début on n'aurait même pas su nommer, qu'on voit pour la première fois et que, dans cet endroit anonyme, inconnu, on puisse grandir, circuler jusqu'à ce qu'on en connaisse le nom, le prononcer avec amour, qu'on appelle un foyer, où on enfonce des racines, y abriter ses amours, si bien que, chaque fois qu'on en parle, c'est à la façon des amants, en chants nostalgiques, en poèmes débordants de désir. » Le terrain où le hasard a semé la plante humaine n'était rien. Et sur ce fond de néant poussent, les valeurs humaines ! Inversement, si, au delà des souvenirs, on va jusqu'au fond des songes, dans cette pré-mémoire, il semble que le néant caresse l'être, pénètre l'être, délie doucement les liens de l'être. On se demande : ce qui fut été a-t-il été ? Les faits ont-ils eu la *valeur* que leur donne la mémoire ? La mémoire lointaine ne s'en souvient qu'en leur donnant une valeur, une auréole de bonheur. Effacée la valeur, les faits ne tiennent plus. Ont-ils été ? Une irréalité s'infiltré dans la réalité des souvenirs qui sont, à la frontière de notre histoire personnelle et d'une préhistoire indéfinie, au point précisément où la maison natale, après nous, s'en vient à naître en nous. Car avant nous — Goyen nous le fait comprendre — elle était bien anonyme. C'était un lieu perdu dans le monde. Ainsi, au seuil de notre espace, avant l'ère de notre temps, règne un tremblement de prises d'être et de pertes d'être. Et toute la réalité du souvenir devient fantomatique.

Mais cette irréalité formulée dans les songes du souvenir n'atteint-elle pas le rêveur devant les choses les plus solides, devant la maison de pierre vers laquelle, rêvant du monde, le rêveur retourne le soir ? William Goyen connaît cette irréalité du réel (*loc. cit.*, p. 88) : « Voilà donc pourquoi, si souvent, quand tu revenais seul, suivant la sente dans un voile de pluie, la maison semblait s'élever sur la plus diaphane des gazes, une gaze tissée d'une haleine que tu avais soufflée. Et tu pensais alors que la maison née du travail des charpentiers n'existait peut-être pas, qu'elle n'avait peut-être jamais existé, que ce n'était qu'une imagination créée par ton haleine et que toi qui l'avais soufflée, tu pouvais, d'une haleine semblable, la réduire au néant. » Dans une telle page, l'imagination, la Mémoire, la perception échangent leur fonction. L'image s'établit dans une coopération du réel et de

l'irréel, par le concours de la fonction du réel et de la fonction de l'irréel. Pour étudier, non pas cette alternative des contraires, mais cette fusion des contraires, les instruments de la dialectique logique seraient bien inopérants. Ils feraient l'anatomie d'une chose vivante. Mais si la maison est une valeur vivante, il faut qu'elle intègre une irréalité. Il faut que toutes les valeurs tremblent. Une valeur qui ne tremble pas est une valeur morte.

Quand deux images singulières, œuvres de deux poètes qui mènent séparément leur rêverie, viennent à se rencontrer, il semble qu'elles se renforcent l'une l'autre. Cette convergence de deux images exceptionnelles donne, en quelque manière, un recoupement pour l'enquête phénoménologique. L'image perd sa gratuité. Le libre jeu de l'imagination n'est plus une anarchie. De l'image de *La maison d'haleine* de William Goyen, rapprochons donc une image que nous avons déjà citée dans notre livre : *La terre et les rêveries du repos* (p. 96), image que nous n'avions pas su apparenter.

Pierre Seghers écrit^[63] :

*Une maison où je vais seul en appelant
Un nom que le silence et les murs me renvoient
Une étrange maison qui se tient dans ma voix
Et qu'habite le vent.*

*Je l'invente, mes mains dessinent un nuage
Un bateau de grand ciel au-dessus des forêts
Une brume qui se dissipe et disparaît
Comme au jeu des images.*

Pour mieux bâtir cette maison dans la brume, dans le souffle, il faudrait, dit le poète :

*... Une voix plus forte et l'encens
Bleu du cœur et des mots.*

Comme la maison d'haleine, la maison du souffle et, de la voix est une valeur qui tremble à la limite du réel et de l'irréalité. Sans doute, un esprit réaliste restera bien en deçà de cette région des tremblements. Mais celui qui lit les poèmes dans la joie d'imaginer marquera d'une pierre blanche le jour où il peut entendre sur deux registres les échos de la maison perdue. A qui sait écouter la maison du passé, n'est-elle pas une géométrie d'échos ? Les voix, la voix du passé résonnent autrement dans la grande pièce et, dans la petite chambre. Autrement encore retentissent les appels dans l'escalier. Dans l'ordre des souvenirs difficiles, bien au delà des géométries du dessin, il faut retrouver la tonalité de la lumière, puis viennent les douces odeurs qui restent dans les chambres vides, mettant un sceau aérien à chacune des chambres de la maison du souvenir. Est-il possible, au delà encore, de restituer non pas simplement le timbre des voix, « l'inflexion des voix, chères qui se sont tues », mais encore la résonance de toutes les chambres de la maison sonore ? En cette extrême ténuité des souvenirs, aux seuls poètes on peut demander des documents de psychologie raffinée.

VII

Parfois, la maison de l'avenir est plus solide, plus claire, plus vaste que toutes les maisons du passé. A l'opposé de la maison natale travaille l'image de *la maison rêvée*. Tard dans la vie, en un courage invincible, on dit, encore : ce qu'on n'a pas fait, on le fera. On bâtira la maison. Cette maison rêvée peut être un simple rêve de propriétaire, un concentré de tout ce qui est, jugé commode, confortable,

sain, solide, voire désirable aux autres. Elle doit satisfaire alors l'orgueil et la raison, termes inconciliables. Si ces rêves doivent se réaliser, ils quittent le domaine de notre enquête. Ils entrent dans le domaine de la psychologie des projets. Mais nous avons dit assez que le projet est pour nous de l'onirisme à petite projection. L'esprit s'y déploie, mais l'âme n'y trouve pas sa large vie. Peut-être est-il bon que nous gardions quelques songes vers une maison que nous habiterons plus tard, toujours plus tard, si tard que nous n'aurons pas le temps de la réaliser. Une maison qui serait *finale*, symétrique de la maison *natale* préparerait des pensées et non plus des songes, des pensées graves, des pensées tristes. Mieux vaut vivre dans le provisoire que dans le définitif.

Voici une anecdote de bon conseil.

Elle est contée par Campenon qui parlait poésie avec le poète Ducis : « Quand nous en fûmes aux petits poèmes qu'il adresse à *son logis*, à *ses parterres*, à *son potager*, à *son petit bois*, à *son caveau*..., je ne pus m'empêcher de lui faire remarquer en riant, que dans cent ans, il courrait le risque de mettre à la torture l'esprit de ses commentateurs. Il se mit à rire, et me raconta comment ayant désiré inutilement depuis sa jeunesse d'avoir une maison de campagne avec un petit jardin, il avait pris le parti, à l'âge de soixante-dix ans, de se les donner de sa propre autorité de poète, et sans bourse délier. Il avait d'abord commencé par avoir la maison, puis le goût de la possession augmentant, il avait ajouté le *jardin*, puis le *petit bois*, etc. Tout cela n'existait que dans son imagination ; mais c'en était assez pour que ces petites possessions chimériques eussent de la réalité à ses yeux. Il en parlait, il en jouissait comme de choses vraies ; et son imagination avait une telle puissance que je ne serais pas étonné que dans les gelées des mois d'avril ou de mai, on lui eût surpris un sentiment d'inquiétude pour son vignoble de Marly.

« Il me conta à ce sujet qu'un honnête et bon provincial, ayant lu dans les journaux quelques-unes des pièces où il chante ses petits domaines, lui avait écrit pour lui offrir ses services en qualité de régisseur, ne lui demandant que le logement et les honoraires qui seraient jugés convenables. »

Logé partout, mais enfermé nulle part, telle est la devise du rêveur de demeures. Dans la maison finale comme dans ma maison réelle, la rêverie d'habiter est brimée. Il faut toujours laisser ouverte une rêverie de l'ailleurs.

Quel bel exercice alors de la fonction d'habiter la maison rêvée que le voyage en chemin de fer ! Ce voyage déroule un film de maisons rêvées, acceptées, refusées... Sans que jamais, comme en automobile, on soit tenté de s'arrêter. On est en pleine rêverie avec la salutaire interdiction de *vérifier*. Comme j'ai peur que cette manière de voyager ne soit qu'une douce manie personnelle, voici un texte.

« Devant toutes les maisons solitaires que je rencontre dans la campagne, je me dis, écrit Henry-David Thoreau^{64}, que je pourrais, satisfait, passer là ma vie, car je les vois, à leur avantage, sans inconvénients. Je n'y ai pas encore apporté mes ennuyeuses pensées et mes prosaïques habitudes et ainsi je n'ai pas gâté le paysage. » Et plus loin, Thoreau dit par la pensée aux heureux propriétaires des maisons rencontrées : « Je ne demande que des yeux qui voient ce que vous possédez. »

George Sand dit qu'on peut classer les hommes suivant qu'ils aspirent à vivre dans une chaumière ou dans un palais. Mais la question est plus complexe : qui a château rêve chaumière, qui a chaumière rêve palais. Mieux encore, nous avons chacun nos heures de chaumière et nos heures de palais. Nous descendons habiter près (le la terre, sur le sol de la chaumière et puis, en quelques châteaux en Espagne, nous voudrions dominer l'horizon. Et, quand la lecture nous a donné tant de lieux habités, nous savons faire retentir en nous la dialectique de la chaumière et du château. Un grand poète en a vécu. Dans *Les féeries intérieures* (le Saint-Pol Roux, on trouvera deux contes qu'il suffit de rapprocher pour avoir deux Bretagnes, pour doubler le monde. De l'un à l'autre monde, de l'une à l'autre demeure, vont et reviennent les rêves. Le premier conte a pour titre : *Adieux à la chaumière* (p. 205) ; le second : *Le châtelain et le paysan* (p. 359).

Voici l'arrivée dans la chaumière. Elle ouvre tout de suite son cœur et son âme « A l'aube, ton être

frais badigeonné de chaux s'ouvre à nous : les enfants crurent pénétrer au sein d'une colombe, et tout de suite nous aimâmes l'échelle — ton escalier. » Et en d'autres pages le poète nous dit comment la chaumière rayonne l'humanité, la fraternité paysannes. Cette maison-colombe est une arche accueillante.

Mais un jour, Saint-Pol Roux quitte la chaumière pour le « manoir » « Avant de partir pour « le luxe et l'orgueil », nous dit Théophile Briant^{65}, il gémissait dans son âme franciscaine et s'attardait une fois encore sous le linteau de Roscanvel » et Théophile Briant cite le poète :

« Une dernière fois, chaumière, laisse que je baise les murs modestes et jusqu'à leur ombre couleur de ma peine... »

Le manoir de Camard, où va vivre le poète, est sans doute, dans toute la force du terme, une œuvre de poésie, la réalisation du *château-rêvé* par un poète. Tout contre les flots, au faite de la dune appelée par les habitants de la presqu'île bretonne, le Lion du Toulinguet, Saint-Pol Roux acheta la maison d'un pêcheur. Avec un ami, officier d'artillerie, il fit le plan d'un manoir à huit tourelles dont la maison qu'il venait d'acheter était le centre. Un architecte modéra les projets du poète et le château à cœur de chaumière fut construit.

« Un jour, nous conte Théophile Briant (*loc. cit.*, p. 37), pour me donner la synthèse de la « presqu'îlette » de Camaret, Saint-Pol dessina sur une feuille volante une pyramide de pierre, les hachures du vent et les ondulations de la mer, avec cette formule : « Camaret est une pierre dans le vent sur une lyre. »

Nous parlions, il y a quelques pages, de poèmes qui chantent les maisons des souilles et du vent. Nous pensions qu'avec ces poèmes nous étions à l'*extrémité* des métaphores. Et voici que le poète suit l'épure de ces métaphores pour construire sa demeure.

Nous mènerions encore de semblables rêveries si nous allions rêver sous le cône trapu du moulin à vent. Nous sentirions son caractère terrestre, nous l'imaginerions comme une hutte primitive toute pétrie de terre, bien assise sur la terre pour résister au vent. Et puis, synthèse immense, nous rêverions dans le même temps, à la maison ailée qui geint à la moindre brise et qui subtilise les énergies du vent. Le meunier, voleur de vent, avec de la tempête fait de la bonne farine.

Dans le deuxième conte des *Féeries intérieures*, auquel nous faisons allusion, Saint-Pol Roux nous dit comment, châtelain du manoir de Camaret, il y a vécu une vie de chaumière. Jamais peut-être on n'a si simplement et si fortement renversé la dialectique de la chaumière et du château. « Rivé, dit le poète, à la première marche du perron par mes sabots ferrés, j'hésite à jaillir en seigneur de ma chrysalide de manant^{66}. » Et plus loin (p. 362) : « Ma souple nature s'accommode à ce bien-être en aigle sur la ville et sur l'océan, bien-être où la folle du logis ne tarde pas à me conférer une suprématie sur les éléments et sur les êtres. Bientôt, sous l'égoïsme enlacé, j'oublie, paysan parvenu, que l'initiale raison du château fut de me révéler par antithèse la chaumière. »

A lui seul le mot *chrysalide* est une touche qui ne trompe pas. Deux rêves s'y conjoignent qui disent le repos de l'être et son essor, la cristallisation du soir et les ailes qui s'ouvrent au jour. Dans le corps du château ailé qui domine et la ville et l'océan, et les hommes et l'univers, il a gardé une chrysalide de chaumière pour s'y blottir seul dans le plus grand des repos.

En nous référant à l'œuvre du philosophe brésilien, Lucio Alberto Pinheiro dos Santos^{67}, nous disions jadis, qu'en examinant les rythmes de la vie dans leur détail, en descendant des grands rythmes imposés par l'univers à des rythmes plus fins jouant sur les sensibilités extrêmes de l'homme, on pouvait établir une rythmanalyse qui tendrait à rendre heureuses et légères les ambivalences que les psychanalystes découvrent dans les psychismes troublés. Mais si l'on écoute le poète, les rêveries alternées perdent leur rivalité. Les deux réalités extrêmes de la chaumière et du château, avec Saint-Pol Roux, encadrent nos besoins de retraite et d'expansion, de simplicité et de magnificence. Nous y vivons une rythmanalyse de la fonction d'habiter. Pour bien dormir, il ne faut

pas dormir dans une grande pièce. Pour bien travailler, il ne faut pas travailler dans un réduit. Pour rêver le poème et pour l'écrire, il faut les deux logis. Car c'est pour les psychismes œuvrant que la rythmanalyse est utile.

Ainsi, la maison rêvée doit tout avoir. Elle doit être, si large qu'en soit l'espace, une chaumière, un corps de colombe, un nid, une chrysalide. L'intimité a besoin du cœur d'un nid. Érasme, nous dit son biographe, fut longtemps « à trouver, dans sa belle maison, un nid où il pût mettre en sûreté *son petit corps*. Il finit par se confiner dans une chambre au point qu'il pût respirer cet *air cuit* qui lui était nécessaire »^{68}.

Et bien des rêveurs veulent trouver dans la maison, dans la chambre, un vêtement à leur taille.

Mais encore une fois, nid, chrysalide et vêtement ne forment qu'un moment de la demeure. Plus condensé est le repos, plus fermée est la chrysalide, plus l'être qui en sort est l'être d'un ailleurs, plus grande est son expansion. Et le lecteur, croyons-nous, allant d'un poète à un autre, est dynamisé par l'imagination de lecture quand il écoute un Supervielle au moment où il fait rentrer l'univers dans la maison par toutes les portes, par toutes les fenêtres grandes ouvertes^{69}.

*Tout ce qui fait les bois, les rivières ou l'air
A place entre ces murs qui croient fermer une chambre
Accourez, cavaliers qui traversez les mers
Je n'ai qu'un toit du ciel, vous aurez de la place.*

L'accueil de la maison est, alors si total que ce qu'on voit de la fenêtre appartient à la maison :

*Le corps de la montagne hésite à ma fenêtre :
« Comment peut-on entrer si l'on est la montagne,
Si l'on est en hauteur, avec roches, cailloux,
Un morceau de la Terre, altéré par le Ciel ? »*

Quand on se rend sensible à une rythmanalyse en allant de la maison concentrée à la maison expansive, les oscillations se répercutent, s'amplifient. Les grands rêveurs professent comme Supervielle, l'intimité du monde, mais ils ont appris cette intimité en méditant la maison.

VIII

La maison de Supervielle est une maison avide de voir. Pour elle, voir c'est avoir. Elle voit le monde, elle a le monde. Mais comme un enfant gourmand, elle a les yeux plus grands que le ventre. Elle nous a donné un de ces excès d'image qu'un philosophe de l'imagination doit noter en souriant d'avance d'une critique raisonnable.

Mais, après ces vacances de l'imagination, il faut se rapprocher de la réalité. Il nous faut dire des rêveries qui accompagnent les actions ménagères.

Ce qui garde activement la maison, ce qui lie dans la maison le passé le plus proche et l'avenir le plus proche, ce qui la maintient dans une sécurité d'être, c'est l'action ménagère.

Mais comment donner au ménage une activité créatrice ?

Dès qu'on apporte une lueur de conscience au geste machinal, dès qu'on fait de la phénoménologie en frottant un vieux meuble, on sent naître, au-dessous de la douce habitude domestique, des impressions nouvelles. La conscience rajeunit tout. Elle donne aux actes les plus familiers une valeur de commencement. Elle domine la mémoire. Quel émerveillement de redevenir vraiment l'auteur de l'acte machinal ! Ainsi, quand un poète frotte un meuble — serait-ce par personne interposée — quand il met avec le torchon de laine qui réchauffe tout ce qu'il touche un peu de cire odorante sur sa

table, il crée un nouvel objet, il augmente la dignité humaine d'un objet, il inscrit l'objet dans l'état civil de la maison humaine. Henri Bosco écrit^{70} : « La cire douce pénètre dans cette matière polie sous la pression des mains et la chaleur utile de la laine. Lentement, le plateau prenait un éclat sourd. Il semblait que montât, de l'aubier centenaire, du cœur même de l'arbre mort, ce rayonnement attiré par le frottement magnétique et qu'il s'épandit peu à peu à l'état de lumière sur le plateau. Les vieux doigts chargés de vertus, la paume généreuse, tiraient du bloc massif et des fibres inanimées les puissances latentes de la vie. C'était la création d'un objet, l'œuvre même de la foi, devant mes yeux émerveillés. »

Les objets ainsi choyés naissent vraiment d'une lumière intime ; ils montent à un niveau de réalité plus élevé que les objets indifférents, que les objets définis par la réalité géométrique. Ils propagent une nouvelle réalité d'être. Ils prennent non pas seulement leur place dans un ordre, mais une communion d'ordre. D'un objet à l'autre, dans la chambre, les soins ménagers tissent des liens qui unissent un très ancien passé au jour nouveau. La ménagère réveille les meubles endormis.

Si l'on va jusqu'à la limite où le songe s'exagère, on sent comme une conscience de construire la maison dans les soins mêmes qu'on apporte à la maintenir en vie, à lui donner toute sa clarté d'être. Il semble que la maison lumineuse de soins soit reconstruite de l'intérieur, qu'elle soit neuve par l'intérieur. Dans l'équilibre intime des murs et des meubles, on peut dire qu'on prend conscience d'une maison construite par les femmes. Les hommes ne savent construire les maisons que de l'extérieur. Ils ne connaissent guère la civilisation de la cire.

Comment mieux dire l'intégration de la rêverie au travail, des rêves les plus grands aux travaux les plus humbles, que ne le fait Henri Bosco en parlant de Sidoine, une servante au grand cœur^{71} « Cette vocation au bonheur, loin de nuire à sa vie pratique, en nourrissait les actes. Cependant qu'elle lessivait un drap ou une nappe, qu'elle astiquait soigneusement le panneau de la panetière, ou polissait un chandelier de cuivre, il lui montait du fond de l'âme ces petits mouvements de joie qui animait ses fatigues domestiques. Elle n'attendait pas d'avoir fini sa tâche pour redescendre en soi et y contempler à son aise les images surnaturelles qui l'habitaient. C'est pendant, qu'elle travaillait au plus banal ouvrage que les figures de ce pays lui apparaissaient familièrement. Sans avoir l'air de rêver le moins du monde, elle lavait, époussetait, balayait, en compagnie des anges. »

J'ai lu dans un roman italien, l'histoire d'un balayeur des rues qui balançait son balai avec le geste majestueux du faucheur. En sa rêverie, il fauchait sur l'asphalte un pré imaginaire, le grand pré de la vraie nature où il retrouvait sa jeunesse, le grand métier du faucheur au soleil levant.

Il faut aussi des « réactifs » plus purs que ceux de la psychanalyse pour déterminer la « composition » d'une image poétique. Avec les déterminations fines qu'exige la poésie, nous sommes en micro-chimie. Un réactif altéré par les interprétations toutes préparées du psychanalyste peut troubler la liqueur. Aucun phénoménologue, revivant l'invitation que fait Supervielle aux montagnes d'entrer par la fenêtre, n'y verra une monstruosité sexuelle. Nous sommes plutôt devant le phénomène poétique de libération pure, de sublimation absolue. L'image n'est plus sous la domination des choses, non plus que sous la poussée de l'inconscient. Elle flotte, elle vole, immense, dans l'atmosphère de liberté d'un grand poème. Par la fenêtre du poète, la maison engage avec le monde un commerce d'immensité. Elle aussi, comme aime à le dire le métaphysicien, la maison des hommes s'ouvre au monde.

Et de même, le phénoménologue qui suit la construction de la maison des femmes dans le renouveau quotidien de la luisance doit dépasser les interprétations du psychanalyste. Ces interprétations nous avaient nous-même retenu dans des livres antérieurs^{72}. Mais nous croyons qu'on peut aller plus à fond, qu'on peut sentir comment un être humain se donne aux choses et se donne les choses en parachevant leur beauté. Un peu plus beau, donc autre chose. Un rien plus beau, donc tout autre chose.

Nous touchons ici au paradoxe d'une initialité d'une action très coutumière. Par les soins du ménage est rendue à la maison non pas tant son originalité, que son origine. Ah ! quelle grande vie si, dans la maison, chaque matin, tous les objets pouvaient être refaits de nos mains, à sortir » de nos mains ! Dans une lettre à Théo, Vincent Van Gogh lui dit qu'il faut « conserver quelque chose du caractère original d'un Robinson Crusoé » (p. 25). Faire tout, refaire tout, donner à chaque objet un « geste supplémentaire », une facette de plus au miroir de la cire, autant de bienfaits que nous donne l'imagination en nous faisant sentir la croissance interne de la maison. Pour être actif dans la journée, je me redis : « Chaque matin donne une pensée à saint Robinson. »

Quand un songeur reconstruit le monde à partir d'un objet qu'il enchante de ses soins, on se convainc que tout est germe dans la vie d'un poète. Voici une longue page de Rilke qui nous met, malgré un certain embarras (gants et costumes), en état de simplicité.

Dans les *Lettres d'une musicienne* (trad. p. 109), Rilke écrit à Benvenuta qu'en l'absence de la femme de ménage, il a frotté les meubles : « J'étais donc magnifiquement seul... quand je fus repris à l'improviste par cette vieille passion. Il faut que tu le saches : ce fut sans doute la plus grande passion de mon enfance et aussi mon premier contact avec la musique ; car notre piano tombait sous ma juridiction d'épousseteur, étant un des rares objets qui se prêtaient de bon gré à cette opération et ne manifestait point d'ennui. Sous le zèle du torchon, au contraire, il se mettait soudain à ronronner métalliquement... et son beau noir profond se faisait de plus en plus beau. Que n'a-t-on connu lorsqu'on a vécu cela ! Fier déjà, rien que de l'indispensable costume : le grand tablier et aussi les petits gants lavables en peau de suède pour protéger ses délicates mains, on avait une politesse teintée d'espièglerie pour répondre à l'amitié des choses si heureuses d'être bien traitées, si soigneusement reposées. Et de même aujourd'hui, je dois te l'avouer, tandis que tout, se faisait clair autour de moi et, que l'immense surface noire de ma table de travail que tout regarde alentour... prenait, en quelque sorte, une nouvelle conscience du volume de la pièce, en le réfléchissant de mieux en mieux : gris clair, presque cubique..., oui je me sentais ému comme s'il se passait là quelque chose, non pas seulement de superficiel, à vrai dire, mais quelque chose de grandiose qui s'adressait à l'âme : un empereur lavant les pieds de vieilles gens ou saint Bonaventure, la vaisselle de son couvent. »

Benvenuta donne de ces épisodes un commentaire qui durcit le texte^{73} quand elle dit que la mère de Rilke « dès sa plus tendre enfance, l'avait obligé à épousseter les meubles et, à faire des travaux domestiques ». Comment ne pas sentir la *nostalgie du travail* qui transparait dans la page rilkéenne. Comment ne pas comprendre que s'accumulent des documents psychologiques d'âges mentaux différents puisqu'à la joie d'aider la mère s'ajoute la gloire d'être un grand de la terre qui lave les pieds des indigents. Le texte est un complexe de sentiments, il associe la politesse et l'espièglerie, l'humilité et, l'action. Et puis, il y a le grand mot qui ouvre la page : « J'étais magnifiquement seul ! » Seul comme à l'origine de toute véritable action, d'une action qu'on n'est pas « obligé » de faire. Et c'est la merveille des actions faciles que tout, de même elles nous mettent à l'origine de l'action.

Détachée de son contexte, la longue page que nous venons de citer nous paraît un bon test de l'intérêt de lecture. Elle peut être dédaignée. On peut s'étonner qu'on y prenne intérêt. On peut au contraire y prendre un intérêt inavoué. Elle peut enfin sembler vivante, utile, réconfortante. Ne nous donne-t-elle pas le moyen de prendre conscience de notre chambre en synthétisant fortement tout ce qui vit dans la chambre, tous les meubles qui nous offrent leur amitié ?

Et n'y a-t-il pas en cette page un courage d'écrivain à vaincre la censure qui interdit les confidences « insignifiantes » ? Mais quelle joie de lecture quand on reconnaît l'importance des choses insignifiantes ! Quand on complète par des rêveries personnelles le souvenir « insignifiant » que nous confie l'écrivain ! L'insignifiant devient alors le signe d'une extrême sensibilité pour des significations intimes qui établissent, une communauté d'âme entre l'écrivain et son lecteur.

Et quelle douceur dans les souvenirs quand on peut se dire que, moins les gants en peau de suède,

IX

Toute grande image simple est révélatrice d'un état d'âme. La maison, plus encore que le paysage, est, « un état d'âme ». Même reproduite dans son aspect extérieur, elle dit une intimité. Des psychologues, en particulier Françoise Minkowska, et les travailleurs qu'elle a su entraîner, ont étudié les dessins de maison faits par les enfants. On peut en faire le motif d'un test. Le test de la maison a même l'avantage d'être ouvert à la spontanéité, car beaucoup d'enfants dessinent spontanément en rêvant, le crayon à la main, une maison. D'ailleurs, dit Mme Balif^{74} : « Demander à l'enfant de dessiner la maison, c'est lui demander de révéler le rêve le plus profond où il veut abriter son bonheur ; s'il est heureux, il saura trouver la maison close et protégée, la maison solide et, profondément enracinée. Elle est dessinée dans sa forme, mais presque toujours quelque trait désigne une force intime. Dans certains dessins, de toute évidence, dit Mme Balif et il fait chaud à l'intérieur, il y a du feu, un feu si vif qu'on le voit s'échapper de la cheminée ». Quand la maison est heureuse, la fumée s'amuse doucement au-dessus du toit.

Si l'enfant est malheureux, la maison porte la trace des angoisses du dessinateur. Françoise Minkowska a exposé une collection particulièrement émouvante de dessins d'enfants polonais ou juifs qui ont, subi les sévices de l'occupation allemande pendant la dernière guerre. Telle enfant qui a vécu cachée, à la moindre alerte, dans une armoire, dessine longtemps après les heures maudites, des maisons étroites, froides et fermées. Et c'est ainsi que Françoise Minkowska parle de « maisons immobiles », de maisons immobilisées dans leur raideur : « Cette raideur et, cette immobilité se retrouvent, aussi bien à *la fumée* que dans les rideaux des fenêtres. Les arbres autour d'elle sont *droits*, ont l'air de la garder » (*loc. cit.*, p. 55). Françoise Minkowska sait qu'une maison vivante n'est pas vraiment « immobile ». Elle intègre en particulier les mouvements par lesquels on accède à la porte. Le *chemin* qui conduit, à la maison est souvent une montée. Parfois il invite. Il y a toujours des éléments kinesthésiques. La maison a du K, dirait le Rorschachien.

A un détail, la grande psychologue qu'était Françoise Minkowska reconnaissait le mouvement de la maison. Dans la maison dessinée par un enfant de huit ans, Françoise Minkowska note qu'à la porte, il y a « une poignée ; on y entre, on y habite ». Ce n'est pas simplement une maison-construction, « c'est une maison-habitation ». La poignée de la porte désigne évidemment une fonctionnalité. La kinesthésie est marquée par ce signe, si souvent oublié dans les dessins des enfants « rigides ».

Remarquons bien que la « poignée » de la porte ne pourrait guère être dessinée à l'échelle de la maison. C'est, sa fonction qui prime tout souci de grandeur. Elle traduit une fonction d'ouverture. Seul un esprit logique peut objecter qu'elle sert, aussi bien à fermer qu'à ouvrir. Dans le règne des valeurs, la clef ferme plus qu'elle n'ouvre. La poignée ouvre plus qu'elle ne ferme. Et le geste qui ferme est toujours plus net, plus fort, plus bref que le geste qui ouvre. C'est en mesurant ces finesses qu'on devient, comme Françoise Minkowska, un psychologue de la maison.

LE TIROIR, LES COFFRES ET LES ARMOIRES

I

Je reçois toujours un petit choc, une petite souffrance de langage quand un grand écrivain prend un mot dans un sens péjoratif. D'abord les mots, tous les mots font honnêtement leur métier dans le langage de la vie quotidienne. Ensuite les mots les plus usuels, les mots attachés aux réalités les plus communes ne perdent pas pour cela leurs possibilités poétiques. Quand Bergson parle d'un tiroir, quel dédain ! Le mot vient toujours comme une métaphore polémique. Il commande et il juge, il juge toujours de la même façon. Le philosophe n'aime pas les arguments en tiroirs.

L'exemple nous paraît bon pour montrer la différence radicale entre l'image et la métaphore. Nous allons insister un peu sur cette différence avant de revenir à nos enquêtes sur les images d'intimité qui sont solidaires des tiroirs et des coffres, solidaires de toutes les cachettes où l'homme, grand rêveur de serrures, enferme ou dissimule ses secrets.

Chez Bergson, les métaphores sont surabondantes et, tout compte fait, les images sont très rares. Il semble que l'imagination soit pour lui toute métaphorique. La métaphore vient donner un corps concret à une impression difficile à exprimer. La métaphore est relative à un être psychique différent d'elle. L'image, œuvre de l'Imagination absolue, tient au contraire tout son être de l'imagination. En poussant par la suite notre comparaison de la métaphore et de l'image, nous comprendrons que la métaphore ne peut, guère recevoir une étude phénoménologique. Elle n'en vaut pas la peine. Elle n'a pas de valeur phénoménologique. Elle est, tout au plus, une *image fabriquée*, sans racines profondes, vraies, réelles. C'est une expression éphémère, ou qui devrait être éphémère, employée une fois en passant. Il faut prendre garde de ne pas trop la penser. Il faut craindre que ceux qui la lisent ne la pensent. Or, quel succès la métaphore du tiroir a reçu chez les bergsoniens !

Au contraire de la métaphore, à une image, on peut donner son être de lecteur ; elle est donatrice d'être. L'image, œuvre pure de l'imagination absolue, est un phénomène d'être, un des phénomènes spécifiques de l'être parlant.

II

Comme on le sait, la métaphore du *tiroir* ainsi que quelques autres comme « l'habit de confection » sont utilisées par Bergson pour dire l'insuffisance d'une philosophie du concept. Les concepts sont des *tiroirs* qui servent à classer les connaissances ; les concepts sont des habits de confection qui désindividualisent des connaissances vécues. A chaque concept son tiroir dans le meuble des catégories. Le concept, le voici pensée morte puisqu'il est, par définition, pensée classée.

Indiquons quelques textes qui marquent bien le caractère polémique de la métaphore du tiroir dans la philosophie bergsonienne.

On lit dans *l'Évolution créatrice* en 1907 (p. 5) : « La mémoire, comme nous avons essayé de le prouver^{75} n'est pas une faculté de classer des souvenirs dans un tiroir ou de les inscrire sur un registre, Il n'y a pas de registre, pas de tiroir... »

La raison, devant n'importe quel objet nouveau, se demande (*L'évolution créatrice*, p. 52) « quelle est celle de ses catégories anciennes qui convient à l'objet nouveau. Dans quel tiroir prêt à s'ouvrir le ferons-nous entrer ? De quels vêtements déjà coupés allons-nous l'habiller » ? Car bien entendu, un

habit de confection voilée qui suffit pour enfermer dans un habit un pauvre rationaliste. Dans la seconde conférence à Oxford, le 27 mai 1911 (reproduite dans *La pensée et le mouvant*, p. 172), Bergson montre la pauvreté de l'image qui voudrait qu'il y ait « ça et là, dans le cerveau des boîtes à souvenirs qui conserveraient des fragments du passé ».

Dans l'Introduction à la Métaphysique (*La pensée et le mouvant*, p. 221), Bergson dit que pour Kant la science « ne lui montre que des cadres emboîtés dans des cadres ».

La métaphore hante encore l'esprit du philosophe quand il écrit son essai, *La pensée et le mouvant*, 1922, essai qui, à bien des égards, résume sa philosophie. Il redit (p. 80, 26^e éd.) que les mots dans la mémoire n'ont pas été déposés « dans un tiroir cérébral ou autre ».

Si c'en était le lieu, on pourrait montrer^{76} que dans la science contemporaine, l'activité dans l'invention des concepts rendue nécessaire par l'évolution de la pensée scientifique dépasse les concepts qui se déterminent par de simples classifications, en s'emboîtant les uns dans les autres », suivant l'expression du philosophe (*La pensée et le mouvant*). Contre une philosophie qui veut s'instruire sur la conceptualisation dans les sciences contemporaines, la métaphore des tiroirs reste un instrument polémique rudimentaire. Mais pour le problème qui nous occupe actuellement, qui est de distinguer métaphore et image, nous avons ici un exemple d'une métaphore qui s'indure, qui perd jusqu'à sa spontanéité d'image. C'est surtout sensible dans le bergsonisme tel que l'enseignement le simplifie. La métaphore polémique qu'est le tiroir en son classeur revient souvent dans les exposés élémentaires pour dénoncer les idées stéréotypées. On peut même prévoir, en écoutant certaines leçons, que la métaphore du tiroir va apparaître. Or, quand on pressent une métaphore, c'est que l'imagination est hors de cause. Cette métaphore — instrument polémique rudimentaire — et quelques autres qui la varient fort peu, ont mécanisé la polémique des bergsoniens contre les philosophies de la connaissance, en particulier contre ce que Bergson appelait, avec un épithète qui juge vite, « le rationalisme sec ».

III

Ces remarques rapides ne tendent qu'à montrer qu'une métaphore ne devrait être qu'un accident de l'expression et qu'il y a danger à en faire une pensée. La métaphore est une fausse image puisqu'elle n'a pas la vertu directe d'une image productrice d'expression, formée dans la rêverie parlée.

Un grand romancier a rencontré la métaphore bergsonienne. Mais elle lui a servi à caractériser, non pas la psychologie d'un rationaliste kantien, mais la psychologie d'un maître sot. On trouvera la page dans un roman de Henri Bosco^{77}. Elle renverse d'ailleurs la métaphore du philosophe. Ce n'est pas ici l'intelligence qui est un meuble à tiroirs. C'est le meuble à tiroirs qui est une intelligence. De tous les meubles de Carre-Benoît, un seul l'attendrissait, c'était son classeur de chêne. Toutes les fois qu'il passait devant le meuble massif, il le regardait avec complaisance. Là, du moins, tout restait solide, fidèle. On voyait ce que l'on voyait, on touchait ce que l'on touchait. La largeur n'entraît pas dans la hauteur, ni, dans le plein, le vide. Rien qui ne fût prévu, calculé, pour l'utile, d'un esprit méticuleux. Et quel merveilleux instrument ! Il tenait lieu de tout : c'était une mémoire et une intelligence. Pas ça de flou ni de fuyant dans ce cube si bien charpenté. Ce qu'on y mettait une fois, cent fois, dix mille fois, on pouvait l'y retrouver en un clin d'œil, si j'ose dire. Quarante-huit tiroirs ! De quoi contenir tout un monde bien classé de connaissances positives. M. Carre-Benoit attachait aux tiroirs une sorte de puissance magique. « Le tiroir, disait-il parfois, est le fondement de l'esprit humain^{78}. »

C'est dans le roman, répétons-le, un homme médiocre qui parle. Mais c'est un romancier de génie qui le fait parler. Et le romancier, avec le meuble aux tiroirs, concrétise l'esprit de sottise administrative. Et comme il faut qu'une dérision soit attachée à une stupidité, à peine le héros de Henri Bosco a-t-il dit son aphorisme, qu'en tirant les tiroirs « du meuble auguste », il découvre free la

bonne y a rangé la moutarde et le sel, le riz, le café, les pois et les lentilles. Le meuble qui pense était devenu un garde-manger.

Après tout, c'est peut-être là une image qui pourrait illustrer une « philosophie de l'avoir ». Elle servirait au propre et au figuré. Il est des érudits qui accumulent les provisions. On verra par la suite, se disent-ils, si l'on veut s'en nourrir.

IV

En manière de préambule à notre étude positive des images du secret, nous avons considéré une métaphore qui pense vite et qui ne réunit pas vraiment les réalités extérieures à la réalité intime. Puis, avec la page de Henri Bosco, nous avons trouvé une prise directe de caractériologie à partir d'une réalité bien dessinée. Nous devons revenir à nos études toutes positives sur l'imagination créatrice. Avec le thème des tiroirs, des coffres, des serrures et des armoires, nous allons reprendre contact avec l'insondable réserve des rêveries d'intimité.

L'armoire et, ses rayons, le secrétaire et ses tiroirs, le coffre et, son double fond sont de véritables organes de la vie psychologique secrète. Sans ces « objets » et quelques autres aussi valorisés, notre vie intime manquerait de modèle d'intimité. Ce sont dei objets mixtes, des objets-sujets. Ils ont, comme nous, par nous, pour nous, une intimité.

Est-il un seul rêveur de mots qui ne résonnera pas au mot *armoire* ? Armoire, un des grands mots de la langue française, à la fois majestueux et familier. Quel beau et grand volume de souffle ! Comme il ouvre le souffle avec l'*a* de sa première syllabe et comme il le ferme doucement, lentement en sa syllabe qui expire. On n'est jamais pressé quand on donne aux mots leur être poétique. Et l'*e* d'*armoire* est si muet qu'aucun poète ne voudrait le faire sonner. C'est peut-être pourquoi, en poésie, le mot est toujours employé au singulier. Au pluriel, la moindre liaison lui donnerait trois syllabes. Or, en français, les grands mots, les mots poétiquement dominateurs, n'en ont que deux.

Et à beau mot, belle chose. Au mot qui sonne gravement, l'être de la profondeur. Tout poète des meubles — fût-ce un poète en sa mansarde, un poète sans meubles — sait d'instinct que l'espace intérieur à la vieille armoire est profond. L'espace intérieur à l'armoire est un *espace d'intimité*, un espace qui ne s'ouvre pas à tout venant.

Et les mots obligent. Dans une armoire, seul un pauvre d'âme pourrait mettre n'importe quoi. Mettre n'importe quoi, n'importe comment, dans n'importe quel meuble, marque une faiblesse insigne de la fonction d'habiter. Dans l'armoire vit un centre d'ordre qui protège toute la maison contre un désordre sans borne. Là règne l'ordre ou plutôt, là l'ordre est un règne. L'ordre n'est pas simplement géométrique. L'ordre s'y souvient de l'histoire de la famille. Le poète le sait qui écrit^{79} :

Ordonnance. Harmonie
Piles de draps de l'armoire
Lavande dans le linge.

Avec la lavande entre aussi dans l'armoire l'histoire des saisons. A elle seule la lavande met, une durée bergsonienne dans la hiérarchie des draps. Ne faut-il pas attendre avant de s'en servir qu'ils soient, comme on disait chez nous, assez « lavandés » ? Que de rêves en réserve si l'on se souvient, si l'on retourne au pays de la vie tranquille ! En foule les souvenirs reviennent si l'on revoit dans la mémoire le rayon où reposaient les dentelles, les batistes, les mousselines posées sur de plus dures étoffes : « L'armoire, dit Milosz, (est) toute pleine du tumulte muet des souvenirs^{80}. »

Le philosophe ne voulait pas qu'on prît la mémoire pour une armoire à souvenirs. Mais les images

sont plus impérieuses que les idées. Et le plus bergsonien des disciples, dès qu'il est poète, reconnaît que la mémoire est une armoire. Péguy n'écrit-il pas ce grand vers :

Aux rayons de mémoire et aux temples de l'armoire^{81}.

Mais la véritable armoire n'est pas un meuble quotidien. Elle ne s'ouvre pas tous les jours. Ainsi d'une âme qui ne se confie pas, la clef n'est pas sur la porte.

— *L'armoire était sans clefs !... Sans clefs la grande armoire
On regardait souvent sa porte brune et noire
Sans clefs !... C'était étrange ! — On rêvait bien des fois
Aux mystères dormant entre ses flancs de bois
El l'on croyait ouïr, au fond de la serrure
Béante, un bruit lointain, vague et joyeux murmure*^{82}

Rimbaud désigne ainsi un axe de l'espérance : quel bienfait est en réserve dans le meuble fermé. L'armoire a des promesses, elle est, cette fois, plus qu'une histoire.

D'un mot, André Breton va ouvrir les merveilles de l'irréel. A l'énigme de l'armoire, il ajoute une bienheureuse impossibilité. Dans le *Revolver aux cheveux blancs*^{83}, il écrit avec la tranquillité du surréalisme :

*L'armoire est pleine de linge
Il y a même des rayons de lune que je peux déplier.*

Avec les vers d'André Breton, voilà l'image conduite au point d'excès que ne veut point atteindre un esprit raisonnable. Mais un excès est toujours au sommet d'une image vivante. Ajouter un linge de fée, n'est-ce pas dessiner, en une volute parlée, tous les biens surabondants, pliés, empilés, amassés entre les flancs de l'armoire d'un autre temps. Comme c'est grand, agrandissant un vieux drap qu'on déplie. Et comme la nappe ancienne était blanche, blanche comme la lune d'hiver sur le pré ! En rêvant un peu on trouve l'image de Breton toute naturelle.

On ne doit pas s'étonner qu'un être d'une si grande richesse intime soit l'objet des plus tendres soins de la ménagère. Anne de Tourville dit de la pauvre bûcheronne : « Elle s'était remise à frotter et les reflets qui jouaient sur l'armoire lui égayaient le cœur^{84} ! » L'armoire rayonne dans la chambre une lumière très douce, une lumière communicative. A juste titre, un poète voit jouer sur l'armoire la lumière d'octobre :

*Le reflet de l'armoire ancienne sous
La braise du crépuscule d'octobre*^{85}

Quand on donne aux objets l'amitié qui convient, on n'ouvre pas l'armoire sans tressaillir un peu. Sous son bois roux, l'armoire est une très blanche amande. L'ouvrir, c'est vivre un événement de la blancheur.

V

Une anthologie du « coffret » constituerait un grand chapitre de psychologie. Les meubles complexes réalisés par l'ouvrier sont un témoignage bien sensible d'un *besoin de secrets*, d'une intelligence de la cachette. Il ne s'agit pas simplement de garder fortement un bien. Il n'y a pas de serrure qui puisse résister à la totale violence. Toute serrure est un appel au crocheteur. Quel seuil

psychologique qu'une serrure. Quel défi à l'indiscret quand elle se couvre d'ornements ! Que de « complexes » dans une serrure ornée ! Chez les Bambara, écrit Denise Paulme^{86}, la partie centrale de la serrure est sculptée « en forme d'êtres humains, de caïman, de lézard, de tortue... ». Il faut que la puissance qui ouvre et qui ferme ait une puissance de vie, la puissance humaine, la puissance d'un animal sacré. « Les serrures des dogons sont décorées de deux personnages (le couple ancestral). » (*Loc. cit.*, p. 35.)

Mais, plutôt que de défier l'indiscret, plutôt que de l'effrayer par des signes de puissance, il vaut mieux le tromper. Alors commencent les coffrets multiples. On place les premiers secrets dans la première boîte. S'ils sont découverts, l'indiscrétion sera rassasiée. On peut aussi la nourrir avec de faux secrets. Bref, il existe une ébénisterie « complexe ».

Qu'il y ait homologie entre la géométrie du coffret et la psychologie du secret, c'est ce qui n'a pas besoin, croit-on, de longs commentaires. Les romanciers parfois notent cette homologie en quelques phrases. Un personnage de Franz Hellens, voulant offrir un cadeau à sa fille hésite entre un fichu de soie ou une petite boîte en laque du Japon. Il choisit le coffret « parce qu'il me semble convenir mieux à son caractère fermé »^{87}. Une note aussi rapide, aussi simple, échappera peut-être au lecteur pressé. Elle est cependant au centre d'un étrange récit, car dans ce récit, le père et la fille cachent le *même* mystère. Ce même mystère prépare un même destin. Il faut tout le talent du romancier pour faire sentir cette identité des ombres intimes. Il faut alors verser le livre, sous le signe du coffret, au dossier de la psychologie de l'âme fermée. On saura alors qu'on ne fait pas la psychologie de l'être fermé en totalisant ses refus, en faisant le catalogue de ses froideurs, l'histoire de ses silences ! Surveillez-le plutôt dans la positivité de sa joie tandis qu'il ouvre un nouveau coffret, comme cette jeune fille qui reçoit de son père la permission implicite de cacher ses secrets, c'est-à-dire de dissimuler son mystère. Dans le récit de Franz Hellens, deux êtres se « comprennent » sans se le dire, sans le dire, sans le savoir. Deux êtres fermés communiquent par le même symbole.

VI

Dans un chapitre antérieur, nous déclarions qu'il y a un sens à dire qu'on lit une maison, qu'on lit une chambre. On pourrait dire de même que des écrivains nous donnent à lire leur coffret. Entendons que ce n'est pas seulement en une description de géométrie bien ajustée qu'on peut écrire « un coffret ». Déjà cependant, Rilke nous dit sa joie de contempler une boîte qui ferme bien. Dans les *Cahiers* (trad. p. 266), on peut lire : « Le couvercle d'une boîte saine dont le bord ne serait pas bosse lé, un tel couvercle ne devrait pas avoir d'autre désir que de se trouver sur sa boîte. » Comment se peut-il, demandera un critique littéraire, que dans un texte aussi travaillé que les *Cahiers*, Rilke ait laissé une telle « banalité » ? On ne s'arrêtera pas à cette objection si l'on accepte ce germe de rêverie de la douce fermeture. Et comme le mot *désir* va loin ! Je pense au proverbe optimiste de mon pays : « Il n'est point de pot qui ne trouve son couvercle. » Comme tout irait bien dans le monde si pot et couvercle restaient toujours bien ajustés.

A fermeture douce, ouverture douce, on voudrait que toujours la vie fût bien huilée.

Mais « lisons » un coffre rilkéen, voyons avec quelle fatalité une pensée secrète trouve l'image du coffret. Dans une lettre à Liliane^{88}, on peut lire : « Tout ce qui a trait à cette expérience indicible doit encore rester distant ou ne donner lieu qu'aux accointances les plus discrètes tôt ou tard. Oui, si je dois l'avouer, j'imagine que cela devrait un jour se passer comme avec ces serrures fortes et imposantes du XVII^e siècle, qui emplissaient tout le couvercle d'un bahut, de toutes sortes de verrous, de griffes, de barres et de leviers, alors qu'une seule clef douce retirait tout cet appareil de défense et d'empêchement de son centre le plus centré. Mais la clef n'agit pas seule. Tu sais aussi que les trous de serrure de pareils coffres sont cachés sous un bouton ou sous une languette, qui n'obéissent, à leur

tour, qu'à une pression secrète. » Que d'images matérialisées de la formule « Sésame ouvre-toi ! » Quelle pression secrète, quelle parole douce ne faut-il pas pour ouvrir une âme, pour détendre un cœur rilkéen.

Rilke, sans nul doute, a aimé les serrures. Mais qui n'aime clefs et serrures ? La littérature psychanalytique, sur ce thème, est abondante. Il serait donc particulièrement facile de constituer un dossier. Mais, pour le but que nous poursuivons, en mettant en évidence des symboles sexuels, nous masquerions la profondeur des rêveries de l'intimité. Jamais peut-être, on ne sentira mieux la monotonie du symbolisme retenu par la psychanalyse qu'en un tel exemple. Qu'il apparaisse dans un rêve de la nuit un conflit de la clef et de la serrure, c'est là pour la psychanalyse un signe clair entre tous, un signe si clair qu'il abrège l'histoire. On n'a plus rien à avouer quand on rêve de clef et de serrure. Mais la poésie déborde de toute part la psychanalyse. D'un rêve elle fait toujours une rêverie. Et la rêverie poétique ne peut se satisfaire d'un rudiment d'histoire ; elle ne peut se nouer sur un nœud complexe. Le poète vit une rêverie qui veille et surtout sa rêverie reste dans le monde, devant les objets du monde. Elle amasse de l'univers autour d'un objet, dans un objet. La voici qui ouvre les coffres, qui condense des richesses cosmiques en un mince coffret. Si dans le coffret il y a des bijoux et des pierres, c'est un passé, un long passé, un passé qui traverse les générations que le poète va romancer. Les pierres parleront d'amour, certes. Mais aussi de puissance, mais aussi de destin. Tout cela est tellement plus grand qu'une clef et que sa serrure !

Dans le coffret sont les choses *inoublables*, inoublables pour nous, mais inoublables pour ceux auxquels nous donnerons nos trésors. Le passé, le présent, un avenir sont là condensés. Et ainsi, le coffret est la mémoire de l'immémorial.

Si l'on profite des images pour faire de la psychologie, on reconnaîtra que chaque grand souvenir — le souvenir pur bergsonien — est serti dans son petit coffret. Le souvenir pur, image qui n'est qu'à nous, on ne *veut* pas le communiquer. On n'en confie que des détails pittoresques. Mais son être même est à nous et nous ne voudrions jamais en tout dire. Rien là qui ressemble à un refoulement. Le refoulement est un dynamisme malhabile. C'est pourquoi il a des symptômes si voyants. Mais, chaque secret a son petit coffret, ce secret absolu, bien enfermé, échappe à tout dynamisme. La vie intime connaît ici une synthèse de la Mémoire et de la Volonté. Ici est la *Volonté de Fer*, non pas contre l'extérieur, contre les autres, mais au delà de toute psychologie du contre. Autour de certains souvenirs de notre être, nous avons la sécurité d'un *coffret absolu*^{89}.

Mais avec ce coffret absolu, voilà que nous aussi nous parlons par métaphore. Revenons à nos images.

VII

Le coffre, le coffret surtout, dont on prend une plus entière maîtrise, sont des *objets qui s'ouvrent*. Quand le coffret se ferme, il est rendu à la communauté des objets ; il prend sa place dans l'espace extérieur. Mais il s'ouvre ! Alors, cet objet qui s'ouvre est, dirait un philosophe mathématicien, la première différentielle de la découverte. Nous étudierons dans un chapitre ultérieur la dialectique du dedans et du dehors. Mais au moment où le coffret s'ouvre, plus de dialectique. Le dehors est rayé d'un trait, tout est à la nouveauté, à la surprise, à l'inconnu. Le dehors ne signifie plus rien. Et même, suprême paradoxe, les dimensions du volume n'ont plus de sens parce qu'une dimension vient de s'ouvrir : la dimension d'intimité.

Pour quelqu'un qui valorise bien, pour quelqu'un qui se met dans la perspective des valeurs d'intimité, cette dimension peut être infinie.

Une page merveilleuse de lucidité va nous le prouver en nous donnant un véritable théorème de topo-analyse des espaces de l'intimité.

Nous prenons cette page dans l'œuvre d'un écrivain qui analyse les œuvres littéraires en fonction des images dominantes^{90}. Jean-Pierre Richard nous fait, revivre l'ouverture du coffret trouvé sous le signe du Scarabée d'or dans le conte d'Edgar Poe. D'abord, les bijoux trouvés ont un prix inappréciable ! Ils ne sauraient être des bijoux « ordinaires ». Le trésor n'est pas inventorié par un notaire, mais par un poète. Il se charge « d'inconnu et de possible, le trésor redevient objet imaginaire, générateur d'hypothèses et de rêves, il se creuse et s'échappe à lui-même vers une infinité d'autres trésors ». Il semble ainsi qu'au moment où le conte arrive à sa conclusion, à une conclusion froide comme celle d'une histoire de police, il ne veuille rien perdre de sa richesse d'onirisme. Jamais l'imagination ne peut dire : ce n'est que cela. Il y a toujours plus que cela. Comme nous l'avons dit, plusieurs fois, l'image d'imagination n'est pas soumise à une vérification par la réalité.

Et achevant la valorisation du contenu par la valorisation du contenant, Jean-Pierre Richard a cette dense formule : « Nous n'arrivons jamais au fond du coffret. » Comment mieux dire l'infinité de la dimension intime ?

Parfois, un meuble amoureusement travaillé a des perspectives intérieures sans cesse modifiées par la rêverie. On ouvre le meuble et, l'on découvre une demeure. Une maison est cachée dans un coffret. Ainsi, dans un poème en prose de Charles Cros, on trouve une telle merveille où le poète continue l'ébéniste. Les beaux objets réalisés d'une main heureuse sont tout naturellement « continués » par la rêverie du poète. Pour Charles Cros, des êtres imaginaires naissent du « secret » du meuble de marqueterie.

« Pour découvrir le mystère du meuble, pour pénétrer derrière les perspectives de marqueterie, pour atteindre le monde imaginaire à travers les petites glaces », il lui a fallu avoir le « regard bien rapide, l'oreille bien fine, l'attention bien aiguisée ». L'imagination met en effet une pointe à tous nos sens. L'attention imaginante prépare nos sens à l'instantanéité. Et le poète continue :

« Mais j'ai enfin entrevu la fête clandestine, j'ai entendu les menuets minuscules, j'ai surpris les intrigues compliquées qui se trament dans le meuble.

« On ouvre les battants, on voit comme un salon pour des insectes, on remarque les carrelages blancs, bruns et noirs en perspective exagérée^{91}. »

Ferme-t-il le coffret, le poète y suscite une vie de la nuit dans l'intimité du meuble (p. 88).

« Quand le meuble est fermé, quand l'oreille des importuns est bouchée par le sommeil ou remplie des bruits extérieurs, quand la pensée des hommes s'appesantit sur quelque objet positif,

« Alors d'étranges scènes se passent dans le salon du meuble, quelques personnages de taille et d'aspect insolites sortent des petites glaces. »

Cette fois, dans la nuit du meuble, ce sont les reflets enfermés qui reproduisent des objets. L'inversion de l'intérieur et de l'extérieur est vécue avec une telle intensité par le poète qu'elle se répercute en une inversion des objets et des reflets.

Et encore une fois, après avoir rêvé à ce salon minuscule qu'enfièvre un bal de personnages surannés, le poète ouvre le meuble (p. 90) : « Les lumières et les feux s'éteignent, les invités, élégants, coquettes et vieux parents disparaissent pêle-mêle, sans souci de leur dignité, dans les glaces, couloirs et colonnades ; les fauteuils, les tables et les rideaux s'évaporent.

« Et le salon reste vide, silencieux et propre. » Les gens sérieux peuvent alors dire, avec le poète, « c'est un meuble de marqueterie et voilà tout ». En écho à ce jugement raisonnable, le lecteur qui ne voudra pas jouer des inversions du grand et du petit, de l'extérieur et de l'intimité, pourra dire à son tour : « C'est un poème et voilà tout. » « And nothing more. »

En fait, le poète a traduit au concret un thème psychologique bien général : il y aura toujours plus de choses dans un coffret fermé que dans un coffret ouvert. La vérification fait mourir les images. Toujours, *imaginer* sera plus grand que *vivre*.

Le travail du secret va sans fin de l'être qui cache à l'être qui se cache. Le coffret est un cachot

d'objets. Et voici que le rêveur se sent dans le cachot de son secret. On voudrait ouvrir et l'on voudrait s'ouvrir. Ne peut-on pas lire ces vers de Jules Supervielle dans les deux sens^{92} :

*Je cherche dans des coffres qui m'entourent brutalement
Mettant des ténèbres sens dessus dessous
Dans des caisses profondes, profondes
Comme si elles n'étaient plus de ce monde.*

Qui enterre un trésor s'enterre avec lui. Le secret est une tombe et ce n'est pas pour rien que l'homme discret se vante d'être le tombeau des secrets.

Toute intimité se cache. Joë Bousquet écrit^{93} : « Personne ne me voit changer. Mais qui me voit ? Je suis *ma cachette*. »

Nous ne voulons pas, dans cet ouvrage, rappeler le problème de l'intimité des substances. Nous l'avons esquissé dans d'autres ouvrages^{94}. Du moins, il nous faut noter l'homodromie des deux rêveurs qui cherchent l'intimité de l'homme et l'intimité de la matière. Jung a bien mis en lumière cette correspondance des rêveurs alchimiques (cf. *Psychologie und Alchemie*). Autrement dit, il n'y a qu'un lieu pour ce qui est le *superlatif* du *caché*. Le caché dans l'homme et le caché dans les choses relèvent de la même topo-analyse dès qu'on entre dans cette étrange région du *superlatif*, région à peine étudiée par la psychologie. A vrai dire, toute positivité fait retomber le superlatif sur le comparatif. Pour entrer dans le domaine du superlatif, il faut quitter le positif pour l'imaginaire. Il faut écouter les poètes.

LE NID

Je cueillis un nid dans le squelette du
[lierre

Un nid doux de mousse champêtre et
[d'herbe de songe.

(Yvan GOLL, Tombeau du père,
apud *Poètes d'aujourd'hui*, 50,
Ed. Seghers, p. 156.

Nids blancs, vos oiseaux vont fleurir

.

Vous volerez, sentiers de plume.

(Robert GANZO, *L'œuvre poétique*,
Ed. Grasset, p. 63.)

I

En une courte phrase, Victor Hugo associe les images et les êtres de la fonction d'habiter. Pour Quasimodo, dit-il^{95}, la cathédrale avait été successivement « l'œuf, le nid, la maison, la patrie, l'univers ». « On pourrait presque dire qu'il en avait pris la forme comme le colimaçon prend la forme de sa coquille. C'était sa demeure, son trou, son enveloppe... Il y adhérerait en quelque sorte comme la tortue en son écaille. La rugueuse cathédrale était sa carapace. » H ne fallait pas moins de toutes ces images pour dire comment un être disgracié prend la forme tourmentée de toutes ses cachettes aux coins du complexe édifice. Ainsi le poète, par la multiplicité des images, nous rend sensibles aux puissances des divers refuges. Mais il ajoute tout de suite aux images foisonnantes un signe de modération. « Il est inutile, continue Hugo, d'avertir le lecteur de ne pas prendre à la lettre les figures que nous sommes obligé d'employer ici pour exprimer cet assouplissement singulier, symétrique, immédiat, presque consubstantiel d'un homme et d'un édifice. »

Il est d'ailleurs très frappant que même dans la maison claire la conscience du bien-être appelle les comparaisons de l'animal en ses refuges. Le peintre Vlaminck vivant dans sa maison tranquille, écrit^{96} : « Le bien-être que j'éprouve devant le feu, quand le mauvais temps fait rage, est tout animal. Le rat dans son trou, le lapin dans son terrier, la vache dans l'étable doivent être heureux comme je le suis. » Ainsi le bien-être nous rend à la primitivité du refuge. Physiquement, l'être qui reçoit le sentiment du refuge se resserre sur soi-même, se retire, se blottit, se cache, se musse. En cherchant dans les richesses du vocabulaire tous les verbes qui diraient toutes les dynamiques de la retraite, on trouverait des images du mouvement animal, des mouvements de repli qui sont inscrits dans les muscles. Quel approfondissement de la psychologie si l'on pouvait donner la psychologie de chaque muscle ! Quelle somme d'êtres animaux il y a dans l'être de l'homme ! Nos recherches ne vont pas si loin. C'est déjà beaucoup si nous pouvions donner des images valorisées du refuge en montrant qu'en comprenant ses images nous les vivons un peu.

Avec le nid, avec la coquille surtout, nous trouverons tout un lot d'images que nous allons essayer de caractériser comme images premières, comme images qui sollicitent en nous une primitivité. Nous montrerons ensuite comment, en un physique bonheur, l'être aime à se « retirer dans son coin ».

II

Déjà, dans le monde des objets inertes, le nid reçoit une valorisation extraordinaire. On veut qu'il soit *parfait*, qu'il porte la marque d'un instinct très sûr. De cet instinct on s'émerveille, et le nid passe aisément pour une merveille de la vie animale. Prenons, dans l'œuvre d'Ambroise Paré, un exemple de cette perfection vantée^[97] : « L'industrie et artifice, laquelle tous les animaux ont à faire leurs nids est faite tant proprement qu'il n'est possible de mieux, tellement qu'ils surpassent tous les maçons, charpentiers et édificateurs ; car il n'y a homme qui sût faire édifice plus propre pour lui et ses enfants, que ces petits animaux les font pour eux, tellement que nous en avons un proverbe, que les hommes savent tout faire sinon les nids des oiseaux. »

La lecture d'un livre qui se limite aux faits réduit bien vite cet enthousiasme. Par exemple dans l'ouvrage de Landsborough-Thomson, on apprend que les nids sont, souvent à peine ébauchés, parfois bâclés. « Lorsque l'Aigle doré niche sur un arbre, il élève parfois une énorme pile de branchages à laquelle il en ajoute d'autres tous les ans, jusqu'à ce que tout l'échafaudage s'écroule un jour sous son propre poids^[98]. » Entre l'enthousiasme et la critique scientifique, on trouverait mille nuances si l'on suivait l'histoire de l'ornithologie. Ce n'est pas là notre sujet. Notons seulement que nous surprenons ici une polémique des valeurs qui déforme bien souvent des deux côtés les faits. On peut se demander si cette chute non pas de l'aigle, mais du nid d'aigle ne donne pas à l'auteur qui la rapporte la petite joie d'être irrévérencieux.

III

Rien de plus absurde, positivement parlant, que les valorisations *humaines* des images du nid. Le nid, pour l'*oiseau*, est sans doute une chaude et douce demeure. Il est une maison de vie : il continue de couvrir l'oiseau qui sort de l'œuf. Pour l'oiseau qui sort de l'œuf, le nid est un duvet externe avant que la peau toute nue trouve son duvet corporel. Mais quelle hâte de faire d'une si pauvre chose une image humaine, une image pour l'homme ! On sentirait le ridicule de l'image si l'on rapprochait vraiment le « nid » bien clos, le « nid » bien chaud que se promettent les amoureux, du nid réel perdu dans la feuillée. Les oiseaux, faut-il le dire, ne connaissent que les amours buissonnières. Le nid se construit plus tard, après la folie amoureuse à travers les champs. S'il fallait rêver à tout cela et en tirer des leçons humaines il faudrait faire encore une dialectique de l'amour dans les bois et de l'amour dans une chambre des villes. Cela non plus n'est pas notre sujet. Il faut être André Theuriot pour comparer la mansarde à un nid en assortissant de cette seule remarque sa comparaison : « Le rêve n'aime-t-il pas se percher haut^[99] ? » Bref, en littérature, d'une façon générale, l'image du nid est une puérité.

Le « nid vécu » est donc une image mal partie. Cette image a cependant des vertus initiales que le phénoménologue qui aime les petits problèmes peut découvrir. C'est une occasion nouvelle d'effacer un malentendu sur la fonction principale de la phénoménologie philosophique. La tâche de cette phénoménologie n'est pas de décrire les nids rencontrés dans la nature, tâche toute positive réservée à l'ornithologue. La phénoménologie philosophique du nid commencerait si nous pouvions élucider l'intérêt que nous prenons en feuilletant un album de nids, ou, plus radicalement encore, si nous pouvions retrouver notre naïf émerveillement quand jadis nous découvrions un nid. Cet émerveillement ne s'use pas. Découvrir un nid nous renvoie à notre enfance, à une enfance. A des enfances que nous aurions dû avoir. Rares sont ceux d'entre nous auxquels la vie a donné la pleine mesure de sa cosmicité.

Que de fois, dans mon jardin, j'ai connu la déception de découvrir un nid *trop tard*. L'automne est venu, le feuillage s'éclaircit déjà. A l'angle de deux branches, voici un nid abandonné. Ainsi, ils étaient là, le père, la mère et les petits et je ne les ai pas vus !

Tardivement découvert dans la forêt d'hiver, le nid vide nargue le dénicheur. Le nid est une

cachette de la vie ailée. Comment a-t-il pu être invisible ? Invisible à la face du ciel, loin des solides cachettes de la terre ? Mais puisque, pour bien déterminer les nuances d'être d'une image, il faut y joindre une surimpression, voici une légende qui pousse jusqu'à l'extrême l'imagination du nid invisible. Nous l'empruntons au beau livre de Charbonneaux-Lassay : *Le bestiaire du Christ*^{100}. « On prétendait que la huppe pouvait se dissimuler complètement à la vue de tous êtres vivants d'où vient qu'à la fin du moyen-âge on croyait encore qu'au nid de la huppe il y avait une herbe de diverses couleurs qui fait l'homme invisible quand il la porte sur lui. »

Voilà peut-être « l'herbe de songe » d'Yvan Goll.

Mais les rêves de notre temps ne vont pas si loin et le nid abandonné ne contient plus l'herbe de l'invisibilité. Ramassé dans la haie comme une fleur morte, le nid n'est plus qu'une « chose ». J'ai le droit de le prendre dans la main, de l'effeuiller. Je me refais mélancoliquement homme des champs et des buissons, un peu vaniteux du savoir à transmettre à un enfant en disant : « C'est un nid de mésange. »

Ainsi, le vieux nid entre dans une catégorie d'objets. Plus divers seront les objets, plus simple deviendra le concept. A force de collectionner les nids, on laisse l'imagination tranquille. On perd le contact avec le nid vivant.

C'est cependant le nid vivant qui pourrait introduire une phénoménologie du nid réel, du nid trouvé dans la nature et qui devient un instant — le mot n'est pas trop grand — le centre d'un univers, la donnée d'une situation cosmique. Je soulève doucement une branche, l'oiseau est là couvant les œufs. C'est un oiseau qui ne s'envole pas. Il frémit seulement un peu. Je tremble de le faire trembler. J'ai peur que l'oiseau qui couve sache que je suis un homme, l'être qui a perdu la confiance des oiseaux. Je reste immobile. Doucement s'apaisent — je l'imagine ! — la peur de l'oiseau et ma peur de faire peur. Je respire mieux. Je laisse retomber la branche. Je reviendrai demain. Aujourd'hui, une joie est en moi : les oiseaux ont fait un nid dans mon jardin.

Et le lendemain quand je reviens, marchant dans l'allée plus doucement que la veille, je vois au fond du nid huit œufs d'un blanc rosé. Mon Dieu ! Qu'ils sont petits ! Comme c'est petit un œuf des buissons !

Voilà le nid vivant, le nid habité. Le nid est la maison de l'oiseau. Il y a longtemps que je le sais, il y a longtemps qu'on me l'a dit. C'est une si vieille histoire que j'hésite à la redire, à me la redire. Et pourtant, je viens de la revivre. Et je me souviens, dans une grande simplicité de la mémoire, des jours où, dans ma vie, j'ai découvert un nid vivant. Comme ils sont rares, dans une vie, ces souvenirs vrais !

Comme je comprends alors la page de Toussenel qui écrit : « Le souvenir du premier nid d'oiseaux que j'ai trouvé tout seul est resté plus profondément gravé sans ma mémoire que celui du premier prix de version que j'ai remporté au collège. C'était un joli nid de verdier avec quatre œufs gris-rose historiés de lignes rouges comme une carte de géographie emblématique. Je fus frappé sur place d'une commotion de plaisir indicible qui fixa pendant plus d'une heure mon regard et mes jambes. C'était ma vocation que le hasard m'indiquait ce jour-là^{101}. » Quel beau texte pour nous qui cherchons les intérêts premiers ! En retentissant, au départ, à une telle « commotion », on comprend mieux que Toussenel ait pu intégrer, dans sa vie et dans son œuvre, toute la philosophie harmonique d'un Fourier, ajouter à la vie de l'oiseau une vie emblématique à la dimension d'un univers.

Mais dans la vie la plus coutumière, chez un homme qui vit dans les bois et les champs, la découverte d'un nid est toujours une émotion neuve. Fernand Lequenne, l'ami des plantes, se promenant avec sa femme Mathilde, voit un nid de fauvette dans un buisson d'épine noir : « Mathilde s'agenouille, avance un doigt, effleure la fine mousse, laisse le doigt en suspens...

« Tout à coup je suis secoué d'un frisson.

« La signification féminine du nid perché à la fourche de deux rameaux, je viens de la découvrir. Le buisson prend une valeur si humaine que je crie :

« — N’y touche pas, surtout, n’y touche pas^{102}. »

IV

La « commotion » de Toussenel, le « frisson » de Lequenne ont la marque de la sincérité. Nous y avons fait écho dans notre lecture, puisque c’est dans les livres que nous jouissons de la surprise de « découvrir un nid ». Poursuivons donc notre recherche des nids en littérature. Nous allons donner un exemple où l’écrivain augmente d’un ton la valeur domiciliaire du nid. Nous empruntons cet exemple à Henry-David Thoreau. Dans la page de Thoreau, l’arbre entier est, pour l’oiseau, le vestibule du nid. Déjà l’arbre qui a l’honneur d’abriter un nid participe au mystère du nid. L’arbre est déjà pour l’oiseau un refuge. Thoreau nous montre le pivert prenant tout un arbre pour demeure. Il met cette prise de possession en parallèle avec la joie d’une famille qui revient habiter la maison longtemps abandonnée. « Ainsi lorsqu’une famille voisine, après une longue absence, rentre à la maison vide, j’entends le bruit joyeux des voix, les rires des enfants, je vois la fumée de la cuisine. Les portes sont grandes ouvertes. Les enfants courent dans le hall en criant. Ainsi le pivert se précipite dans le dédale des branches, perce ici une fenêtre, en sort en caquetant, se jette ailleurs, aère la maison. Il fait retentir sa voix en haut, en bas, prépare sa demeure... et en prend possession^{103}. »

Thoreau vient de nous donner et le nid et la maison en expansion. N’est-il pas frappant que le texte de Thoreau s’anime dans les deux directions de la métaphore : la maison joyeuse est un nid vigoureux — la confiance du pivert à l’abri dans l’arbre où il cache son nid est une prise de possession d’une demeure. Nous dépassons ici la portée des comparaisons et des allégories. Le pivert « propriétaire » qui apparaît à la fenêtre de l’arbre, qui chante au balcon, correspond, dira sans doute la critique raisonnable, à une « exagération ». Mais l’âme poétique saura gré à Thoreau de lui donner, avec le nid à la dimension de l’arbre, une augmentation d’image. L’arbre est un nid dès qu’un grand rêveur se cache dans l’arbre. On lit dans les Mémoires d’Outre-tombe cette confidence-souvenir de Chateaubriand. « J’avais établi un siège, comme un nid, dans un de ces saules : là, isolé entre le ciel et la terre, je passais des heures avec les fauvettes. »

En fait, dans le jardin, l’arbre habité par l’oiseau nous devient, plus cher. Si mystérieux, si invisible que soit souvent le pic tout de vert vêtu dans la feuillée, il nous devient familier. Le pic n’est, pas un habitant silencieux. Et ce n’est pas quand il chante qu’on pense à lui ; c’est quand il travaille. Tout le long du tronc d’arbre, son bec, en des coups retentissants, frappe le bois. Il disparaît souvent, mais toujours on l’entend. C’est un ouvrier du jardin.

Et ainsi le pic est entré dans mon univers sonore. J’en fais pour moi-même une image salubre. Quand un voisin, dans ma demeure parisienne, plante trop tard des clous dans le mur, je « naturalise » le bruit. Fidèle à ma méthode de tranquillisation à l’égard de tout ce qui m’incommode, je m’imagine être dans ma maison de Dijon et je me dis, trouvant naturel tout ce que j’entends : « C’est mon pic qui travaille dans mon acacia. »

V

Le nid comme toute image de repos, de tranquillité, s’associe immédiatement à l’image de la maison simple. De l’image du nid à l’image de la maison ou vice versa, les passages ne peuvent se faire que sous le signe de la *simplicité*. Van Gogh qui a peint beaucoup de nids et beaucoup de chaumières écrit à son frère : « La chaumière au toit de roseaux m’a fait penser au nid d’un roitelet^{104}. » N’y a-t-il pas pour l’œil du peintre un *redoublement* d’intérêt si, peignant un nid, il rêve à la chaumière, si peignant une chaumière, il rêve à un nid. A de tels nœuds d’images, il semble qu’on rêve deux fois, qu’on rêve sur deux registres. L’image la plus simple se double, elle est elle-

même et autre chose qu'elle-même. Les chaumières de Van Gogh sont surchargées de chaume. Une paille épaisse, grossièrement tressée souligne la volonté d'abriter en débordant les murs. De toutes les vertus d'abri, le toit est ici le témoin dominant. Sous la couverture du toit les murs sont de la terre maçonnée. Les ouvertures sont basses. La chaumière est posée sur la terre comme un nid sur le champ.

Et le nid du roitelet est bien une chaumière, car c'est un nid couvert, un nid rond. L'abbé Vincelot le décrit en ces termes : « Le roitelet donne à son nid la forme d'une boule très ronde, dans laquelle est pratiqué un petit trou placé en dessous, afin que l'eau n'y puisse pénétrer. Cette ouverture est ordinairement dissimulée sous une branche. Souvent il m'est arrivé d'examiner le nid dans tous les sens avant d'apercevoir l'ouverture qui donne passage à la femelle^{105}. » En vivant en sa liaison manifeste la chaumière-nid de Van Gogh, soudain en moi les mots plaisent. Il me plaît de me redire que c'est un petit roi qui habite la chaumière. Voilà bien une image-conte, une image qui suggère des histoires.

VI

La maison-nid n'est jamais jeune. On pourrait, dire, sur un mode pédant, qu'elle est le lieu naturel de la fonction d'habiter. On y *revient*, on rêve d'y revenir comme l'oiseau revient au nid, comme l'agneau revient au bercail. Ce signe du *retour* marque d'infinies rêveries, car les retours humains se font sur le grand rythme de la vie humaine, rythme qui franchit des années, qui lutte par le rêve contre toutes les absences. Sur les images rapprochées du nid et de la maison retentit une composante intime de fidélité.

Tout se passe, dans ce domaine, en touches simples et délicates. L'âme est si sensible à ces simples images que dans une lecture harmonique elle entend toutes les résonances. La lecture au niveau des concepts serait fade, froide, elle serait linéaire. Elle nous demande de comprendre les images les unes après les autres. Et dans ce domaine de l'image du nid les traits sont si simples qu'on s'étonne qu'un poète puisse s'en enchanter. Mais la simplicité donne l'oubli et tout d'un coup on a une gratitude pour le poète qui trouve, en une touche rare, le talent de la renouveler. Comment, le phénoménologue ne retentirait-il pas à ce renouvellement d'une image simple ? On lit alors, le cœur ému, le simple poème que Jean Caubère écrit sous le titre : *Le nid tiède*. Ce poème prend encore plus d'ampleur si l'on considère qu'il apparaît dans un livre austère écrit sous le signe du désert^{106} :

Le nid tiède et calme

Où chante l'oiseau

.

Rappelle les chansons, les charmes

Le seuil pur

De la vieille maison.

Et le seuil, ici, est le seuil accueillant, le seuil qui n'impose pas par sa majesté. Les deux images : le nid calme et la vieille maison, sur le métier des songes, tissent la forte toile de l'intimité. Et les images sont toutes simples, sans nul souci de pittoresque. Le poète a justement senti qu'une sorte d'accord musical allait retentir dans l'âme de son lecteur par l'évocation du nid, d'un chant d'oiseau, des charmes qui nous rappellent vers la vieille maison, vers la première demeure. Mais pour comparer si doucement la maison et le nid, ne faut-il pas avoir perdu la maison du bonheur ? Il y a un hélas dans ce chant de tendresse. Si on revient dans la vieille maison comme on retourne au nid, c'est que les souvenirs sont des songes, c'est que la maison du passé est devenue une grande image, la grande image des intimités perdues.

Ainsi, les valeurs déplacent les faits. Dès qu'on aime une image, elle ne peut plus être la copie d'un fait. Un des plus grands rêveurs de la vie ailée, Michelet, va nous en donner une nouvelle preuve. Il ne consacre pourtant que quelques pages à « l'architecture des oiseaux », mais, en même temps, ces pages pensent et rêvent.

L'oiseau, dit Michelet, est un ouvrier dépourvu de tout outil. Il n'a « ni la main de l'écureuil, ni la dent du castor ». « L'outil, réellement, c'est le corps de l'oiseau lui-même, sa poitrine dont il presse et serre les matériaux jusqu'à les rendre absolument dociles, les mêler, les assujettir à l'œuvre générale^{107}. » Et Michelet nous suggère la maison construite par le corps, pour le corps, prenant sa forme par l'intérieur, comme une coquille, dans une intimité qui travaille physiquement. C'est le dedans du nid qui impose sa forme. « Au-dedans, l'instrument qui impose au nid la forme circulaire n'est autre chose que le corps de l'oiseau. C'est en se tournant constamment et refoulant le mur de tous côtés, qu'il arrive à former ce cercle. » La femelle, tour vivant, creuse sa maison. Le mâle apporte de l'extérieur des matériaux hétéroclites, des brins solides. De tout cela, par une pression active, la femelle fait un feutre.

Et Michelet continue : « La maison, c'est la personne même, sa forme et son effort le plus immédiat ; je dirai sa souffrance. Le résultat n'est obtenu que par la pression constamment répétée de la poitrine. Pas un de ces brins d'herbe qui, pour prendre et garder la courbe, n'ait été mille et mille fois poussé du sein, du cœur, certainement avec trouble de la respiration, avec palpitation peut-être. »

Quelle invraisemblable inversion des images N'est-ce pas ici le sein créé par l'embryon ? Tout y est poussée interne, intimité physiquement dominatrice. Le nid est un fruit qui se gonfle, qui presse sur ses limites.

Du fond de quelles rêveries montent de telles images ? Ne viennent-elles pas du rêve de la protection la plus proche, de la protection ajustée à notre corps ? Les rêves de la maison-vêtement ne sont pas inconnus à ceux qui se complaisent dans l'exercice imaginaire de la fonction d'habiter. En travaillant le gîte à la manière dont Michelet rêve à son nid, on ne revêtirait pas un habit de confection, si souvent marqué d'un mauvais signe par Bergson. On aurait la maison personnelle, le nid de notre corps, feutré à notre mesure. Quand, après les épreuves de la vie, on offre à Colas Breugnon, le héros de Romain Rolland, une maison plus grande, plus commode, il la refuse comme un vêtement qui ne serait pas à sa mesure. « Elle goderait sur moi ou je la ferais claquer s, dit-il^{108}. »

Ainsi, en continuant jusqu'à l'humain les images du nid assemblées par Michelet, on se rend compte que, dès leur origine, ces images étaient humaines. Il est douteux qu'aucun ornithologue décrive, à la Michelet, la construction d'un nid. Le nid ainsi construit, il faut l'appeler le nid Michelet. Le phénoménologue y expérimentera les dynamismes d'un étrange blottissement, d'un blottissement actif, sans cesse recommencé. Il ne s'agit pas d'une dynamique de l'insomnie où l'être se tourne et se retourne sur sa couche. Michelet nous appelle au modelage du gîte, modelage qui, par fines touches, rend lisse et douce une surface primitivement hérissée et composite. Incidemment, la page de Michelet nous apporte un document rare, mais par cela même précieux, d'imagination matérielle. Qui aime les images de la matière ne peut oublier la page de Michelet, car elle nous décrit le *modelage à sec*. C'est le modelage, c'est le mariage dans l'air sec et le soleil d'été de la mousse et du duvet. Le nid de Michelet est construit à la gloire du feutre.

Notons qu'il y a peu de rêveurs de nids qui aiment les nids d'hirondelle, faits, disent-ils, de salive et de boue. On s'est demandé où pouvaient bien habiter les hirondelles avant qu'il y ait des maisons et des villes ? L'hirondelle n'est donc pas un oiseau « régulier » ; Charbonneaux-Lassay écrit (*loc. cit.*, p. 572) : « J'ai entendu dire aux paysans de Vendée qu'un nid d'hirondelle fait peur, même en hiver, aux diables de la nuit. »

Si l'on approfondit un peu les rêveries où nous sommes devant un nid, on ne tarde pas à se heurter à une sorte de paradoxe de la sensibilité. Le nid — nous le *comprendons* tout de suite — est précaire et, cependant il déclenche en nous une *rêverie de la sécurité*. Comment la précarité évidente n'arrête-t-elle pas une telle rêverie ? La réponse à ce paradoxe est simple : nous rêvons en phénoménologue qui s'ignore. Nous revivons, en une sorte de naïveté, l'instinct de l'oiseau. Nous nous complaisons à accentuer le mimétisme du nid tout vert dans le feuillage vert. Nous l'avons vu décidément, mais nous disons qu'il était bien caché. Ce centre de vie animale est dissimulé dans l'immense volume de la vie végétale. Le nid est un bouquet de feuilles qui chante. Il participe à la paix végétale. Il est un point dans l'ambiance de bonheur des grands arbres.

Un poète écrit^{109} :

J'ai rêvé d'un nid où les arbres repoussaient la mort

Ainsi, en contemplant le nid, nous sommes à l'origine d'une confiance au monde, nous recevons une amorce de confiance, un appel à la confiance cosmique. L'oiseau construirait-il son nid s'il n'avait son instinct de confiance au monde ? Si nous entendons cet appel, si nous faisons de cet abri précaire qu'est le nid — paradoxalement, sans doute, mais dans l'élan même de l'imagination — un refuge absolu, nous revenons aux sources de la maison onirique. Notre maison, saisie en sa puissance d'onirisme, est un nid dans le monde. Nous y vivons dans une confiance native si vraiment nous participons, en nos rêves, à la sécurité de la première demeure. Nous n'avons pas besoin, pour vivre cette confiance, si profondément inscrite dans notre sommeil, d'énumérer des raisons matérielles de confiance. Le nid aussi bien que la maison onirique et la maison onirique aussi bien que le nid — si nous sommes bien à l'origine de nos songes — ne connaissent pas l'hostilité du monde. La vie commence pour l'homme en dormant bien et tous les œufs des nids sont bien couvés. L'expérience de l'hostilité du monde — et par conséquent nos rêves de défense et d'agressivité — sont plus tardifs. Dans son germe, toute vie est, bien-être. L'être commence par le bien-être. En sa contemplation du nid, le philosophe se tranquillise en poursuivant une méditation de son être dans l'être tranquille du monde. Traduisant alors dans le langage des métaphysiciens d'aujourd'hui l'absolue naïveté de sa rêverie, le songeur peut dire : le monde est le nid de l'homme.

Le monde est un nid ; une immense puissance garde les êtres du monde en ce nid. Dans *L'histoire de la poésie des Hébreux* (traduction Carlowitz, p. 269), Herder donne une image du ciel immense appuyé sur la terre immense : « L'air, dit-il, est une colombe qui, appuyée sur son nid, réchauffe ses enfants. »

J'avais ces pensées ; j'avais ces songes et voici que je lis dans les *Cahiers G.L.M.*, automne 1954, une page qui m'aide à soutenir l'axiome qui « mondifie » le nid, qui fait du nid le centre d'un monde. Boris Pasternak parle de « l'instinct, à l'aide duquel, comme l'hirondelle, nous construisons le monde — un énorme nid, agglomérat de terre et de ciel, de mort et de vie, et de deux temps, celui qui est disponible et celui qui fait défaut »^{110}. Oui, deux temps, car quelle durée, en effet, il nous faudrait pour que puisse se propager, à partir du centre de notre intimité, des ondes de tranquillité qui iraient jusqu'aux limites du monde.

Mais quelle concentration d'images il y a dans le monde-nid-d'hirondelle de Boris Pasternak. Oui, pourquoi nous arrêterions-nous de maçonner, d'agglomérer la pâte du monde autour de notre abri ? Le nid de l'homme, le monde de l'homme n'est jamais fini. Et l'imagination nous aide à le continuer. Le poète ne peut pas quitter une si grande image, ou plus exactement une telle image ne peut quitter son poète. Boris Pasternak a justement écrit (*loc. cit.*, p. 5) : « L'homme est muet, c'est l'image qui parle.

Car il est évident que l'image *seule* peut se maintenir au pas de la nature. »

LA COQUILLE

I

A la coquille correspond un concept si net, si sûr, si dur que, faute de pouvoir simplement la dessiner, le poète, réduit à en parler, est d'abord en déficit d'images. Il est arrêté dans son évaison vers les valeurs rêvées par la réalité géométrique des formes. Et, les formes sont si nombreuses, souvent si nouvelles, que, dès l'examen positif du monde des coquilles, l'imagination est vaincue par la réalité. Ici, la nature imagine et la nature est savante. Il suffira de regarder un album d'ammonites pour reconnaître que, dès l'époque secondaire, les mollusques construisaient leur coquille en suivant les leçons de la géométrie transcendante. Les ammonites faisaient leur demeure sur l'axe d'une spirale logarithmique. On trouvera dans le beau livre de Monod-Herzen un exposé très clair de cette construction des formes géométriques par la vie^{111}.

Naturellement le poète peut entendre cette catégorie esthétique de la vie. Le beau texte que Paul Valéry a écrit sous le titre : *Les coquillages* est tout lumineux d'esprit, géométrique. Pour le poète : « Un cristal, une fleur, une coquille se détachent du désordre ordinaire de l'ensemble des choses sensibles. Ils nous sont des objets privilégiés, plus intelligibles à la vue, quoique plus mystérieux à la réflexion, que tous les autres que nous voyons indistinctement »^{112}. Il semble que pour le poète, grand cartésien, la coquille soit une vérité de géométrie animale bien solidifiée, donc « claire et distincte ». L'objet réalisé est d'une haute intelligibilité. C'est la *formation* et, non pas la forme qui reste mystérieuse. Mais sur le plan de forme à prendre, quelle décision de vie dans le choix initial qui est de savoir si la coquille sera enroulée à gauche ou enroulée à droite ? Que n'a-t-on pas dit sur ce tourbillon initial ! En fait, la vie commence moins en s'élançant qu'en tournant. Un élan vital qui tourne, quelle merveille insidieuse, quelle fine image de la vie ! Et que de rêves on pourrait faire sur la coquille gauchère ! Sur une coquille qui dérogerait à la rotation de son espèce !

Paul Valéry séjourne longtemps devant l'idéal d'un objet modelé, d'un objet, ciselé qui justifierait sa valeur d'être par la belle et solide géométrie de sa forme en se détachant du simple souci de protéger sa matière. La devise du mollusque serait alors : il faut, vivre pour bâtir sa maison et non bâtir sa maison pour y vivre.

Dans un deuxième temps de sa méditation, le poète prend conscience qu'une coquille ciselée par un homme serait obtenue de l'extérieur, en une sorte d'actes énumérables qui portent le signe d'une beauté retouchée, tandis que (p. 10), « le mollusque émane sa coquille », « laisse suinter » la matière à construire, « distille en mesure sa merveilleuse couverture ». Et dès le premier suint la maison est entière. C'est ainsi que Valéry rejoint le mystère de la vie formatrice, le mystère de la formation lente et continue.

Mais cette référence au mystère de la lente formation n'est qu'un temps de la méditation du poète. Son livre est une introduction à un musée des formes. Des aquarelles de Paul-A. Robert, illustrent le recueil. Avant de peindre l'aquarelle, on a préparé l'objet, on a poli les valves. Ce délicat polissage a mis à nu l'enracinement des couleurs. On participe alors à une volonté de couleur, à l'histoire même de la coloration. La maison se révèle alors si belle, si intensément belle qu'il y aurait sacrilège à rêver de l'habiter.

II

Le phénoménologue qui veut vivre les images de la fonction d'habiter ne doit pas suivre les séductions des beautés extérieures. En général, la beauté extériorise, dérange la méditation de l'intimité. Le phénoménologue ne peut non plus suivre longtemps le conchyliologiste qui doit classer l'immense variété des écailles et des coquilles. Le conchyliologiste est avide de diversité. Du moins le phénoménologue pourrait s'instruire auprès du conchyliologiste si celui-ci lui faisait confiance de ses premiers étonnements.

Car là encore, comme pour le nid, il faudrait faire partir l'intérêt durable de l'observateur naïf d'un premier étonnement. Se peut-il qu'un être soit vivant dans la pierre, vivant dans ce morceau de pierre ? Cet étonnement, on ne le revit guère. La vie use vite les premiers étonnements. D'ailleurs, pour une coquille « vivante », combien de coquilles mortes Pour une coquille habitée, combien de coquilles vides ?

Mais la coquille vide, comme le nid vide, appelle des rêveries de refuge. C'est sans doute un raffinement de rêverie que de suivre des images aussi simples. Mais le phénoménologue a besoin, croyons-nous, d'aller au maximum de la simplicité. Nous croyons donc qu'il y a intérêt à proposer une phénoménologie de la coquille habitée.

III

La meilleure marque de l'émerveillement c'est l'exagération. Puisque l'habitant de la coquille étonne, l'imagination ne va pas tarder à faire sortir de la coquille des êtres étonnants, des êtres plus étonnants que la réalité. Qu'on feuillette, par exemple, le bel album de Jurgis Baltrusaitis : *Le moyen âge fantastique*, et l'on verra des reproductions de gemmes antiques où « les animaux les plus inattendus : un lièvre, un oiseau, un cerf, un chien, sortent d'une coquille comme d'une boîte de prestidigitateur »^{113}. Cette comparaison avec une boîte de prestidigitateur sera bien inutile à qui se place dans l'axe même où se développent les images. Qui accepte les petits étonnements, se prépare à en imaginer de grands. Dans l'ordre imaginaire, il devient normal que l'éléphant, l'animal immense, sorte d'une coquille de limaçon. Il est exceptionnel cependant qu'on lui demande, dans le style de l'imagination, d'y rentrer. Nous aurons l'occasion de montrer dans un autre chapitre que jamais, en imagination entrer et sortir ne sont des images symétriques. « Des animaux géants et libres s'échappent mystérieusement d'un petit objet » dit Baltrusaitis, qui ajoute : « Aphrodite est née dans ces conditions^{114}. » Ce qui est beau, ce qui est grand, dilate les germes. Que le grand sorte du petit, c'est, comme nous le montrerons plus loin, une des puissances de la miniature.

Tout est dialectique dans l'être qui sort d'une coquille. Et comme il ne sort pas tout entier, ce qui sort contredit ce qui reste enfermé. Les arrières de l'être restent emprisonnés dans des formes géométriques solides. Mais à la sortie, la vie est si pressée qu'elle ne prend pas toujours une forme désignée comme celle du levraut et du chameau. Des gravures montrent à la sortie d'étranges mélanges d'êtres comme il arrive pour ce colimaçon reproduit dans le livre de Jurgis Baltrusaitis (p. 58) « à tête humaine barbue et à oreilles de lièvre, coiffé d'une mitre et à pattes de quadrupèdes ». La coquille est une marmite de sorcière où mijote l'animalité. « Les Heures de Marguerite de Beaujeu, continue Baltrusaitis, foisonnent en ces grotesques. Plusieurs d'entre eux ont rejeté leur carapace et en conservent les enroulements. Des têtes de chien, de loup, d'oiseau, des têtes humaines s'ajustent directement sur des mollusques sans protection. » Ainsi la rêverie animalesque débridée réalise le schéma d'une évolution animale condensée. Il suffit d'abréger une évolution pour engendrer le grotesque.

En fait, l'être qui sort de sa coquille nous suggère les rêveries de l'être mixte. Ce n'est pas seulement l'être « moitié chair moitié poisson ». C'est l'être moitié mort moitié vivant et, dans les grands excès, moitié pierre, moitié homme. Il s'agit de l'envers même de la rêverie médusante.

L'homme naît de la pierre. Qu'on regarde d'un peu près dans le livre de Jung : *Psychologie und Alchimie*, les figures représentées page 86, on y verra des Mélusines, non pas des Mélusines romantiques sorties des eaux du lac, mais des Mélusines symboles d'alchimie qui aident à formuler les rêves de la pierre dont doivent sortir les principes de vie. Mélusine sort vraiment de sa queue écaillée et pierreuse, de sa queue, lointain passé, légèrement spiralée. On n'a pas l'impression que l'être inférieur a gardé son énergie. La queue-coquille n'expulse pas son habitant. Il s'agit plutôt d'une néantisation de la vie inférieure par la vie supérieure. Là, comme partout, la vie est énergique par son sommet. Et, ce sommet, c'est dans le symbole achevé de l'être humain qu'il a un dynamisme. Tout rêveur d'évolution animale pense à l'homme. Dans le dessin des Mélusines alchimiques, la forme humaine sort d'une pauvre forme effilée à laquelle le dessinateur n'a donné qu'un minimum de soin. L'inerte ne sollicite pas la rêverie, la coquille est une enveloppe qu'on va abandonner. Et les forces de la sortie sont telles, les forces de production et de naissance sont si vives qu'il peut issir de la coquille informe deux êtres humains qui sont dans la figure 11 du livre de C.-G. Jung l'un et l'autre coiffés d'un diadème. C'est la *doppelköpfige Melusine*, la Mélusine à double tête.

Tous ces exemples nous apportent des documents phénoménologiques pour une phénoménologie du verbe sortir. Ils sont d'autant plus purement phénoménologiques qu'ils correspondent à des « sorties » inventées. L'animal n'est ici qu'un prétexte pour multiplier les images du « sortir ». L'homme vit des images. Comme tous les grands verbes, *sortir de* demanderait des recherches nombreuses où l'on réunirait, à côté des instances concrètes, les mouvements à peine sensibles de certaines abstractions. On ne sent plus guère une action dans des dérivations grammaticales, dans des déductions, dans des inductions. Les verbes eux-mêmes se figent comme s'ils étaient des substantifs. Les images seules peuvent remettre les verbes en mouvement.

IV

Sur le thème de la coquille, l'imagination travaille aussi, outre la dialectique du petit et du grand, la dialectique de l'être libre et de l'être enchaîné : et que ne peut-on attendre d'un être déchaîné !

Certes, dans la réalité, le mollusque sort mollement de sa coquille. Si notre étude portait sur les phénomènes réels du « comportement » de l'escargot, ce comportement se livrerait sans grande difficulté à nos observations. Si cependant nous pouvions restaurer, dans l'observation même, une naïveté totale, c'est-à-dire revivre vraiment l'observation première, nous remettrions en action ce complexe de peur et de curiosité qui accompagne toute première action sur le monde. On voudrait voir et l'on a peur de voir. C'est là le seuil sensible de toute connaissance. Sur ce seuil, l'intérêt ondule, il se trouble, il revient. L'exemple que nous rencontrons pour indiquer le complexe peur et curiosité n'est pas gros. La peur devant l'escargot est immédiatement tranquillisée, elle est usée, elle est « insignifiante ». Mais nous nous vouons dans ces pages à l'étude de l'insignifiant. Il s'y révèle parfois d'étranges finesses. Pour les révéler, mettons-les sous le verre grossissant de l'imagination.

Ces ondulations de peur et de curiosité, comme elles s'amplifient quand la réalité n'est pas là pour les modérer, quand on imagine. Mais ici n'inventons rien ; donnons des documents relatifs à des images qui ont été effectivement imaginées, réellement dessinées et qui demeurent gravées dans les gemmes et les pierres. Méditons encore quelques pages du livre de Jurgis Baltrusaitis. Il nous rappelle *l'action* d'un dessinateur qui nous montre l'exploit d'un chien qui « bondit de sa coquille » et se jette sur un lapin. Une agressivité de plus et le chien encoquillé attaque un homme. Nous sommes bien en présence de l'acte augmentant par lequel l'imagination dépasse la réalité. Ici l'imagination opère, non seulement sur les dimensions géométriques, mais encore sur des forces, sur des vitesses — non plus dans un espace augmenté, mais sur un temps accéléré. Quand, au cinéma, on accélère la floraison d'une fleur, on a une sublime image de l'offrande. On dirait que la fleur qui s'ouvre alors sans lenteur,

sans réticence, a le sens du don, qu'elle est un don du monde. Si le cinéma nous présentait une accélération de l'escargot sortant de sa coquille, d'un escargot poussant très vite ses cornes contre le ciel, quelle agression ! Quelles cornes agressives ! La peur bloquerait toute curiosité. Le complexe peur-curiosité serait écartelé.

Un signe de violence est dans toutes ces figures où un être surexcité sort de la coquille inerte. Le dessinateur brusque ses rêveries animalesques. Aux coquilles d'escargots d'où sortent des quadrupèdes, des oiseaux, des êtres humains, il faut associer, comme appartenant au même type de rêveries, ces raccourcis d'animaux où se trouvent soudées tête et queue ; le dessin oublie l'intermédiaire du corps. Supprimer les intermédiaires est un idéal de rapidité. Une sorte d'accélération de l'élan vital imaginé veut que l'être qui sort de terre trouve tout de suite une physionomie.

Mais d'où vient donc l'évident dynamisme de ces images excessives ? Ces images s'animent dans la dialectique du caché et du manifeste. L'être qui se cache, l'être qui « rentre dans sa coquille » prépare « une sortie ». Cela est vrai sur toute l'échelle des métaphores depuis la résurrection d'un être enseveli jusqu'à l'expression soudaine de l'homme longtemps taciturne. En restant encore au centre de l'image que nous étudions, il semble qu'en se conservant dans l'immobilité de sa coquille, l'être prépare des explosions temporelles de l'être, des tourbillons d'être. Les plus dynamiques évasions se font à partir de l'être comprimé et non pas dans la molle paresse de l'être paresseux qui ne peut désirer qu'aller paresser ailleurs. Si l'on vit la paradoxale imagination du mollusque vigoureux — les gravures que nous commentons en donnent de claires images — on arrive à la plus décisive des agressivités, à l'agressivité différée, à l'agressivité qui attend. Les loups encoquillés sont plus cruels que les loups errants.

V

Ainsi, en suivant une méthode qui nous semble décisive en phénoménologie des images, méthode qui consiste à désigner l'image comme un excès de l'imagination, nous avons accentué les dialectiques du grand et du petit, du caché et du manifeste, du placide et de l'offensif, du mou et du vigoureux. Nous avons suivi l'imagination dans sa tâche d'agrandissement jusque dans un au-delà de la réalité. Pour bien dépasser, il faut d'abord agrandir. Nous avons vu avec quelle liberté l'imagination travaille l'espace, le temps, les forces. Mais il n'y a pas que sur le plan des images que l'imagination travaille. Sur le plan des idées, elle pousse aussi aux excès. Il y a des idées qui rêvent. Certaines théories, qu'on a pu croire scientifiques, sont de vastes rêveries, des rêveries sans limites. Nous allons donner un exemple d'une telle idée-rêve qui prend la coquille comme le témoignage le plus net de la puissance qu'a la vie de constituer des formes. Tout ce qui a forme a alors connu une ontogenèse de coquille. Le premier effort de la vie est de faire des coquilles. Nous croyons qu'un grand rêve de coquilles est au centre du vaste tableau d'évolution des êtres que présente l'œuvre de J.-B. Robinet. A lui seul, le titre d'un des livres de Robinet dit bien l'orientation de ses pensées : *Vues philosophiques de la gradation naturelle des formes de l'être, ou les essais de la nature qui apprend à faire l'homme* (Amsterdam, 1768). Le lecteur qui aura la patience de lire tout l'ouvrage retrouvera, sous une forme dogmatique, un véritable commentaire des images dessinées que nous évoquions un peu plus haut. Des *animalités partielles* apparaissent de toutes parts. Les fossiles sont, pour Robinet, des morceaux de vie, des ébauches d'organes qui trouveront leur vie cohérente au sommet d'une évolution qui prépare l'homme. On pourrait dire qu'intérieurement l'homme est un assemblage de coquilles. Chaque organe a sa causalité formelle propre, déjà essayée, dans les longs siècles où la nature s'apprenait à faire l'homme, par quelque coquillage. La fonction construit sa forme sur d'anciens modèles, la vie partielle construit sa demeure comme le coquillage construit sa coquille.

Si l'on sait revivre cette vie partielle, dans la précision d'une vie qui se donne une forme, l'être qui a une forme domine les millénaires. Toute forme garde une vie. Le fossile n'est plus simplement un être qui a vécu, c'est un être qui vit encore, endormi dans sa forme. La coquille est l'exemple le plus manifeste d'une vie universelle coquillante.

Tout cela est affirmé sans défaillance par Robinet : « Persuadé, écrit-il (*loc. cit.*, p. 17), que les fossiles vivent, sinon d'une vie extérieure, parce qu'ils manquent peut-être de membres et de sens, ce que je n'oserais pourtant assurer, au moins d'une vie interne, enveloppée, mais très réelle en son espèce, quoique beaucoup au-dessous de l'animal endormi et de la plante ; je n'ai gardé de leur refuser les organes nécessaires aux fonctions de leur économie vitale et quelque forme qu'ils aient, je la conçois comme un progrès vers la forme de leurs analogues dans les végétaux, dans les insectes, dans les grands animaux, et finalement dans l'homme. »

Viennent ensuite, dans le livre de Robinet, des descriptions assorties de fort belles gravures, représentant des Lithocardites, des pierres de cœur, des Encéphalithes, préluant à la cervelle, des pierres qui imitent la mâchoire, le pied, le rein, l'oreille, la main, le muscle — puis les Orchis, Diorchis, Triorchis, les Priapolithes, Colites et Phalloïdes imitant les organes masculins — l'Histerapetia imitant les organes féminins.

On se tromperait si l'on ne voyait là qu'une simple référence aux habitudes du langage qui nomment les objets nouveaux en se servant de comparaisons avec des objets communs. Ici les noms pensent et rêvent, l'imagination est active. Les lithocardites sont des coquilles de cœur, les ébauches d'un cœur qui battra. Les collections minéralogiques de Robinet sont des pièces anatomiques de ce que sera l'homme quand la Nature saura le faire : le naturaliste du XVIII^e siècle, objectera un esprit critique, est « victime de son imagination ». Mais le phénoménologue qui, par principe, s'interdit toute attitude critique, ne peut méconnaître que dans l'excès même de l'être donné à des mots, dans l'excès même des images, une rêverie en profondeur se manifeste. En toute occasion, Robinet pense, de l'intérieur, la forme. Pour lui, la vie est cause de formes. Il est tout naturel que la vie, cause de formes, forme des formes vivantes. Encore une fois, pour de telles rêveries, la forme est l'habitation de la vie.

Les coquillages, comme les fossiles, sont autant d'essais de la Nature pour préparer les formes des différentes parties du corps humain ; ce sont des morceaux d'homme, des morceaux de femme. Robinet donne une description de la Conque de Vénus qui représente la vulve d'une femme. Un psychanalyste ne manquerait pas de voir là une obsession sexuelle dans ces désignations et dans les descriptions qui entrent dans le détail. Il n'aurait pas de peine à trouver, dans le musée des coquilles, des représentations de fantasmes comme le fantasme du vagin denté qui est un des motifs principaux de l'étude que Mme Marie Bonaparte a consacré à Edgar Poe. En écoutant Robinet, on croirait alors que la Nature a été folle avant l'homme. Et quelle réponse plaisante Robinet ferait aux observations psychanalytiques ou psychologiques pour défendre son système. Il écrit simplement, posément (*loc. cit.*, p. 73) : « On ne doit pas être surpris de l'attention de la Nature à multiplier les modèles des parties de la génération, vu l'importance de ces parties. »

En face d'un rêveur de pensées savantes, comme fut Robinet, qui organise ses idées-visions en système, un psychanalyste habitué à délier des complexes familiaux serait bien inopérant. Il faudrait une psychanalyse cosmique, une psychanalyse qui quitterait un instant les préoccupations humaines pour s'inquiéter des contradictions du Cosmos. Il faudrait aussi une psychanalyse de la matière qui, tout en acceptant l'accompagnement humain de l'imagination de la matière, suivrait de plus près le jeu profond des images de la matière. Ici, dans le domaine très circonscrit où nous étudions les images, il faudrait résoudre les contradictions de la coquille, parfois si rude en son extérieur et si douce, si nacrée en son intimité. Comment peut-il s'obtenir ce poli par le frottement d'un être mou ?

Le doigt qui rêve en frôlant la nacre intime ne dépasse-t-il pas les rêves humains, trop humains ? Les choses les plus simples sont parfois psychologiquement complexes.

On n'en finirait pas si l'on se laissait aller à toutes les rêveries de la pierre habitée. Curieusement, ces rêveries sont longues et brèves. On peut les poursuivre sans fin et cependant la réflexion les arrête d'un ton bref. Au moindre signe, la coquille s'humanise et cependant on sait tout de suite que la coquille n'est pas humaine. Avec la coquille, l'élan vital d'habitation va trop rapidement à son terme. La nature obtient trop vite la sécurité de la vie enfermée. Mais le rêveur ne peut croire que le travail est fini quand les murs sont solides et c'est ainsi que les songes constructeurs de coquille donnent vie et action aux molécules si géométriquement associées. Pour eux, la coquille, dans le tissu même de sa matière, est vivante. Nous allons en trouver une preuve dans une grande légende naturelle.

VI

Le Père jésuite Kircher prétend que sur le rivage de la Sicile, « les coquillages de poisson, qu'on a réduits en poudre renaissent et se reproduisent si on arrose d'eau salée cette poussière ». L'abbé de Vallemont^{115} cite cette fable en parallèle avec celle du Phénix qui renaît de ses cendres. Voilà donc un phénix de l'eau. L'abbé de Vallemont ne donne aucune créance à la fable de l'un et de l'autre phénix. Mais, pour nous qui nous plaçons dans le règne de l'imagination, nous devons enregistrer que les deux phénix ont été imaginés. Ce sont là des *faits de l'imagination*, les faits très positifs du monde imaginaire.

Ces faits d'imagination s'attachent d'ailleurs à des allégories qui traversent les âges. Jurgis Baltrusaitis rappelle (*loc. cit.*, p. 57), que « jusqu'à l'époque carolingienne, les sépultures contiennent souvent des coquilles de limaçon — allégorie d'une tombe où l'homme va être réveillé ». De son côté, Charbonneaux-Lassay écrit (*Le bestiaire du Christ*, p. 922) : « Pris dans son ensemble, test et organisme sensible, le coquillage fut, pour les Anciens, un emblème de l'être humain complet, corps et âme. La symbolique des Anciens fit de la coquille l'emblème de notre corps qui renferme dans une enveloppe extérieure l'âme qui anime l'être entier, représenté par l'organisme du mollusque. Ainsi, dirent-ils, que le corps devient inerte quand l'âme en est, séparée, de même aussi, la coquille devient incapable de se mouvoir quand elle est séparée de la partie qui l'anime. » Un épais dossier pourrait être réuni sur les « coquilles de résurrection^{116}. Dans les simples recherches qui nous occupent dans cet ouvrage, nous n'avons pas à insister sur les lointaines traditions. Tout ce que nous avons à faire, dans ces recherches, c'est, de nous demander comment, les plus simples images peuvent, dans certaines rêveries naïves, nourrir une tradition. Charbonneaux-Lassay dit ces choses avec toute la simplicité, toute la naïveté souhaitable. Après avoir cité le livre de Job et l'invincible espérance de la résurrection, l'auteur du *Bestiaire du Christ* ajoute (*loc. cit.*, p. 927) : « Comment, s'est-il pu faire que le tranquille escargot terrestre ait été choisi pour symboliser cette fougueuse et invincible espérance ? C'est qu'au temps morose où la mort de l'hiver étreint la terre, il s'enfonce en elle, s'y clôt dans sa coquille comme en un cercueil par une solide épiphragme calcaire, jusqu'à ce que le printemps vienne chanter sur sa tombe les alléluias de Pâques... alors, il rompt sa cloison et réapparaît au jour, plein de vie. »

Au lecteur qui sourirait d'un tel enthousiasme, nous demanderions de revivre l'étonnement que l'archéologue a vécu quand il a découvert dans une tombe d'Indre-et-Loire « un cercueil contenant près de trois cents coquilles d'escargots disposées des pieds jusqu'à la ceinture du squelette... ». Un tel contact avec une croyance nous met à l'origine de la croyance. Un symbolisme perdu se reprend à réunir des songes.

Alors, toutes les preuves de puissance de rénovation, de résurrection, de réveil d'être que nous sommes obligé d'exposer les unes après les autres doivent être prises en une coalescence des rêveries.

Si, à ces allégories et symboles de résurrection, on joint le caractère synthétisant des rêveries des puissances de la matière, on comprend que de grands songeurs ne puissent écarter le rêve du phénix des eaux. La coquille où se prépare une résurrection, dans le songe synthétique, est elle-même matière de résurrection. Si la poussière dans la coquille peut connaître la résurrection, la coquille réduite en poussière, comment ne retrouverait-elle pas sa force spiralante ?

Bien entendu, l'esprit critique se gausse — c'est sa fonction — des images inconditionnées. Pour un peu, un réaliste demanderait des expériences. Il voudrait, ici comme partout, qu'on vérifie les images en les confrontant à la réalité. Devant un mortier plein de coquilles concassées, il nous dirait : fais donc un escargot ! Mais les projets d'un phénoménologue sont *plus* ambitieux : il veut vivre *tel* que les grands rêveurs d'images ont vécu. Et puisque nous soulignons des mots, prions le lecteur de remarquer que le mot *tel* dépasse le mot *comme* qui oublierait précisément une nuance phénoménologique. Le mot *comme* imite, le mot *tel* implique qu'on devient le sujet même qui rêve la rêverie.

Ainsi, nous n'amasserons jamais assez de rêveries si nous voulons *comprendre phénoménologiquement* comment l'escargot fabrique sa maison, comment l'être le plus mou constitue la coquille la plus dure, comment dans cet être enfermé retentit le grand rythme cosmique de l'hiver et du printemps. Et ce problème n'est pas un problème psychologiquement vain. Il se pose à nouveau, de lui-même, dès qu'on revient — comme disent les phénoménologues — à la chose même, dès qu'on vient à rêver à une maison qui s'accroît dans la mesure même où s'accroît le corps qui l'habite. Comment le petit escargot dans sa prison de pierre peut-il grandir ? Voilà une question *naturelle*, une question qui se pose naturellement. Nous n'aimons pas à la faire, car elle nous renvoie à nos questions d'enfant. Cette question reste sans réponse pour l'abbé de Vallemont qui ajoute : « Dans la Nature on est rarement en pays de connaissance. Il y a à chaque pas de quoi humilier et mortifier les Esprits superbes. » Autrement dit, la coquille de l'escargot, la maison qui grandit à la mesure de son hôte est une merveille de l'Univers. Et d'une manière générale, conclut l'abbé de Vallemont (*loc. cit.*, p. 255), les coquillages sont « de sublimes sujets de contemplation pour l'esprit ».

VII

Il est toujours plaisant de voir un destructeur de fables victime d'une fable. L'abbé de Vallemont, au début du XVIII^e siècle, ne croit pas plus au phénix du feu qu'au phénix de l'eau ; mais il croit à la palingénèse, à une sorte de mixte du phénix du feu et (lu phénix de l'eau. Réduisez en cendre une fougère ; dissolvez ces cendres dans une eau pure, faites évaporer la dissolution. Il nous restera de beaux cristaux qui ont la forme d'une feuille de fougère. Et bien d'autres exemples pourraient être apportés où des rêveurs méditent pour trouver ce qu'il faudrait appeler des sels de croissance saturés de causalité formelle^{117}.

Mais, plus près des problèmes qui nous préoccupent actuellement, on peut sentir l'action, dans le livre de l'abbé de Vallemont, d'une contamination des images du nid et des images de la coquille. L'abbé de Vallemont parle (*loc. cit.*, p. 243) de la Plante Anatifère ou Coquillage Anatifère qui pousse sur le bois des navires. « C'est, dit-il, un assemblage de huit coquilles qui ressemblent assez à un bouquet de tulipes... La matière en est toute de même que celles dont sont formées les coquilles de moule..., l'entrée en est en haut, et elle se ferme par de petites portes, qui se joignent d'une manière qu'on ne saurait trop admirer. Il ne s'agit plus que de savoir comment se forme cette plante marine et les petits hôtes qui logent dans ces appartements si artistement faits. »

Quelques pages plus loin, la contamination de la coquille et du nid se présente en toute clarté. Ces coquilles sont des nids d'où s'échappent des oiseaux (p. 246). « Je dis que les différentes coquilles de ma plante anatifère... sont des nids où se forment et éclosent ces oiseaux d'une origine si obscure et

que nous nommons en France Macreuses. »

Nous touchons ici à une confusion des genres bien commune aux rêveries des époques préscientifiques. Les Macreuses étaient tenues pour des oiseaux à sang froid. Quand on demandait comment ces oiseaux couvaient, on répondait souvent : pourquoi couvreraient-ils puisqu'ils ne peuvent, par nature, réchauffer œufs et petits ? « Une assemblée de théologiens de Sorbonne, ajoute l'abbé de Vallemont (p. 250), a décidé qu'on tirerait les Macreuses de la classe des oiseaux pour les mettre dans celle des poissons. » C'est donc un aliment de Carême.

Avant de quitter leur nid-coquillage, les Macreuses, ces oiseaux-poissons y sont attachés par un bec-pédoncule. Ainsi s'amassent, dans une rêverie savante, les traits d'union légendaires. Les grandes rêveries du nid et de la coquille se présentent ici en deux perspectives qu'on pourrait dire en réciproque anamorphose. Nid et coquille, deux grandes images qui répercutent leurs rêveries. Les formes ne suffisent pas ici à déterminer de tels rapprochements. Le principe des rêveries qui accueillent de telles légendes dépasse l'expérience. Le rêveur est entré dans le domaine où se forment les convictions qui naissent au delà de ce qu'on voit et de ce qu'on touche. Si les nids et coquilles n'étaient pas des valeurs, on ne synthétiserait pas si facilement, si imprudemment leur image. Les yeux fermés, sans égard pour les formes et les couleurs, le rêveur est pris par les convictions du refuge. Dans ce refuge, la vie se concentre, se prépare, se transforme. Nids et coquilles ne peuvent s'unir si fortement que par leur onirisme. Tout un rameau de « maisons oniriques » trouve ici deux racines lointaines, deux racines qui s'entremêlent comme tout ce qui est « lointain » dans une rêverie humaine.

Ces rêveries, on n'aime guère les expliciter. Aucun souvenir explicite ne les explique. A les prendre dans le resurgissement qui se manifeste dans les textes que nous venons de rapporter, on se prend à penser que l'imagination est antérieure à la mémoire.

VIII

Après cette longue excursion dans les lointains de la rêverie, revenons à des images qui semblent plus près de la réalité. Nous nous demandons cependant — soit dit entre parenthèses — si une image de l'imagination est jamais proche de la réalité. Bien souvent on imagine alors qu'on prétend décrire. On obtient la description qui instruit, croit-on, en amusant. Ce genre faux couvre toute une littérature. Dans un livre du XVIII^e siècle, qui se donne comme un ouvrage pour l'instruction d'un jeune chevalier^{118}, l'auteur « décrit » ainsi la moule ouverte attachée à un galet : « On la prendrait pour une tente avec ses cordes et ses piquets. » On ne manque pas de dire qu'avec ces cordes minuscules on a fait des tissus. On a fait effectivement du fil avec les amarres de la moule. L'auteur tire aussi une conclusion philosophique en une image fort banale, mais que nous devons noter une fois : « Les limaçons construisent une petite maison qu'ils portent avec eux. » Ainsi « le limaçon est toujours chez lui en quelque pays qu'il voyage ». Nous ne dirions pas une si pauvre chose si nous ne l'avions trouvée des centaines de fois dans des textes. Ici elle est donnée à la méditation d'un chevalier de seize ans.

Retentit toujours aussi une référence à la perfection des maisons naturelles. « Elles sont toutes faites, dit l'auteur (p. 256), sur un même dessein, qui est de mettre l'animal à l'abri. Mais quelle variété dans ce dessein si simple ! Elles ont toutes une perfection, des grâces et des commodités qui leur sont propres. »

Toutes ces images et réflexions correspondent à un émerveillement puéril, superficiel, éparpillé ; mais une psychologie de l'imagination doit tout noter. Les plus petits intérêts préparent les grands.

Vient aussi un temps où l'on refoule les trop naïves images, où l'on dédaigne les images usées. Il n'en est pas de plus usée que celle de la coquille-maison. Elle est trop simple pour qu'on puisse la compliquer heureusement, trop vieille pour qu'on puisse la rajeunir. Elle dit ce qu'elle a à dire en un

seul mot. Mais il n'en reste pas moins que c'est une *image initiale* et c'est une image indestructible. Elle appartient à l'indestructible bazar des vieilleries de l'imagination humaine.

En fait, le folklore est rempli des chansonnettes qu'on chante à l'escargot pour qu'il montre ses cornes. L'enfant s'amuse aussi en le taquinant d'un brin d'herbe à faire rentrer l'escargot dans sa coquille. Les comparaisons les plus inattendues expliquent cette retraite. Un biologiste écrit : l'escargot se rétracte « sournoisement dans son kiosque comme une fille taquinée va pleurer dans sa chambre »^{119}.

Des images trop claires — nous en voyons ici un exemple — deviennent des idées générales. Elles bloquent alors l'imagination. On a vu, on a compris, on a dit. Tout est clos. Il faut alors rencontrer une image particulière pour redonner vie à l'image générale. En voici une, pour ranimer ce paragraphe, où nous semblons victime de la banalité.

Robinet a pensé que c'est en roulant sur lui-même que le limaçon a fabriqué son « escalier ». Ainsi, toute la maison de l'escargot serait une cage d'escalier. A chaque contorsion, l'animal mou fait une marche de son escalier en colimaçon. Il se contorsionne pour avancer et grandir. L'oiseau faisant son nid se contentait de tourner. On rapprochera l'image dynamique de la coquille Robinet de l'image dynamique du nid Michelet.

IX

La nature a une manière très simple de nous étonner : c'est de faire grand. Avec le coquillage qu'on appelle communément le Grand Bénitier, nous voyons la nature mener un immense rêve de protection, un délire de protection et aboutir à une monstruosité de la protection. Le mollusque « ne pèse que 14 livres, mais le poids de chacune de ses valves est de 250 à 300 kilogrammes, et elles ont un mètre à un mètre et demi de longueur »^{120}. L'auteur de ce livre qui fait partie de la célèbre Bibliothèque des merveilles ajoute : « En Chine... de riches mandarins possèdent des baignoires faites d'une de ces coquilles. » Quel bain amollissant on doit connaître dans la demeure d'un tel mollusque. Quel pouvoir de détente pouvait ressentir un animal de 14 livres en occupant tant d'espace ! Je ne sais rien des réalités biologiques. Je ne suis qu'un rêveur de livres ! Mais avec la lecture de la page d'Armand Landrin je mène un grand rêve de cosmicité. Qui ne se sentirait pas cosmiquement réconforté en imaginant prendre son bain dans la coquille du Grand Bénitier ?

La force du Grand Bénitier va de pair avec la grandeur et la masse de ses murailles. Il faut, dit un auteur, atteler deux chevaux à chaque valve pour obliger le Grand Bénitier « à bâiller malgré lui ».

Je voudrais bien voir une gravure qui fixe cet exploit. Je l'imagine en me servant de la vieille figure, tant de fois contemplée par moi, des chevaux attelés aux deux hémisphères entre lesquels on avait fait le vide dans « l'expérience de Magdebourg ». Cette image légendaire dans la culture scientifique élémentaire aurait une illustration biologique. Quatre chevaux pour vaincre sept kilogrammes de chair molle !

Mais la nature peut bien faire grand. L'homme imagine facilement plus grand encore. Dans une gravure de Cork d'après une composition de Hieronymus Bosch connue sous le nom : *L'écaille navigant sur l'eau*, on peut voir une énorme coquille de moule où ont pris place une dizaine de personnages, quatre enfants, un chien. On verra une belle reproduction de cette moule habitée par des hommes dans le beau livre de Lafon sur Hieronymus Bosch (p. 106).

Cette hypertrophie du rêve d'habiter tous les objets creux du monde s'accompagne de scènes grotesques propres à l'imagination de Bosch. Dans la moule, les navigateurs font bombance. Le rêve de tranquillité que nous voulons mener quand nous « rentrons dans notre coquille » est perdu par la volonté de délire qui marque le génie du peintre.

Après la rêverie hypertrophiée, il faut toujours revenir à la rêverie qui se désigne par sa simplicité

première. On sait bien qu'il faut être seul pour habiter une coquille. En vivant l'image, on sait qu'on consent à la solitude.

Habiter seul, grand rêve ! L'image la plus inerte, la plus physiquement absurde comme celle de vivre en la coquille peut servir de germe à un tel rêve. Ce rêve vient à tous, aux faibles, aux forts, dans les grandes tristesses de la vie, contre les injustices des hommes et du sort. Tel ce Salavin, l'être à la tristesse molle, qui se reconforte dans sa chambre étroite, parce qu'elle est étroite et qu'il peut se dire : « N'avais-je pas cette petite chambre, cette chambre profonde et secrète comme une coquille ? Ah ! les escargots ne connaissent pas leur bonheur^{121}. »

Parfois l'image est très discrète, à peine sensible, mais elle agit. Elle dit l'isolement de l'être replié sur soi-même. Un poète, dans le temps même où il rêve à quelque maison d'enfance, magnifiée dans le souvenir, à

*La vieille maison où vont et viennent
L'étoile et la rose*

écrit :

*Mon ombre forme un coquillage sonore
El le poète écoule son passé
Dans la coquille de l'ombre de son corps^{122}.*

Parfois encore l'image prend sa force par l'effet d'un isomorphisme de tous les espaces du repos. Alors tous les creux accueillants sont des coquilles tranquilles. Gaston Puel écrit^{123} :

« Ce matin je dirai le simple bonheur d'un homme allongé au creux d'une barque.

« L'oblongue coquille d'un canot s'est refermée sur lui.

« Il dort. C'est une amande. La barque comme un lit épouse le sommeil ».

L'homme, l'animal, l'amande, tous trouvent le repos maximum dans une coquille. Les valeurs du repos commandent toutes ces images.

X

Puisque nous faisons effort pour multiplier toutes les nuances dialectiques par lesquelles l'imagination donne la vie aux images les plus simples, notons quelques références à une offensivité du coquillage. De même qu'il y a des maisons guet-apens, il y a des coquilles-pièges. L'imagination en fait des nasses à poissons perfectionnées avec appâts et dé clic. Pline conte que la pinne de la pinnotère trouve ainsi sa subsistance : « Le coquillage aveugle s'ouvre, montrant son corps aux petits poissons qui jouent autour d'elle. Enhardis par l'impunité, ils remplissent la coquille. En ce moment, la pinnotère, qui est aux aguets, avertit la pinne par une légère morsure : celle-ci se referme, écrase tout ce qui se trouve pris entre ses valves, et partage sa proie avec son associé^{124}. »

Dans la voie des contes animaux, on ne peut guère aller plus loin. Sans multiplier les exemples, donnons simplement encore cette fable puisqu'elle a l'appui d'un grand nom. Dans les *Carnets* de Léonard de Vinci : « L'huître s'ouvre entièrement à la pleine lune, et le crabe, quand il la voit, lui jette un morceau de pierre ou une brindille pour l'empêcher de se refermer et qu'elle lui serve de pâture. » Et Léonard assortit, comme il convient, à cette fable une moralité : « Ainsi de la bouche qui en disant son secret se met à la merci de l'auditeur indiscret. »

De longues recherches psychologiques devraient être faites pour déterminer la valeur de l'exemple moral qu'on a toujours trouvé dans la vie animale. Nous ne rencontrons ce problème qu'accidentellement. Nous ne l'indiquons qu'en passant. Il est d'ailleurs des noms qui se mettent

d'eux-mêmes à conter : le nom du Bernard l'Ermite est de ceux-là. Ce mollusque ne fait pas sa coquille ; il va, aime-t-on à répéter, habiter une coquille vide. Il en change quand il se sent trop à l'étroit.

A l'image du Bernard l'Ermite allant habiter les coquilles abandonnées, on associe parfois les mœurs du coucou allant pondre dans le nid des autres. Il semble que, dans l'un et l'autre cas, la Nature s'amuse à contredire la morale naturelle. L'imagination s'excite devant toute exception. Elle se complaît à ajouter des ruses, des savoirs aux habitudes de l'oiseau squatter. Le coucou, dit-on, casse un œuf dans le nid où il va pondre le sien, après avoir guetté le départ de la mère couveuse. S'il en pond deux, il en casse deux. Cet animal qui dit « cou-cou » connaît bien l'art de se cacher. Il est un plaisantin du jeu de la cachette. Mais qui l'a vu ? Comme tant d'êtres du monde vivant, on connaît plus le nom que l'être. Qui distinguera entre le coucou roux et le coucou cendré ? N'a-t-on pas soutenu, dit l'abbé Vincelot (*loc. cit.*, p. 101), que le coucou roux est le gris coucou dans ses premières années, que les uns « émigrent vers le nord, les autres vers le sud, et qu'on ne trouve pas les uns et les autres dans la même localité, suivant la règle des oiseaux voyageurs dont les vieux et les jeunes visitent rarement le même pays ».

S'étonnera-t-on que l'oiseau qui sait si bien se cacher ait pu se voir attribuer une telle puissance de métamorphose que pendant des siècles, au dire de l'abbé Vincelot (p. 102), « les anciens aient pensé que le coucou se transformait en épervier ». En rêvassant sur une telle légende, en se souvenant que le coucou est un voleur d'œuf, je trouve que l'histoire du coucou se transformant en épervier pourrait se résumer dans le proverbe à peine déformé : « Qui vole un œuf, enlève un bœuf. »

X

Il est des esprits pour lesquels certaines images gardent un privilège sans usure. Bernard Palissy est un tel esprit et les images de la coquille sont pour lui des images à long destin. Si l'on devait désigner Bernard Palissy par l'élément dominant de son imagination matérielle, on le classerait naturellement parmi les « terrestres ». Mais comme tout est nuance dans l'imagination matérielle, il faudrait préciser l'imagination de Palissy comme étant celle d'un terrestre en quête de la terre dure, de la terre qu'il faut durcir par le feu, mais qui aussi peut trouver un devenir de dureté naturelle par l'action d'un sel congélatif, d'un sel intime. Les coquilles manifestent ce devenir. L'être mou, gluant, « baveux » est, de cette manière, l'acteur de la consistance dure de sa coquille. Et le principe de solidification est si fort, la conquête de la dureté est poussée si loin que la coquille gagne sa beauté d'émail comme si elle avait reçu l'aide du feu. A la beauté des formes géométriques s'est jointe une beauté de substance. Pour un potier et pour un émailleur, quel grand objet de méditation que la coquille ! Dans les plats du génial potier que d'animaux qui, glacés par l'émail, ont fait de leur peau la plus dure des coquilles ! Si l'on revit la passion de Bernard Palissy dans le drame cosmique des matières, dans les luttes de la pâte et du fou, on comprendra pourquoi le moindre limaçon sécrétant sa coquille lui a donné, comme nous allons le voir, des rêves infinis.

De toutes ces rêveries, nous ne voulons noter ici que celles qui vont chercher les plus curieuses images de la maison. En voici une qui sous le titre : *De la ville de forteresse* se trouve dans l'ouvrage : *Recepte véritable*^{125}. Nous voudrions, en la résumant, ne pas trahir l'ampleur du récit.

Bernard Palissy, devant « les horribles dangers de la guerre » songe à faire le plan d'une « ville de forteresse ». Il n'espère plus trouver « aucun exemplaire dans les villes qui ont été édifiées à présent ». Vitruve, explique-t-il, ne peut l'aider davantage dans le siècle du canon. Il s'en va « par les bois, montagnes et vallées pour voir s'il trouverait quelque industrieux animal qui eût fait quelques maisons industrielles ». Après bien des enquêtes, Bernard Palissy médite sur « une jeune limace qui bâtissait sa maison et sa forteresse de sa propre salive ». Une rêverie de la construction par *le dedans*

occupe Palissy plusieurs mois. En tous ses loisirs, il se promène sur le rivage de l'océan où il voit « tant de diverses espèces de maisons et forteresses que certains petits poissons avaient faites de leur propre liqueur et salive que dès lors je commençai à penser que je pourrais trouver là quelque chose de bon pour mon affaire ». « Les batailles et les briganderies de la mer » étant plus grandes que celles de la terre, aux êtres les plus désarmés, aux êtres mous, Dieu « a donné industrie de savoir-faire à chacun d'eux une maison construite et nivelée par une telle géométrie et architecture, que jamais Salomon en toute sa sagesse ne sut faire chose semblable ».

Et quant aux coquilles en spirale, ce n'est pointa pour la beauté seulement, il y a bien autre chose. Tu dois entendre qu'il y a plusieurs poissons qui ont le museau si pointu qu'ils mangeraient la plupart desdits poissons si leur maison était droite ; mais quand ils sont assaillis par leurs ennemis à la porte, en se retirant au dedans, ils se retirent en vironnant^{126}, ils suivent le trajet de la ligne spirale et par tel moyen leurs ennemis ne peuvent leur nuire ».

Sur ces entrefaites, on apporte à Bernard Palissy deux grosses coquilles venant de Guinée : « Un pourpre et un buxine. » Le pourpre étant le plus faible, ce doit être, suivant la philosophie de Bernard Palissy, le mieux défendu. En effet, la coquille comportant « un nombre de pointes assez grosses qui étaient à l'entour, je m'assurai dès lors que non sans cause lesdites cornes avaient été formées, et que cela était autant de ballonnards et défense pour la forteresse ».

Nous avons cru devoir donner tous ces détails préliminaires car ils montrent bien que Bernard Palissy veut trouver l'*inspiration naturelle*. Il ne cherche rien de meilleur pour édifier sa « ville de forteresse que de prendre exemple sur la forteresse dudit pourpre ». Ainsi instruit, il s'arme de compas et de règle et commence son plan. Au centre même de la ville de forteresse, il y aura une place carrée où sera la demeure du gouverneur. A partir de cette place commence une rue *unique* qui fera quatre fois le tour de la place, d'abord en deux circuits qui suivent la forme du carré, puis deux autres circuits de forme octogonale. En cette rue, quatre fois enroulée, toutes les portes et fenêtres donnent sur l'intérieur de la forteresse, de sorte que le dos des maisons ne fasse qu'une muraille continue. La dernière muraille des maisons s'accote au mur de la ville qui forme ainsi un gigantesque escargot.

Bernard Palissy développe longuement les avantages de cette forteresse *naturelle*. L'ennemi en prendrait-il une partie que le noyau de la retraite serait toujours disponible. C'est ce mouvement en retraite spirale qui a donné la ligne générale de l'image. Le canon de l'adversaire ne saura pas non plus suivre la retraite et prendre « en enfilade » les rues de la ville enroulée. Les canonniers ennemis se trouveront aussi désappointés qu'étaient, devant la coquille enroulée, les prédateurs « au museau pointu ».

Ce résumé, qui pourra sembler trop long au lecteur, n'a cependant pu entrer dans le détail des preuves et des images mêlées. En suivant le texte de Palissy ligne par ligne, un psychologue trouverait des images qui *prouvent*, des images qui sont des témoignages d'une imagination qui raisonne. Ces pages simples sont psychologiquement complexes. Pour nous, dans le siècle où nous sommes, de telles images ne « raisonnent » plus. On n'a plus à croire aux forteresses naturelles. Quand les militaires organisent des défenses « en hérisson », ils savent qu'ils sont, non plus dans le domaine de l'image, mais dans le domaine des simples métaphores. Quelle erreur on ferait si, confondant les genres, on prenait l'escargot-forteresse de Palissy pour une simple métaphore ! C'est une image qui a vécu dans un grand esprit.

En ce qui nous concerne personnellement, dans un livre de loisir tel que celui-ci, où nous nous amusons de toutes les images, nous devons nous arrêter devant cet escargot monstrueux.

Et pour montrer que la grandeur travaille toute image par le simple jeu de l'imagination, citons ce poème où l'escargot grandit à la dimension d'un village^{127} :

C'est un escargot énorme

Qui descend de la montagne
El le ruisseau l'accompagne
De sa bave blanche
Très vieux, il n'a plus qu'une corne
C'est son court clocher carré

Et le poète ajoute :

Le château est sa coquille...

Mais d'autres pages dans l'œuvre de Bernard Palissy vont accentuer ce destin d'image qu'il faut reconnaître dans la coquille-maison vécue par Palissy. En effet, ce constructeur virtuel de coquille-forteresse est aussi un architecte paysagiste des jardins. Pour compléter des plans de jardins, il adjoint des plans de « cabinets ». Ces « cabinets » sont des retraites extérieurement rocailleuses comme une coquille d'huître : « Le dehors dudit cabinet, écrit Bernard Palissy^{128}, sera maçonné de grosses pierres de roches, sans être polies, ni incisées, afin que le dehors dudit cabinet n'ait aucune forme de bâtiment. » En revanche, il voudra que l'intérieur soit poli comme l'intérieur d'une coquille : « Quand le cabinet sera ainsi maçonné, je le voudrai couvrir de plusieurs couches d'émail, depuis le sommet des voûtes jusqu'au pied et pavé d'icelui : quoi fait, je voudrais faire un grand feu dedans... et ce jusques à tant que lesdits émails soient fondus ou liquéfiés sur ladite maçonnerie... » Ainsi le cabinet semblera « par le dedans être tout d'une pièce... luisant d'un tel polissement que les lézards et langrottes qui entreront, dedans se verront comme dans un miroir ».

Avec ce feu allumé dans la maison pour émailler les briques, nous sommes loin des flambées qui « font sécher les plâtres ». Peut-être Palissy revit-il là les visions de son four de potier où le feu a laissé sur les parois des larmes de brique. En tout cas, à image extraordinaire, moyens extraordinaires. L'homme veut ici habiter une coquille. Il veut que la paroi qui protège son être soit unie, polie, close comme si sa chair sensible devait toucher les murs de sa maison. La rêverie de Bernard Palissy traduit, dans l'ordre du toucher, la fonction (l'habiter. La coquille confère la rêverie d'une intimité toute physique.

Les images dominantes tendent à s'associer. Le quatrième cabinet de Bernard Palissy est une synthèse de la maison, de la coquille et de la grotte : « Il sera maçonné par le dedans d'une telle industrie, dit Palissy (*loc. cit.*, p. 82) qu'il semblera proprement que ce soit un rocher qui aurait été cavé pour tirer la pierre du dedans ; or, ledit cabinet sera tordu, bossu ayant plusieurs bosses et concavités biaises, ne tenant aucune apparence ni forme d'art d'insculpture ni labour de mains d'homme, et seront les voûtes tortues de telle sorte qu'elles auront quelque apparence de vouloir tomber, à cause qu'il y aura plusieurs bosses pendantes. » Bien entendu, cette maison spiralée sera à l'intérieur couverte d'émail. Ce sera une grotte en forme de coquille enroulée. A grand renfort de travail humain, l'artificieux architecte en fera une demeure *naturelle*. Pour accentuer le caractère naturel du cabinet, on le recouvrira de terre « et ayant plusieurs arbres plantés sur ladite terre, il y aura bien peu d'apparence de bâtiment. » Ainsi, la vraie maison du grand terrestre que fut Palissy est souterraine. Il voudrait vivre au cœur d'un rocher, dans la coquille d'un rocher. Par les bosses qui pendent, la demeure rocheuse reçoit le cauchemar de l'écrasement. Par la spirale qui s'enfonce dans la roche, elle reçoit une profondeur tourmentée. Mais l'être qui *veut* la demeure souterraine sait dominer les communes frayeurs. Bernard Palissy, en ses rêveries, est un héros de la vie souterraine. Il jouit, en imagination, de la frayeur d'un chien — il le dit — qui aboierait à l'entrée de la caverne ; il jouit de l'hésitation d'un visiteur à poursuivre son chemin dans le labyrinthe tortu. La grotte-coquille est ici une « ville de forteresse » pour homme seul, pour un grand solitaire qui sait se défendre et se protéger par de simples images. Pas besoin de barrière, de porte ferrée : on aura peur d'entrer...

XI

Avec les nids, avec les coquilles, nous avons multiplié, au risque de fatiguer la patience du lecteur, les images qui illustrent, croyons-nous, sous des formes élémentaires, peut-être trop lointainement, imaginées, la fonction d'habiter. On sent bien qu'il y a là un problème mixte d'imagination et d'observation. L'étude positive des espaces biologiques n'est pas, bien entendu, notre problème. Nous voulons simplement montrer que dès que la vie se loge, se protège, se couvre, se cache, l'imagination sympathise avec l'être qui habite l'espace protégé. L'imagination vit la protection, dans toutes les nuances de sécurité, depuis la vie dans les plus matérielles coquilles jusqu'aux plus subtiles dissimulations dans le simple mimétisme des surfaces. Comme le rêve le poète Noël Arnaud, l'être se dissimule sous la similitude^{129}. Etre à l'abri sous une couleur, n'est-ce pas porter à son comble, jusqu'à l'imprudence, la tranquillité d'habiter. L'ombre aussi est une habitation.

XII

Après cette étude des coquilles, nous pourrions rapporter quelques récits et quelques contes relatifs aux carapaces. A elle seule la tortue, l'animal à la maison qui marche, donnerait de faciles commentaires. Ces commentaires ne feraient guère qu'illustrer, sur de nouveaux exemples, les thèses que nous venons d'exposer. Nous ferons donc l'économie d'un chapitre sur la maison de la tortue.

Toutefois, comme de petites contradictions aux images princeps activent parfois l'imagination, nous allons commenter une page de Giuseppe Ungaretti tirée des notes de voyage du poète italien dans les Flandres^{130}. Chez le poète Franz Hellens — il n'y a que les poètes pour avoir de telles richesses — Ungaretti a vu un bois gravé où « un artiste avait exprimé la rage du loup qui, s'étant jeté sur une tortue retirée dans sa carapace osseuse, devient fou sans calmer sa faim ».

Ces trois lignes ne quittent pas ma mémoire et je m'en fais des histoires sans fin. Je vois le loup venir de loin, d'un pays de famine. Il est tout efflanqué, sa langue pend de fièvre rouge. Justement sort d'un buisson la tortue, ce mets recherché par tous les gourmands de la terre. D'un bond le loup est sur sa proie, mais la tortue, à laquelle la nature a donné une singulière célérité quand elle rentre en sa maison tête, pattes et queue, est plus vive que le loup. Pour le loup affamé, elle n'est plus qu'une pierre sur le chemin.

Dans ce drame de la faim, pour qui prendre parti ? J'ai essayé d'être impartial. Je n'aime pas les loups. Mais, pour une fois, la tortue n'aurait-elle pas dû se laisser faire et Ungaretti qui a rêvé longtemps sur la gravure ancienne, dit fort explicitement que l'artiste a su rendre le « loup sympathique et la tortue odieuse. »

Que de commentaires un phénoménologue peut faire sur ce commentaire ! On est ici, en effet, devant l'instance de la *gravure commentée*. L'interprétation psychologique dépasse bien entendu les faits. Aucun trait du dessin ne peut traduire une tortue odieuse. La bête, dans sa boîte, est sûre de ses secrets. Elle est devenue un monstre de physionomie impénétrable. Il faut donc que le phénoménologue se conte à lui-même la fable du loup et de la tortue. Il faut qu'il monte le drame au niveau cosmique et qu'il médite sur la-faim-dans-le-monde (avec les traits d'union que les phénoménologues aiment à mettre pour décrire la ligne de leur entrée dans le monde). Plus simplement, il faut que le phénoménologue ait, pour un instant, devant la proie qui se fait, pierre, des entrailles de loup.

Si j'avais des reproductions d'une telle gravure, j'en ferais un test pour différencier et mesurer les perspectives et les profondeurs de la participation aux drames de la faim dans le monde. Une

ambiguïté de cette participation se manifesterait presque sûrement. Certains s'abandonnant à la somnolence de la fonction fabulatrice ne dérangeront pas le jeu des vieilles images enfantines. Ils jouiront sans doute du dépit de l'animal méchant ; ils riront, en catimini, avec la tortue rentrée en son enclos. Mais d'autres, alertés par l'interprétation d'Ungaretti, pourront renverser la situation. Dans un tel renversement d'une fable endormie en ses traditions, il y a comme un rajeunissement de la fonction fabulatrice. Il y a, en cette occasion, un nouveau départ de l'imagination dont un phénoménologue peut profiter. De tels renversements de situation pourront sembler de bien petits documents pour les phénoménologues qui, tout d'un bloc, prennent le Monde en vis-à-vis. Ils ont immédiatement conscience d'être dans le Monde, d'être au Monde. Mais le problème se complique pour un phénoménologue de l'imagination. Sans cesse, il est confronté aux *étrangetés* du monde. Et davantage encore : dans sa fraîcheur, dans son activité propre, l'imagination avec du familier fait de l'étrange. Avec un détail poétique, l'imagination nous place devant un monde neuf. Dès lors le détail prime le panorama. Une simple image, si elle est nouvelle, ouvre un monde. Vue des mille fenêtres de l'imaginaire, le monde est changeant. Il renouvelle donc le problème de la phénoménologie. En résolvant les petits problèmes, on s'apprend à en résoudre de grands. Nous nous sommes borné à proposer nos exercices sur le plan d'une phénoménologie élémentaire. Nous sommes d'ailleurs convaincu qu'il n'y a rien d'insignifiant dans la psyché humaine.

LES COINS

« Fermez l'espace ! Fermez la poche du Kangourou ! Il y faut chaud. »

Maurice BLANCHARD
(Apud, *Le temps de la poésie*,
G. L. M., juillet 1948, p. 32.)

I

Avec les nids et les coquilles, nous étions évidemment devant des transpositions de la fonction d'habiter. Il s'agissait pour nous d'étudier des intimités chimériques ou grossières, aériennes comme le nid dans l'arbre ou symboles d'une vie durement incrustée, comme le mollusque, dans la pierre. Nous voulons maintenant aborder des impressions d'intimité qui, alors même qu'elles sont fugitives ou imaginaires, ont cependant une racine plus humaine. Les impressions que nous allons envisager dans ce chapitre n'ont pas besoin de transposition. On peut en faire une psychologie directe, même si un esprit positif les prend pour de vaines songeries.

Voici le point de départ de nos réflexions : tout coin dans une maison, toute encoignure dans une chambre, tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude, c'est-à-dire le germe d'une chambre, le germe d'une maison.

Les documents qu'on peut réunir en lisant sont peu nombreux parce que ce resserrement tout physique sur soi-même a déjà la marque d'un négativisme. Par bien des côtés, le coin « vécu » refuse la vie, restreint la vie, cache la vie. Le coin est alors une négation de l'Univers. Dans le coin, on ne parle pas à soi-même. Si l'on se souvient des heures du coin, on se souvient d'un silence, d'un silence des pensées. Pourquoi alors décrirait-on la géométrie d'une si pauvre solitude ? Le psychologue, et surtout le métaphysicien, trouveront ces circuits de topo-analyse bien inutiles. Ils savent observer directement les caractères « renfermés ». Ils n'ont pas besoin qu'on leur décrive l'être renfrogné comme un être rencoigné. Mais nous n'effaçons pas si facilement les conditions de lieu. Et toute retraite de l'âme a, croyons-nous, des figures de refuges. Le plus sordide des refuges, le coin, mérite un examen. Se retirer en son coin est sans doute une pauvre expression. Si elle est pauvre, c'est qu'elle a de nombreuses images, des images d'une grande ancienneté, peut-être même des images psychologiquement primitives. Parfois, plus simple est l'image, plus grands sont les rêves.

Mais d'abord le coin est un refuge qui nous assure une première valeur de l'être : l'immobilité. Il est le sûr local, le proche local de mon immobilité. Le coin est une sorte de demi-boîte, moitié murs, moitié porte. Il sera une illustration pour la dialectique du dedans et du dehors dont nous traiterons dans un prochain chapitre.

La conscience d'être en paix en son coin propage, si l'on ose dire, une immobilité. L'immobilité rayonne. Une chambre imaginaire se construit autour de notre corps qui se croit bien caché quand nous nous réfugions en un coin. Les ombres sont déjà des murs, un meuble est une barrière, une tenture est un toit. Mais toutes ces images imaginent trop. Et il faut désigner l'espace de l'immobilité en en faisant l'espace de l'être. Un poète écrit ce petit vers^{131} :

Je suis l'espace où je suis

dans un livre qui a pour titre : *L'état d'ébauche*. Ce vers est grand. Mais où le Mieux sentir qu'en un coin ?

Dans *Ma vie sans moi* (trad. Armand Robin), Rilke écrit : « Brusque, une chambre, avec sa lampe me fit face, presque palpable en moi. Déjà j’y étais coin, mais les volets me sentirent, se refermèrent. » Comment mieux dire que le coin est la case de l’être.

II

Prenons maintenant un texte ambigu où l’être se révèle à l’instant même où il sort de son coin.

Dans son livre sur Baudelaire, Sartre cite une phrase qui mériterait un long commentaire. Elle est empruntée à un roman de Hughes^{132} : « Émily avait joué à se faire une maison dans un recoin tout à fait à l’avant du navire... » Ce n’est pas cette phrase que Sartre exploite, mais la suivante : « Fatiguée de ce jeu, elle marchait sans but vers l’arrière quand il lui vint tout à coup la pensée fulgurante qu’elle était *elle*... » Avant de tourner et de retourner ces pensées, observons que vraisemblablement elles correspondent, dans le roman de Hughes, à ce qu’il faut appeler de l’*enfance inventée*. Les romans en foisonnent. Les romanciers rejettent sur une enfance inventée, non vécue, les événements d’une naïveté inventée. Ce passé irréel projeté en arrière d’un récit par l’activité littéraire, masque souvent l’actualité de la rêverie, d’une rêverie qui aurait toute sa valeur phénoménologique si on nous la donnait dans une naïveté vraiment actuelle. Mais *être* et *écrire* sont difficiles à rapprocher.

Cependant, tel qu’il est, le texte rapporté par Sartre est précieux parce qu’il désigne topo-analytiquement, c’est-à-dire en termes d’espace, en termes d’expériences du dehors et du dedans les deux directions que les psychanalystes marquent par les mots d’intraverti et d’extraverti : avant la vie, avant les passions, dans le schéma même de l’existence, le romancier rencontre cette dualité. La pensée fulgurante que l’enfant, dans le conte, reçoit d’être elle-même, elle la trouve en sortant de « chez soi ». Il s’agit d’un *cogito* de la sortie sans qu’on nous ait donné le *cogito* de l’être replié sur soi, du *cogito* plus ou moins ténébreux, d’un être qui joue d’abord à se faire un « poêle » cartésien, une demeure chimérique dans le recoin d’un bateau. L’enfant vient de découvrir qu’elle était *elle*, en explosant vers l’extérieur, en réaction peut-être à des concentrations dans un coin de l’être. Car le recoin du bateau n’est-il pas un coin d’être ? Quand l’enfant a exploré le vaste univers qu’est le bateau au milieu de la mer, rentre-t-elle dans sa petite maison ? Maintenant qu’elle sait qu’elle est *elle*, va-t-elle reprendre son jeu domiciliaire, rentrer chez elle, c’est-à-dire rentrer en elle-même ? On peut certes prendre la conscience d’exister en échappant à l’espace, mais ici la fable de l’être est solidaire d’un jeu de la spatialité. Le romancier nous devait tous les détails de l’inversion du songe allant du chez soi à l’univers pour découvrir l’être. Puisqu’il s’agit d’une enfance inventée, d’une métaphysique romancée, l’écrivain tient les clefs du double domaine. Il en sent la corrélation. Il pourrait sans doute illustrer autrement la prise « d’être ». Mais puisque le chez-soi précédait l’univers, les rêveries dans la petite maison devaient nous être données. Ainsi l’auteur a sacrifié — peut-être refoulé — les rêveries du coin. Il les a mises sous le signe d’un « jeu » d’enfant, avouant ainsi, en quelque manière, que le sérieux de la vie est à l’extérieur.

Mais sur la vie dans les coins, sur l’univers lui-même replié dans un coin avec le rêveur replié sur lui-même, les poètes nous en diront davantage. Ils n’hésiteront pas à donner à cette rêverie toute son actualité.

III

Dans le roman du poète Milosz : *L’amoureuse initiation* (p. 201) le personnage central, à la cynique sincérité, n’oublie rien. Il ne s’agit pas de souvenirs de jeunesse. Tout est mis sous le signe d’une actualité vécue. Et c’est dans son palais, dans le palais où il mène une vie ardente, qu’il a des coins désignés, des coins souvent réhabités. Tel « ce petit coin obscur entre la cheminée et le bahut de chêne

où tu t'allais blottir » durant les absences de l'amie. Il n'attendait pas l'infidèle dans le vaste palais, mais vraiment dans le coin des attentes maussades où l'on peut digérer sa colère. « Le cul sur le marbre dur et froid du dallage, les yeux perdus au ciel faux du plafond, un livre non coupé à la main, quelles délicieuses heures de tristesse et d'attente, ô vieille ganache, tu y sus vivre ! » N'est-ce pas là un refuge pour une ambivalence ? Le rêveur est heureux d'être triste, content d'être seul et d'attendre. Dans ce coin on y médite sur la vie et la mort, comme il est de règle aux sommets de la passion : « Vivre et mourir dans ce coin de chambre sentimental, te disais-tu ; eh oui, y vivre et mourir ; pourquoi donc pas, Monsieur de Pinamonte, ami des petits coins obscurs et poussiéreux ? »

Et tous les habitants des coins vont venir donner vie à l'image, multiplier toutes les nuances d'être de l'habitant des coins. Pour les grands rêveurs de coins, d'angles, de trous, rien n'est vide, la dialectique du plein et du vide ne correspond qu'à deux irréalités géométriques. La fonction d'habiter fait le joint entre le plein et le vide. Un être vivant emplit un refuge vide. Et les images habitent. Tous les coins sont hantés, sinon habités. Le rêveur de coins créé par Milosz, M. de Pinamonte, installé dans un « antre », somme toute spacieux, entre le bahut et la cheminée, continue : « Ici, la méditative aragne vit puissante et heureuse ; ici le passé se recroqueville et se fait tout petit, vieille coccinelle prise de peur... Ironique et rusée coccinelle, ici le passé se retrouve et demeure introuvable aux doctes lunettes des collectionneurs de jolités. » Et comment, sous la baguette de magicien du poète, ne pas se faire coccinelle, ne pas ramasser des souvenirs et des songes sous les élytres de l'animal rond, du plus rond des animaux. Comme elle cachait bien sa puissance de voler cette boule terrestre de vie rouge ! Elle s'évade de sa sphère comme d'un trou. Peut-être dans le ciel bleu, comme l'enfant du roman, a-t-elle la fulgurante pensée qu'elle est *elle* ! Comment s'arrêter de rêver devant cette petite coquille soudain volante ?

EL dans les pages de Milosz se multiplient les échanges de la vie animale et de la vie humaine. Son cynique rêveur dit encore (p. 242) : ici, dans le coin entre le bahut et la cheminée, « tu trouves mille remèdes à l'ennui et une infinité de choses dignes d'occuper ton esprit durant l'éternité : l'odeur moisissante des minutes d'avant trois siècles, le sens secret des hiéroglyphes en chiures de mouches ; l'arc triomphal de ce trou de souris ; l'effilochement de la tapisserie où se prélassent ton dos arrondi et osseux ; le bruit rongeur de tes talons sur le marbre ; le son de ton éternuement, poudreux... l'âme, enfin, de toute cette vieille poussière de coin de salle oublié des plumeaux ».

Mais, sauf « les lecteurs de coin » dont nous sommes qui continuera la lecture de ces *nids de poussière* ? Un Michel Leiris peut-être qui, armé d'une épingle, allait dénicher la poussière dans les rainures du plancher^{133}. Mais, encore une fois, ce sont là des choses que tout le monde n'avoue pas.

Et pourtant, dans de telles rêveries, quelle ancienneté a le passé. Elles entrent dans le grand domaine du passé sans date. En laissant l'imagination errer dans les cryptes de la mémoire, on retrouve sans s'en apercevoir la vie songeuse menée dans les minuscules terriers de la maison, dans le gîte quasi animal des rêves.

Mais, sur ce fond lointain, l'enfance revient,. Dans son *coin de méditation*, le rêveur de Milosz fait, son examen de conscience. Le passé remonte pour affleurer dans le présent,. Et le rêveur se surprend à pleurer : « Car, enfant, tu avais déjà le goût des combles de châteaux et des coins de bibliothèques à rossignols, et tu lisais avidement, sans y entendre un traître mot, les privilèges hollandais des in-folio de Diafoirus... Ah ! fripon, les délicieuses heures que tu sus vivre en La scélérate, dans les réduits saupoudrés de nostalgie du palazzo Mérone ! Comme tu y gâchais ton temps à pénétrer l'âme des choses qui ont fait le leur ! Avec quel bonheur tu t'y métamorphosais en vieille pantoufle égarée, échappée au ruisseau, sauvée des balayures. »

Faut-il ici, d'un coup d'arrêt, briser la rêverie, suspendre la lecture ? Qui ira, par-delà l'aragne, la coccinelle et la souris, jusqu'à l'identification avec les choses oubliées dans un coin ? Mais qu'est-ce qu'une rêverie qu'on arrête ? Pourquoi l'arrêter par un scrupule ou le bon goût, par un dédain pour les

vieilles choses. Milosz ne s'arrête pas. En rêvant, guidé par son livre, au delà de son livre, on rêve avec lui à un coin qui serait le tombeau d'une « poupée de bois oubliée dans ce coin de salle par une petite fille au siècle dernier... ». Sans doute, il faut aller à fond de rêverie pour s'émouvoir devant le grand musée des choses insignifiantes. Peut-on rêver à une vieille maison qui ne serait pas l'asile de vieilles choses, qui ne garderait pas ses vieilles choses, qui s'emplirait de vieilles choses d'exportation par une simple manie de collectionneur de bibelots. Pour restituer l'âme des coins, mieux vaut la vieille pantoufle et la tête de poupée qui accrochent la méditation du rêveur de Milosz : « Mystère des choses, continue le poète (p. 243), petits sentiments dans le temps, grand vide de l'éternité ! Tout l'infini trouve place dans cet angle de pierre, entre la cheminée et le coffre de chêne... Où sont à cette heure, où sont, morbleu ! tes grandes félicités d'araignée, tes profondes méditations de petite chose gâtée et morte. »

Alors, du fond de son coin, le rêveur se souvient de tous les objets de solitude, des objets qui sont des souvenirs de solitude et qui sont trahis par le seul oubli, abandonnés dans un coin. « Songe à la lampe, à la lampe si vieille qui te saluait du plus loin à la fenêtre de tes pensées, à la fenêtre toute brûlée de soleils anciens... » Du fond de son coin, le songeur revoit une plus vieille maison, la maison d'un autre pays, faisant ainsi une synthèse de la maison natale et de la maison onirique. Les objets, les anciens objets l'interrogent : « Que pensera de toi, durant les nuits d'hiver et de délaissement, la vieille lampe amie ? Que penseront de toi les objets qui te furent doux, si fraternellement doux ? Leur obscure destinée n'était-elle pas étroitement unie à la tienne ? ... Les choses immobiles et muettes n'oublient jamais : mélancoliques et méprisées, elles reçoivent la confiance de ce que nous portons de plus humble, de plus ignoré au fond de nous-mêmes (p. 244). » Quel appel à l'humilité le rêveur a entendu dans son coin ! Le coin nie le palais, la poussière nie le marbre, les objets usés nient la splendeur et le luxe. Le rêveur, dans son coin, a rayé le monde en une rêverie minutieuse qui détruit un à un tous les objets du monde. Le coin devient une armoire de souvenirs. Ayant franchi les mille petits seuils du désordre des choses en poussière, les objets-souvenirs mettent le passé en ordre. A l'immobilité condensée s'associent les plus lointains voyages dans un monde disparu. Chez Milosz, le songe va si loin dans le passé qu'il touche comme un au-delà de la mémoire : « Toutes ces choses sont loin bien loin, elles ne sont plus, elles n'ont jamais été, le Passé n'en a plus mémoire... Regarde, cherche et t'étonne, frémis... Toi-même, tu n'as déjà plus de passé » (p.245). En méditant les pages du livre, on se sent entraîné dans une sorte d'antécédence de l'être, comme dans un au-delà des songes.

IV

Nous avons voulu donner, avec les pages de Milosz, une des expériences les plus complètes d'une rêverie maussade, de la rêverie de l'être qui s'immobilise dans un coin. Il y retrouve un monde usé. En passant, faisons remarquer la puissance d'un adjectif, dès qu'on l'accrole à la vie. La vie maussade, l'être maussade signe un univers. C'est plus qu'une coloration qui s'étend sur les choses, ce sont les choses elles-mêmes qui se cristallisent, en tristesses, en regrets, en nostalgies. Quand le philosophe va chercher près des poètes, près d'un grand poète comme Milosz des leçons d'individualisation du monde, il se convainc bientôt que le monde n'est pas de l'ordre du substantif mais bien de l'ordre de l'adjectif !

Si l'on faisait la part qui lui revient à l'imagination des systèmes philosophiques touchant l'univers, on verrait apparaître au germe, un adjectif. On pourrait donner ce conseil : pour trouver l'essence d'une philosophie du monde, cherchez-en l'adjectif.

Mais reprenons contact avec des rêveries plus courtes, sollicitées par le détail des choses, par des traits du réel de prime abord insignifiants. Que de fois n'a-t-on pas rappelé que Léonard de Vinci conseillait aux peintres en déficit d'inspiration devant la nature, de regarder d'un œil rêveur les fissures d'un vieux mur ! N'y a-t-il pas un plan d'univers dans les lignes dessinées par le temps sur la vieille muraille ? Qui n'a vu dans quelques lignes qui apparaissent en un plafond la carte du nouveau continent ? Le poète sait tout cela. Mais pour dire à sa façon ce que sont ces univers créés par le hasard aux confins d'un dessin et d'une rêverie, il va les habiter. Il trouve un coin où séjourner dans ce monde du plafond craquelé.

C'est ainsi qu'un poète suit le chemin creux d'une moulure pour retrouver sa hutte au coin de la corniche. Écoutons Pierre Albert-Birot qui, dans *les poèmes à l'autre moi*, « épouse », comme on dit, « la courbe qui tient chaud ». Sa douce chaleur bientôt nous enjoint de nous enrouler, de nous envelopper.

D'abord, Albert-Birot se coule en la moulure :

*... Je suis tout droit les moulures
Qui suivent tout droit le plafond.*

Mais en « écoutant » le dessin des choses, voici un angle, voici le piège qui retient le rêveur :

Mais il y a des angles d'où l'on ne peut plus sortir.

Dans cette prison même la paix vient. Dans ces angles, dans ces coins, il semble que le rêveur connaisse le repos mitoyen de l'être et du non-être. Il est l'être d'une irréalité. Il faut un événement pour le jeter dehors. Précisément le poète ajoute :

« Mais le klaxon m'a fait sortir de l'angle où je commençais à mourir d'un rêve d'ange. »

Contre une telle page, les critiques rhétoriciennes sont aisées. De telles images, de telles songeries, l'esprit critique a bien des raisons de les disperser, de les effacer.

D'abord, parce qu'elles ne sont pas « raisonnables », parce qu'on n'habite pas « les coins du plafond » alors qu'on se prélassait dans un lit confortable, parce que la toile d'araignée n'est pas, comme le dit le poète, une tenture — et, critique plus personnalisée, parce que l'excès d'image devrait apparaître comme une dérision à un philosophe qui cherche à ramasser l'être sur son centre, qui trouve dans un centre d'être une sorte d'unité de lieu, de temps et d'action.

Oui, mais quand les critiques de la raison, quand les dédains de la philosophie, quand les traditions de la poésie s'unissent pour nous écarter des songes labyrinthiques du poète, il n'en reste pas moins que le poète a fait de son poème un piège à rêveurs.

Pour moi, je m'y suis laissé prendre. J'ai suivi la moulure.

Dans un de nos chapitres sur la maison, nous disions que la maison représentée en une estampe sollicite aisément le désir d'y habiter. On sent qu'on aimerait vivre là, entre les traits mêmes du dessin bien gravé. Notre chimère qui nous pousse à vivre dans les coins naît parfois, elle aussi, par la grâce d'un simple dessin. Mais alors, la grâce d'une courbe n'est pas un simple mouvement bergsonien aux inflexions bien placées. Elle n'est pas seulement un temps qui se déploie. Elle est aussi un espace habitable qui se constitue harmonieusement. C'est encore Pierre Albert-Birot qui nous donne ce « coin-estampe », cette belle estampe de littérature. Il écrit dans les *Poèmes à l'autre moi* (p. 48) :

*Et voici que je suis devenu un dessin d'ornement
Volutes sentimentales
Enroulement des spirales*

*Surface organisée en noir et blanc
El pourtant je viens de m'entendre respirer
Est-ce bien un dessin
Est-ce bien moi.*

Il semble que la spirale nous cueille de ses mains jointes. Le dessin est, plus actif à l'égard de ce qu'il enserme qu'à l'égard de ce qu'il exfolie. Le poète le sent qui s'en va habiter l'anse d'une volute, retrouver la chaleur et la vie tranquille dans le giron d'une courbe.

Le philosophe intellectualiste qui veut maintenir les mots dans la précision de leur sens, qui prend les mots comme les mille petits outils d'une pensée lucide ne peut que s'étonner devant les témérités du poète. Et pourtant, un syncrétisme de la sensibilité empêche que les mots se cristallisent en des solides parfaits. Au sens central du substantif s'agglomèrent des adjectifs inattendus. Une ambiance nouvelle permet au mot d'entrer, non pas seulement dans des pensées, mais aussi dans des rêveries. Le langage rêve.

L'esprit critique n'y peut rien. C'est un fait poétique qu'un rêveur puisse écrire qu'une courbe est *chaude*. Croit-on que Bergson ne dépassait pas le sens en attribuant à la courbe la grâce et sans doute à la ligne droite la *raideur* ? Que faisons-nous de plus si nous disons qu'un angle est, froid et une courbe chaude ? Que la courbe nous accueille et que l'angle trop aigu nous expulse ? Que l'angle est masculin et la courbe féminine ? Un rien de valeur change tout. La grâce d'une courbe est une invitation à demeurer. On ne peut s'en évader sans espoir de retour. La courbe aimée a des puissances de nid ; elle est un appel à la possession. Elle est un coin courbe. C'est une géométrie habitée. Nous sommes là à un minimum du refuge, dans le schéma ultra-simplifié d'une rêverie du repos. Seul le rêveur qui s'arrondit à contempler des boucles tonnait ces joies simples du repos dessiné.

Il est sans doute bien imprudent pour un auteur d'accumuler dans les dernières pages d'un chapitre les idées les moins liées, les images qui ne vivent que dans un détail, des convictions, pourtant si sincères, qui ne durent qu'un instant. Mais que peut faire de plus un phénoménologue qui veut faire face à l'imagination fourmillante ? Pour lui, un seul mot est souvent germe de rêve. En lisant les œuvres d'un grand rêveur de mots comme Michel Leiris (voir en particulier *Biffures*), on se surprend à vivre dans les mots, à l'intérieur d'un mot, des mouvements intimes. Comme une amitié, le mot se gonfle parfois, au gré du rêveur, dans la boucle d'une syllabe. Dans d'autres mots, tout est placide, serré. Joubert, le sage Joubert, n'a-t-il pas connu le repos intime dans le mot quand il parle curieusement de notions qui sont des « huttes ». Les mots — je l'imagine souvent — sont de petites maisons, avec cave et grenier. Le sens commun séjourne au rez-de-chaussée, toujours prêt au « commerce extérieur », de plain-pied avec autrui, ce passant qui n'est jamais un rêveur. Monter l'escalier dans la maison du mol c'est, de degré en degré, abstraire. Descendre à la cave, c'est rêver, c'est se perdre dans les lointains couloirs d'une étymologie incertaine, c'est chercher dans les mots des trésors introuvables. Monter et descendre, dans les mots mêmes, c'est la vie du poète. Monter trop haut, descendre trop bas est permis au poète qui joint le terrestre à l'aérien. Seul le philosophe sera-t-il condamné par ses pairs à vivre toujours au rez-de-chaussée ?

LA MINIATURE

I

Le psychologue — et *a fortiori* le philosophe — donne peu d'attention aux jeux des miniatures qui interviennent souvent dans les contes de fées. Au regard (lu psychologue, l'écrivain s'amuse en fabriquant des maisons qui tiennent dans un pois chiche. C'est là une absurdité initiale qui situe le conte au rang de la plus simple fantaisie. En cette fantaisie, l'écrivain n'entre pas vraiment dans le grand domaine du fantastique. L'écrivain lui-même, quand il développe — souvent bien lourdement son invention facile, ne croit pas, semble-t-il, à une *réalité psychologique* correspondant à de telles miniatures. Il y manque ce grain de songe qui pourrait passer de l'écrivain à son lecteur. Pour faire croire, il faut croire. Vaut-il la peine, pour un philosophe, de soulever un problème phénoménologique à l'occasion de ces miniatures « littéraires », de ces objets si aisément diminués par le littéraire ? La conscience — celle de l'écrivain, celle du lecteur — peut-elle sincèrement être en acte à l'origine même de telles images ?

A ces images, il faut bien cependant accorder une certaine objectivité, du fait seul qu'elles reçoivent l'adhésion, voire l'intérêt, de nombreux rêveurs. On peut dire que ces maisons en miniature sont des objets faux pourvus d'une objectivité psychologique vraie. Le processus d'imagination est ici typique. Il pose un problème qu'il faut distinguer du problème général des similitudes géométriques. Le géomètre voit *exactement la même chose* dans deux figures semblables dessinées à des échelles différentes. Des plans de maison à des échelles réduites n'impliquent aucun des problèmes qui relèvent d'une philosophie de l'imagination. Nous n'avons même pas à nous placer sur le plan général de la représentation, encore que sur ce plan il y aurait grand intérêt à étudier la phénoménologie de la similitude. Notre étude doit se spécifier comme relevant sûrement de l'imagination.

Tout sera clair, par exemple, si, pour entrer dans le domaine où l'on imagine, on nous fait franchir un seuil d'absurdité. Suivons un instant le héros de Charles Nodier, Trésor des fèves, qui entre dans la calèche de la fée. Dans cette calèche, qui a la dimension d'un haricot, le jeune homme entre avec six « litrons » de haricots sur l'épaule. Le nombre est, ainsi contredit en même temps que la grandeur de l'espace. Six mille haricots tiennent dans un. De même quand le gros Michel entrera — avec quel étonnement ! — dans la demeure de la Fée aux miettes, demeure cachée sous une touffe d'herbe, il s'y trouvera bien. Il se « case ». Heureux dans un petit espace, il réalise une expérience de topophilie. Une fois à l'intérieur de la miniature, il en verra les vastes appartements. Il découvrira de l'intérieur une beauté *intérieure*. Il y a là une inversion de perspective, inversion fugitive ou plus prenante, suivant le talent du conteur et la puissance de songe du lecteur. Souvent trop désireux de conter « agréablement », trop amusé pour aller à fond d'imagination, Nodier laisse subsister des rationalisations mal camouflées. Pour expliquer psychologiquement l'entrée dans la demeure en miniature, il évoque les petites maisons de carton des jeux d'enfant : les « miniatures » de l'imagination nous rendraient tout simplement à une enfance, à la participation aux jouets, à *la réalité du jouet*.

L'imagination vaut mieux que cela. En fait, l'imagination miniaturante est une imagination naturelle. Elle apparaît à tout âge dans la rêverie des rêveurs nés. Précisément, il faut détacher ce qui amuse pour en découvrir les racines psychologiques effectives. Par exemple, on pourra lire *sérieusement* cette page de Hermann Hesse publiée dans la revue *Fontaine* (n° 57, p. 725). Un prisonnier a peint sur le mur de son cachot un paysage : un petit train y entre dans un tunnel. Quand

ses geôliers viennent le chercher, il leur demande « gentiment qu'ils attendissent un moment pour que je puisse entrer dans le petit, train de ma toile afin d'y vérifier quelque chose. A leur habitude, ils se mirent à rire, car ils me regardaient comme un faible d'esprit. Je me fis tout petit. J'entrai dans mon tableau, montai dans le petit train qui se mit en marche et disparut dans le noir du petit tunnel. Pendant quelques instants, l'on aperçut encore un peu de fumée floconneuse qui sortait du trou rond. Puis cette fumée se dissipa et avec elle le tableau et avec le tableau ma personne »... Que de fois le poète-peintre, dans sa prison, n'a-t-il pas percé les murs par un tunnel ! Que de fois, peignant son rêve, il s'est évadé par une lézarde du mur ! Pour sortir de prison tous les moyens sont bons. Au besoin, à elle seule, l'absurdité libère.

Ainsi, si nous suivons avec sympathie le poète de la miniature, si nous prenons le petit train du peintre emprisonné, la contradiction géométrique est rédimée, la Représentation est dominée par l'Imagination. La Représentation n'est plus qu'un corps d'expressions pour communiquer aux autres nos propres images. Dans l'axe d'une philosophie qui accepte l'imagination comme faculté de base, on peut dire, sur le mode schopenhauerien : « Le monde est mon imagination. » Je possède d'autant mieux le monde que je suis plus habile à le miniaturiser. Mais, ce faisant, il faut comprendre que dans la miniature les valeurs se condensent et s'enrichissent. Il ne suffit pas d'une dialectique platonicienne du grand et du petit pour connaître les vertus dynamiques de la miniature. Il faut dépasser la logique pour vivre ce qu'il y a de grand dans le petit.

En étudiant quelques exemples, nous allons montrer que la miniature littéraire — c'est-à-dire l'ensemble des images littéraires qui commentent les inversions dans la perspective des grandeurs — active des valeurs profondes.

II

Nous prendrons d'abord un texte de Cyrano de Bergerac cité dans un bel article de Pierre-Maxime Schuhl. Dans cet article qui a pour titre : *Le thème de Gulliver et le postulat de Laplace*, l'auteur est amené à accentuer le caractère intellectualiste des images amusées de Cyrano de Bergerac pour rapprocher ces images des idées de l'astronome mathématicien^{134}.

Voici le texte de Cyrano : « Cette pomme est un petit univers à soi-même, dont le pépin, plus chaud que les autres parties, répand autour de soi la chaleur conservatrice de son globe ; et ce germe, dans cette opinion, est le petit soleil de ce petit monde, qui réchauffe et nourrit le sel végétatif de cette petite masse. »

Dans ce texte, rien ne dessine, tout s'imagine et la miniature imaginaire est proposée pour enclore une valeur imaginaire. Au centre est le pépin qui est *plus chaud* que toute la pomme. Cette chaleur condensée, ce chaud bien-être aimé des hommes, fait passer l'image du rang d'image qu'on voit au rang d'image qu'on vit. L'imagination se sent toute réconfortée par ce germe que nourrit un sel végétatif^{135}. La pomme, le fruit n'est plus la valeur première. La véritable valeur dynamique, c'est le pépin. C'est le pépin qui paradoxalement fait la pomme. Il lui envoie ses sucs balsamiques, ses forces conservatrices. Le pépin ne naît pas seulement dans un tendre berceau, sous la protection de la masse du fruit. Il est le producteur de la chaleur vitale.

Dans une telle imagination, il y a, vis-à-vis de l'esprit d'observation, une inversion totale. L'esprit qui imagine suit ici la voie inverse de l'esprit qui observe. L'imagination ne veut pas aboutir à un diagramme qui résumerait des connaissances. Elle cherche un prétexte pour multiplier les images et dès que l'imagination s'intéresse à une image, elle en majore la valeur. Dès l'instant où Cyrano imaginait le Pépin-Soleil, il avait la conviction que le pépin était un centre de vie et de feu, bref, une valeur.

Nous sommes naturellement devant une image excessive. L'élément joueur chez Cyrano, comme

chez beaucoup d'auteurs, comme chez Nodier que nous évoquons un peu plus haut, nuit à la méditation imaginaire. Les images vont trop vite, vont trop loin. Mais le psychologue à la lente lecture, le psychologue qui examine les, images au ralenti, en séjournant le temps qu'il faut dans chaque image, y éprouve comme une coalescence de valeurs sans limites. Les valeurs s'engouffrent dans la miniature. La miniature fait rêver.

Pierre-Maxime Schuhl conclut son étude en soulignant sur cet exemple privilégié les dangers de l'imagination maîtresse d'erreur et de fausseté. Nous pensons comme lui, mais nous rêvons autrement ou, plus exactement, nous acceptons de réagir à nos lectures en rêveur. C'est tout le problème de l'accueil onirique des valeurs oniriques qui se trouve posé ici. C'est déjà diminuer et arrêter une rêverie que de la décrire *objectivement*. Que de rêves racontés objectivement qui ne sont plus que de l'onirisme en poussière ! En présence d'une image qui rêve, il faut la prendre comme une invitation à continuer la rêverie qui l'a créée.

Le psychologue de l'imagination qui définit la positivité de l'image par le dynamisme de rêverie, doit justifier l'invention de l'image. Dans l'exemple que nous étudions, le problème posé est absurde : le pépin est-il le soleil de la pomme ? En y mettant assez de rêves — sans doute il en faut beaucoup — on finit par rendre cette question oniriquement valable. Cyrano de Bergerac n'a pas attendu le surréalisme pour faire face joyeusement aux questions absurdes. Sur le plan de l'imagination, il ne s'est pas « trompé », puisque l'imagination ne se trompe jamais, puisque l'imagination n'a pas à confronter une image avec une réalité objective. Il faut aller plus loin : Cyrano n'a pas espéré tromper son lecteur. Il savait bien que le lecteur ne « s'y tromperait pas ». Il a toujours espéré qu'il trouverait des lecteurs à la hauteur de ses imaginations. Une sorte d'optimisme d'être est dans toute œuvre d'imagination. Gérard de Nerval n'a-t-il pas dit (*Aurélia*, p. 41) : « Je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres. »

Quand on a vécu dans sa spontanéité une image comme l'image planétaire de la pomme de Cyrano, on comprend que cette image n'est pas préparée par des pensées. Elle n'a rien de commun avec des images qui illustrent ou soutiennent les idées scientifiques. Par exemple, l'image planétaire de l'atome de Bohr est — dans la pensée scientifique, sinon dans quelques pauvres et néfastes valorisations d'une philosophie de vulgarisation — un pur schème synthétique de pensées mathématiques. Dans l'atome planétaire de Bohr, le petit soleil central *n'est pas chaud*.

Nous faisons cette courte remarque pour souligner l'essentielle différence qu'il y a entre une image absolue qui s'accomplit en elle-même et une image post-idéative qui ne veut être qu'un résumé de pensées.

III

Comme deuxième exemple de miniature littéraire valorisée, nous allons suivre la rêverie d'un botaniste. L'âme botanique se complaît dans cette miniature d'être qu'est une fleur. Le botaniste utilise ingénument les mots correspondant à des choses de grandeur courante pour décrire l'intimité florale. On peut lire dans le *Dictionnaire de botanique chrétienne*, qui est un volumineux tome de la *Nouvelle Encyclopédie théologique*, éditée en 1851, à l'article Epiaire, cette description de la fleur du stachys d'Allemagne :

« Ces fleurs élevées dans des berceaux de coton, sont petites, délicates, couleur de rose et blanches... J'enlève le petit calice avec ce réseau de longue soie qui le recouvre... La lèvre inférieure de la fleur est droite et un peu recourbée ; elle est d'un rose vif intérieurement et couverte à l'extérieur d'une fourrure épaisse. Toute cette plante échauffe lorsqu'on y touche. Elle a un petit costume bien

hyperboréen. Les quatre petites étamines sont comme de petites brosses jaunes. » Jusqu'ici, le texte peut passer pour objectif. Mais il ne tarde pas à se psychologiser. Progressivement, une rêverie accompagne la description : « Les quatre étamines se tiennent droites et en fort bonne intelligence dans l'espèce de petite niche que forme la lèvre inférieure. Elles sont là bien chaudement dans de petites casemates bien matelassées. Le petit pistil est respectueusement à leurs pieds, mais comme sa taille est fort petite, il faut pour lui parler, qu'à leur tour, elles plient les genoux. Les petites femmes ont bien de l'importance ; et celles dont le ton paraît le plus humble ont souvent une conduite bien absolue dans leur ménage. Les quatre semences nues restent au fond du calice et s'y élèvent, comme aux Indes les enfants se bercent dans un hamac. Chaque étamine reconnaît son ouvrage, et la jalousie ne peut exister. »

Ainsi, dans la fleur, le savant botaniste a trouvé la miniature d'une vie conjugale, il a senti la douce chaleur gardée par une fourrure, il a vu le hamac qui berce la graine. De l'harmonie des formes, il a conclu au bien-être de la demeure. Faut-il souligner que, comme dans le texte de Cyrano, la douce chaleur des régions enfermées est le premier indice d'une intimité ? Cette intimité chaude est la racine de toutes les images. Les images — on le voit de reste — ne correspondent plus à aucune réalité. Sous la loupe, on pouvait encore reconnaître la petite brosse jaune des étamines, mais aucun *observateur* ne saurait voir le moindre élément réel pour justifier les images psychologiques accumulées par le narrateur de la Botanique chrétienne. Il est à penser que s'il s'était agi d'un objet de dimension courante, le narrateur eût été plus prudent. Mais il est *entré* dans une miniature et aussitôt les images se sont mises à foisonner, à grandir, à s'évader. Le grand sort du petit, non pas par la loi logique d'une dialectique des contraires, mais grâce à la libération de toutes les obligations des dimensions, libération qui est la caractéristique même de l'activité d'imagination. A l'article *Pervenche* dans le même dictionnaire de botanique chrétienne, on lit : « Lecteur, étudiez la Pervenche en détail, vous verrez combien le détail grandit les objets. »

En deux lignes, l'homme à la loupe exprime une grande loi psychologique. Il nous place à un point sensible de l'objectivité, au moment où il faut accueillir le détail inaperçu et le dominer. La loupe conditionne, dans cette expérience, une entrée dans le monde. L'homme à la loupe n'est pas ici le vieillard qui veut, contre des yeux las de voir, lire encore son journal. L'homme à la loupe prend le Monde comme une nouveauté. S'il nous faisait confiance de ses découvertes vécues, il nous donnerait des documents de phénoménologie pure, où la découverte du monde, où l'entrée dans le monde, serait plus qu'un mot usé, plus qu'un mot terni par son usage philosophique si fréquent. Souvent, le philosophe décrit phénoménologiquement son « entrée dans le monde », son « être dans le monde » sous le signe d'un objet familier. Il décrit phénoménologiquement son encier. Un pauvre objet est alors le concierge du vaste monde.

L'homme à la loupe barre — bien simplement — le monde familier. Il est regard frais devant objet neuf. La loupe du botaniste, c'est l'enfance retrouvée. Elle redonne au botaniste le regard agrandissant de l'enfant. Avec elle, il rentre au jardin, dans le jardin :

où les enfants regardent grand^{136}.

Ainsi le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde. Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur.

La miniature est un des gîtes de la grandeur.

Bien entendu, en esquissant une phénoménologie de l'homme à la loupe, nous ne visons pas le travailleur de laboratoire. Le travailleur scientifique a une discipline d'objectivité qui arrête toutes les rêveries de l'imagination. Ce qu'il observe dans le microscope, il l'a déjà vu. On pourrait dire, d'une manière paradoxale, qu'il ne voit jamais pour la première fois. En tout cas, dans le règne de l'observation scientifique en sûre objectivité, la « première fois » ne compte pas. L'observation est alors du règne des « plusieurs fois ». Il faut d'abord, dans le travail scientifique, psychologiquement, digérer la surprise. Ce que le savant observe est bien défini dans un corps de pensées et d'expériences. Ce n'est donc pas au niveau des problèmes de l'expérience scientifique que nous avons à faire des remarques quand nous étudions l'imagination. En oubliant, comme nous l'avons dit dans notre Introduction, toutes nos habitudes d'objectivité scientifique, nous devons chercher les *images de la première fois*. Si nous allions prendre des documents psychologiques dans l'histoire des sciences — puisque aussi bien on nous objectera qu'il y a, dans cette histoire, toute une réserve de « première fois » — nous verrions que les premières observations microscopiques ont été des légendes de petits objets, et quand l'objet était animé, des légendes de vie. Tel observateur, encore dans le règne de la naïveté, n'a-t-il pas vu des formes humaines dans les « animaux spermato-zoïdes »^{137} !

Une fois de plus, nous voilà donc ramené à poser les problèmes de l'Imagination en termes de « première fois ». Cela nous justifie de prendre des exemples dans les fantaisies les plus extrêmes. Comme variation surprenante du thème : l'homme à la loupe, nous allons étudier un poème en prose de André Pieyre de Mandiargues qui a pour titre : *L'œuf dans le paysage*^{138}.

Le poète, comme tant d'autres, rêve derrière la vitre. Mais dans le verre même, il découvre une petite déformation qui va propager la déformation dans l'univers. De Mandiargues dit à son lecteur : « Approche-toi de la fenêtre en t'efforçant de ne pas trop laisser courir ton attention au dehors. Jusqu'à ce que tu aies sous les yeux un de ces noyaux qui sont comme des kystes du verre, petits osselets parfois transparents, mais le plus souvent brumeux ou bien vaguement translucides, et d'une forme allongée qui évoque la prunelle des chats. » A travers ce petit fuseau vitreux, à travers cette prunelle de chat, que devient le monde extérieur ? « La nature du monde change-t-elle ? (p. 106), ou bien est-ce la véritable nature qui triomphe de l'apparence En tout cas, le fait expérimental est que l'introduction du noyau dans le paysage suffit à conférer à celui-ci un caractère mou... Murs, rochers, troncs d'arbres, constructions métalliques, ont perdu toute rigidité dans les parages du noyau mobile. » Et de toute part, le poète fait jaillir les images. Il nous donne un atome d'univers en multiplication. Guidé par le poète, le rêveur, en déplaçant son visage, renouvelle son monde. De la miniature du kyste de verre, le rêveur fait sortir un monde. Le rêveur oblige le monde « aux plus insolites reptations » (p. 107). Le rêveur fait courir des ondes d'irréalité sur ce qui était le monde réel. « Le monde extérieur, dans son unanimité, s'est transformé en un milieu malléable à souhait devant cet unique objet dur et perçant, véritable œuf philosophique que tes moindres sauts de visage promènent tout à travers de l'espace. »

Ainsi, le poète n'est pas allé chercher bien loin son outil à rêve. Et cependant, avec quel art il a noyauté le paysage ! Avec quelle fantaisie il a doté l'espace de multiples courbures. Voilà bien l'espace courbe riemannien de la fantaisie ! Car tout univers s'enferme dans des courbes ; tout univers se concentre en un noyau, en un germe, en un centre dynamisé. Et ce centre est puissant puisque c'est un centre imaginé. Un pas de plus dans le monde des images que nous offre Pieyre de Mandiargues et l'on vit le centre qui imagine ; alors, on lit le paysage dans le noyau de verre. On ne le regarde plus à travers. Ce noyau noyant est un monde. La miniature se déploie aux dimensions d'un univers. Le grand, une fois de plus, est contenu dans le petit.

Prendre une loupe c'est faire attention, mais faire attention n'est-ce pas déjà avoir une loupe ? L'attention à elle seule est un verre grossissant. Dans un autre ouvrage^{139}, Pieyre de Mandiargues méditant sur la fleur de l'Euphorbe écrit : « L'euphorbe, sous son regard trop attentif, comme une

coupe de puce sous la lentille d'un microscope, avait grandi mystérieusement : c'était maintenant une forteresse pentagonale, dressée à hauteur prodigieuse devant lui, dans un désert de rochers blancs et des flèches roses apparaissaient inaccessibles, des cinq tours qui étoilaient le château jeté en avant-garde de la flore sur la contrée aride. »

Un philosophe raisonnable — l'espèce n'en est pas rare nous objectera peut-être que ces documents sont exagérés, qu'ils font sortir trop gratuitement, avec des mots, le grand, l'immense du petit. Ce ne serait que de la prestidigitation verbale, bien pauvre devant l'exploit du prestidigitateur qui fait sortir un réveille-matin d'un dé à coudre. Nous défendrions cependant la prestidigitation « littéraire ». L'acte du prestidigitateur étonne, amuse. L'acte du poète fait rêver. Je ne puis vivre et revivre l'acte du premier. Mais la page du poète est à moi si seulement j'aime la rêverie.

Le philosophe raisonnable excuserait nos images si elles pouvaient être données comme l'effet de quelque drogue, de quelque mescaline. Elles auraient alors pour lui une réalité physiologique. Le philosophe s'en servirait pour élucider ses problèmes de l'union de l'âme et du corps. Quant à nous, nous prenons les documents littéraires comme des *réalités de l'imagination*, comme les purs produits de l'imagination. Car pourquoi les actes de l'imagination ne seraient-ils pas aussi réels que les actes de la perception ?

Et pourquoi encore ces images « excessives » que nous ne savons pas former nous-mêmes, mais que nous pouvons, nous lecteurs, recevoir sincèrement du poète, ne seraient-elles pas — si l'on tient à la notion — des « drogues » virtuelles qui nous procurent des germes de rêverie ? Cette drogue virtuelle est d'une efficacité très pure. Nous sommes sûrs, avec une image « exagérée », d'être dans l'axe d'une imagination autonome.

V

Ce n'est pas sans scrupule que nous avons reproduit un peu plus haut la longue description du botaniste de la *Nouvelle encyclopédie théologique*. La page abandonne trop vite le germe de la rêverie. Elle bavarde. On l'accueille quand on a le temps de plaisanter. On la congédie quand on veut retrouver les germes vivants de l'imaginaire. C'est, si l'on ose dire, une miniature faite avec de gros morceaux. Il nous faut trouver un meilleur contact avec l'imagination miniaturante. Nous ne pouvons, philosophe en chambre que nous sommes, bénéficier de la contemplation des œuvres peintes des miniaturistes du moyen âge, ce grand temps des patientes solitaires. Mais nous imaginons très précisément cette patience. Elle met la paix dans les doigts. A l'imaginer seulement, la paix envahit l'âme. Toutes les petites choses demandent la lenteur. Il a bien fallu se donner un grand loisir dans la chambre tranquille pour miniatures le monde. Il faut aimer l'espace pour le décrire si minutieusement comme s'il y avait des molécules de monde, pour enfermer tout un spectacle dans une molécule de dessin. Dans cet exploit, quelle dialectique de l'intuition qui toujours voit grand et du travail hostile aux envolées. Les intuitionnistes, en effet, se donnent, tout d'un seul regard, alors que les détails se découvrent et s'ordonnent les uns après les autres, patiemment, avec la malice discursive du fin miniaturiste. Il semble que le miniaturiste mette au défi la paresseuse contemplation du philosophe intuitionniste. Ne lui dit-il pas : « Vous n'auriez pas vu cela ! Prenez le temps de voir toutes ces petites choses qui ne peuvent se contempler dans leur ensemble. » Dans la contemplation de la miniature, il faut une attention rebondissante pour intégrer le détail.

Naturellement, la miniature est plus facile à dire qu'à faire et nous pourrions collectionner facilement des descriptions littéraires qui mettent le monde au diminutif. Parce que ces descriptions disent les choses en petit, elles sont automatiquement prolixes. Telle cette page de Victor Hugo (nous l'abrégeons) dont nous nous autoriserons pour demander quelque attention au lecteur sur un type de rêverie qui peut sembler insignifiante.

Victor Hugo qui, dit-on, voit grand, sait aussi décrire des miniatures. Dans *Le Rhin*^{140}, on lit : « A Freiberg, j'ai oublié longtemps l'immense paysage que j'avais sous les yeux pour le carré de gazon dans lequel j'étais assis. C'était sur une petite bosse sauvage de la colline. Là aussi, il y avait un monde. Les scarabées marchaient lentement sous les fibres profondes de la végétation ; des fleurs de ciguë en parasol imitaient les pins d'Italie..., un pauvre bourdon mouillé, en velours jaune et noir, remontait péniblement le long d'une branche épineuse ; des nuées épaisses de moucheron lui cachaient le jour ; une clochette bleue tremblait au vent, et toute une nation de pucerons s'était abritée sous cette énorme tente... Je voyais sortir de la vase et se tordre vers le ciel, en aspirant l'air, un ver de terre semblable aux pythons antédiluviens, et, qui a peut-être aussi, lui, dans l'univers microscopique, son Hercule pour le tuer et son Cuvier pour le décrire. En somme, cet univers-là est, aussi grand que l'autre. » La page s'allonge, le poète s'amuse, il évoque Micromégas et suit alors une théorie facile. Mais le lecteur qui n'est pas pressé — c'est le seul que nous-même puissions espérer — entre sûrement dans la rêverie miniaturante. Ce lecteur oisif a mené souvent de telles rêveries, mais il n'aurait jamais osé les écrire. Le poète vient de leur donner la dignité littéraire. Nous voudrions — grande ambition ! — leur donner la dignité philosophique. Car enfin, le poète ne se trompe pas, il vient de découvrir un inonde. « Là aussi il y avait un monde. » Pourquoi le métaphysicien ne se confronterait-il pas à ce monde-là ? Il renouvellerait, à bon compte, ses expériences « d'ouverture au monde », « d'entrée dans le monde ». Trop souvent, le Monde désigné par le philosophe n'est qu'un non-moi. Son énormité est un amas de négativités. Le philosophe passe au positif trop vite et se donne le Monde, un Monde unique. Les formules : être-au-monde, l'être du Monde sont trop majestueuses pour moi ; je n'arrive pas à les vivre. Je suis plus à mon aise dans les mondes de la miniature. Ce sont pour moi des mondes dominés. En les vivant je sens partir de mon être rêvant des ondes mondificatrices. L'énormité du monde n'est plus pour moi que le brouillage des ondes mondificatrices. La miniature sincèrement vécue me détache du monde ambiant, elle m'aide à résister à la dissolution de l'ambiance.

La miniature est un exercice de fraîcheur métaphysique ; elle permet de mondifier à petits risques. Et quel repos dans un tel exercice de monde dominé ! La miniature repose sans jamais endormir. L'imagination y est vigilante et heureuse.

Mais pour nous livrer en bonne conscience à cette métaphysique miniaturée, nous avons besoin de multiplier les appuis et de collectionner quelques textes. Nous aurions peur sans cela, en avouant notre goût pour la miniature, de renforcer le diagnostic que Mme Favez-Boutonier nous indiquait au seuil de notre bonne et vieille amitié il y a un quart de siècle : vos hallucinations lilliputiennes sont caractéristiques de l'alcoolisme.

Les textes sont nombreux où la prairie est une forêt, où une touffe d'herbe est un bosquet. Dans un roman de Thomas Hardy, une poignée de mousse est un bois de sapin. Dans un roman aux passions fines et multiples : *Niels Lyne*, J.-P. Jacobsen décrivant la Forêt du bonheur : les feuilles d'automne, les cormiers ployant sous « le poids des grappes rouges » achève son tableau par « la mousse vigoureuse et drue qui ressemblait à des sapins, à des palmes ». Et « il y avait encore la mousse légère qui revêtait les troncs d'arbre et faisait songer aux champs de blé des elfes » (trad. p. 255). Qu'un auteur dont la tâche est de suivre un drame humain à grande intensité comme c'est le cas pour Jacobsen^{141}, interrompe le récit de la passion pour « écrire cette miniature », voilà un paradoxe qu'on devrait élucider si l'on voulait prendre une mesure exacte des intérêts littéraires. A vivre d'un peu près le texte, il semble que quelque chose d'humain s'affine en cet effort de voir cette forêt fine emboîtée dans la forêt des grands arbres. D'une forêt à l'autre, de la forêt en diastole à la forêt en systole, une cosmicité respire. Paradoxalement, il semble qu'en vivant dans la miniature on vienne se détendre dans un petit espace.

C'est là une des mille rêveries qui nous mettent hors du monde, qui nous mettent dans un autre

monde et le romancier en a eu besoin pour nous transporter dans cet au-delà du monde qu'est le monde d'un amour nouveau. Les gens pressés par les affaires humaines n'y entrent pas. Le lecteur d'un livre qui suit les ondulations d'une grande passion peut s'étonner de cette interruption par la cosmicité. Il ne lit guère le livre que *linéairement* en suivant le fil des événements humains. Pour lui, les événements n'ont pas besoin de tableau. Mais de combien de rêveries nous prive la lecture linéaire !

De telles rêveries sont des appels à la verticalité. Elles sont des pauses de récit durant lesquelles le lecteur est appelé à rêver. Elles sont très pures car elles ne servent à rien. Il faut les distinguer de cette coutume du conte où un nain se cache derrière une laitue pour tendre des pièges au héros, comme c'est le cas dans *Le nain jaune* de Mme d'Aulnoy. La poésie cosmique est indépendante des intrigues du conte pour enfant. Elle réclame, dans les exemples que nous citons, une participation à un végétalisme vraiment intime, à un végétalisme qui échappe à la torpeur à laquelle le condamnait la philosophie bergsonienne. En effet, par l'adhésion aux forces miniaturées, le monde végétal est grand dans le petit, vif dans la douceur, tout vivant dans son acte vert.

Parfois, le poète saisit un drame minuscule, tel Jacques Audiberti qui, dans son étonnant *Abraxas*, nous fait sentir, dans la lutte de la pariétaire et du mur de pierre, l'instant dramatique où « la pariétaire soulève l'écaille grise ». Quel Atlas végétal ! Dans *Abraxas*, Audiberti fait un tissu serré de songes et de réalités. Il connaît les rêveries qui mettent l'intuition au *punctum proximum*. On voudrait alors aider la racine de la pariétaire à faire une cloque de plus sur le vieux mur.

Mais a-t-on le temps, en ce monde, d'aimer les choses, de voir les choses de près, quand elles jouissent de leur petitesse. Une seule fois dans ma vie, j'ai vu un jeune lichen naître et, s'étendre sur le mur. Quelle jeunesse, quelle vigueur à la gloire de la surface !

Bien entendu, on perdrait le sens des valeurs réelles, si on interprétait les miniatures dans le simple relativisme du grand et du petit. Le brin de mousse peut bien être sapin, jamais sapin ne sera brin de mousse. L'imagination ne travaille pas dans les deux sens avec la même conviction.

C'est dans les jardins du minuscule que le poète connaît le germe des fleurs. Et je voudrais pouvoir dire comme André Breton : « J'ai des mains pour te cueillir, thym minuscule de mes rêves, romarin de mon extrême pâleur^{142}. »

VI

Le conte est une image qui raisonne. Il tend à associer des images extraordinaires comme si elles pouvaient être des images cohérentes. Le conte porte ainsi la conviction d'une image première à tout un ensemble d'images dérivées. Mais le lien est si facile, le raisonnement est si coulant, qu'on ne sait bientôt plus où est le germe du conte.

Dans le cas d'une miniature contée comme c'est le cas pour le conte du *Petit Poucet*, il semble qu'on trouve sans peine le principe de l'image première : la simple petitesse va faciliter tous les exploits. Mais, examinée de plus près, la situation phénoménologique de cette miniature contée est instable. Elle est en effet, soumise à la dialectique de l'émerveillement et de la plaisanterie. Un trait surajouté suffit parfois pour arrêter la participation à la merveille. Dans un dessin, on admirerait encore, mais le commentaire dépasse les limites : un Poucet, cité par Gaston Paris^{143}, est, si petit « qu'il perce de sa tête un grain de poussière et passe tout entier au travers ». Un autre est tué par la ruade d'une fourmi. Nulle valeur onirique dans ce dernier trait. Notre onirisme animalisé qui est si fort, touchant les animaux de grande taille, n'a pas enregistré les faits et gestes des animaux minuscules. Du côté du minuscule, notre onirisme animalisé ne va pas si loin que notre onirisme végétal^{144}.

Gaston Paris note bien que dans cette voie où le Poucet est tué par une ruade de fourmi, on court à

l'épigramme, à une sorte d'injure par l'image qui exprime le mépris pour l'être diminué. On est devant une contre-participation. « On retrouve ces jeux d'esprit chez les Romains ; une épigramme de la décadence, adressée à un nain (disait) : « La peau d'une puce te fait une robe trop large. » De nos jours encore, ajoute Gaston Paris, les mêmes plaisanteries se retrouvent dans la chanson du *Petit mari*. Gaston Paris donne d'ailleurs cette chanson comme « enfantine », ce qui ne manquera pas d'étonner nos psychanalystes. Depuis trois quarts de siècle, les moyens d'explication psychologique se sont heureusement accrus.

De toute manière, Gaston Paris désigne nettement le point sensible de la légende (*loc. cit.*, p. 23) : les pièces où l'on raille la petitesse déforment le conte primitif, la miniature pure. Dans le conte primitif que le phénoménologue doit toujours restituer « la petitesse y est non pas ridicule, mais merveilleuse ; ce qui fait l'intérêt du conte, ce sont les choses extraordinaires que le Poucet accomplit grâce à sa petitesse ; dans toutes les occasions d'ailleurs, il est plein d'esprit et de malice, et il se tire toujours d'une manière triomphale des mauvais pas où il lui arrive d'être engagé ».

Mais alors, pour participer vraiment au conte, il faut doubler cette subtilité d'esprit par une subtilité matérielle. Le conte nous invite à nous « glisser » entre les difficultés. Autrement dit, outre le dessin, il faut prendre le dynamisme de la miniature. C'est là une instance phénoménologique supplémentaire. Quelle animation on reçoit alors du conte si l'on suit la causalité du petit, le mouvement naissant de l'être minuscule agissant sur l'être massif ! Par exemple, le dynamisme de la miniature est souvent révélé par les contes où le Poucet installé dans l'oreille du cheval est le maître des forces qui tirent la charrue. « C'est là, à mon avis, dit Gaston Paris (p. 23), le fond primitif de son histoire ; c'est là le trait qui se retrouve chez tous les peuples, tandis que les autres histoires qui lui sont attribuées, créées par la fantaisie, une fois éveillée sur cet amusant petit être, diffèrent d'ordinaire chez les peuples différents. »

Naturellement, dans l'oreille du cheval, le Poucet dit à l'animal : hue et dia. Il est le *centre de décision* que les rêveries de notre volonté nous engagent à constituer dans un petit espace. Nous disions plus haut que le minuscule est un gîte de la grandeur. Si l'on sympathise dynamiquement avec l'actif Petit Poucet, voici que le minuscule apparaît comme le gîte de la force primitive. Un cartésien dirait — si un cartésien pouvait plaisanter que, dans celle histoire, le Petit Poucet, est la glande pinéale de la charrue. En tout cas, c'est l'infime qui est le maître des forces, c'est le petit qui commande le grand. Quand le Poucet a parlé, le cheval, le soc et l'homme n'ont qu'à suivre. Mieux ces trois êtres subalternes obéiront, plus sûrement le sillon sera droit.

Le Petit Poucet est chez lui dans l'espace d'une oreille, à l'entrée de la cavité naturelle du son. Il est une oreille dans une oreille. Ainsi, le conte figuré par les représentations visuelles se double de ce que nous appellerons, dans le paragraphe suivant, une miniature du son. En effet, nous sommes invités, en suivant le conte, à descendre au-dessous du seuil de l'audition, à entendre avec notre imagination. Le Poucet s'est installé dans l'oreille du cheval pour parler bas, c'est-à-dire pour commander fort, d'une voix que personne n'entend sauf celui qui doit « écouter ». Le mot « écouter » prend ici le double sens d'entendre et d'obéir. N'est-ce pas d'ailleurs en la tonalité minima, dans une miniature du son comme celle qu'illustre la légende que le double sens joue avec le plus de délicatesse ?

Ce Poucet qui guide par son intelligence et sa volonté l'attelage du laboureur nous semble bien éloigné du Poucet de notre jeunesse. Il est cependant sur la ligne des fables qui vont nous conduire en suivant Gaston Paris, ce grand doseur de primitivité, à la légende primitive.

Pour Gaston Paris, la clef de la légende du Petit Poucet — comme de tant de légendes ! — est dans le ciel : c'est le Poucet qui conduit la constellation du Grand Chariot. En effet, Gaston Paris a noté que dans de nombreux pays, on désigne une petite étoile qui se trouve au-dessus du chariot, du nom de Poucet.

Nous n'avons pas à suivre toutes les preuves convergentes que le lecteur pourra trouver dans l'ouvrage de Gaston Paris. Insistons seulement sur une légende suisse, qui va nous donner une belle mesure d'une oreille qui sait rêver. Dans cette légende rapportée par Gaston Paris (p. 11), le chariot se renverse à minuit avec un grand fracas. Une telle légende ne nous apprend-elle pas à écouter la nuit ? Le temps de la nuit ? Le temps du ciel étoilé ? Où ai-je lu qu'un ermite qui regardait sans prier son sablier de prière entendit des bruits qui déchiraient les oreilles ? Dans le sablier il entendait soudain la catastrophe du temps. Le tic-tac de nos montres est si grossier, si mécaniquement saccadé que nous n'avons plus l'oreille assez fine pour entendre le temps qui coule.

VII

Le conte du Petit Poucet, traduit dans le ciel, montre que les images passent sans peine du petit au grand et du grand au petit. La rêverie gullivérienne est naturelle. Un grand rêveur vit ses images doublement, sur la terre et dans le ciel. Mais, dans cette vie poétique des images, il y a plus qu'un simple jeu de dimensions. La rêverie n'est pas géométrique. Le rêveur s'engage à fond. On trouvera dans un appendice à la thèse de C. A. Hackett : *Le lyrisme de Rimbaud*, sous le titre : *Rimbaud et Gulliver*, des pages excellentes où Rimbaud est représenté petit près de sa mère, grand dans le monde dominé. Tandis qu'auprès de sa mère il n'est qu'un « bout d'homme au pays de Brobdingnag », à l'école le petit « Arthur s'imagine être Gulliver au pays de Lilliput ». Et C. A. Hackett cite Victor Hugo qui, dans *Les contemplations (Souvenirs paternels)*, montre les enfants qui rient :

*De voir d'affreux géants très bêtes
Vaincus par des nains pleins d'esprit.*

C. A. Hackett a indiqué, en cette occasion, tous les éléments d'une psychanalyse d'Arthur Rimbaud. Mais si la psychanalyse, comme nous en avons souvent fait la remarque, nous apporte des vues précieuses sur la nature profonde de l'écrivain, elle peut nous détourner parfois de l'étude sur la vertu directe d'une image. Il y a des images si immenses, leur puissance de communication nous appelle si loin de la vie, de notre vie que les commentaires psychanalytiques ne peuvent se développer qu'en marge des valeurs. Quelle immense rêverie dans ces deux vers de Rimbaud :

*Petit Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
Des rimes. Mon auberge était à la Grande Ourse.*

On peut certes admettre que la Grande Ourse, c'était pour Rimbaud « une image de Mme Rimbaud » (Hackett, p. 69). Mais cet approfondissement psychologique ne nous donne pas le dynamisme de cet élan d'image qui fait retrouver au poète la légende du Poucet de Wallonie. Il faut même que je mette entre parenthèses mon savoir psychanalytique si je veux recevoir la grâce phénoménologique de l'image du rêveur, du prophète de quinze ans. Si l'auberge de la Grande Ourse n'est que la dure maison d'un adolescent brimé, elle ne réveille en moi aucun souvenir positif, aucune rêverie active. Je ne peux rêver ici que dans le fiel de Rimbaud. La causalité particulière que la psychanalyse cire de la vie de l'écrivain, encore qu'elle soit psychologiquement exacte, a fort peu de chance de retrouver une action sur un lecteur quelconque et cependant, cette image si extraordinaire, j'en reçois la communication. Elle fait de moi un instant, en me détachant de ma vie, de la vie, un être imaginant. C'est en de telles occasions de lecture que je suis peu à peu arrivé à mettre en doute, non seulement la causalité psychanalytique de l'image, mais encore toute causalité psychologique de l'image poétique. La Poésie, dans ses paradoxes, peut être contre-causale, ce qui est une manière encore d'être de ce monde, d'être engagée dans la dialectique des passions. Mais quand la poésie

atteint à son autonomie, on peut bien dire qu'elle est acausale. Pour recevoir *directement* la vertu d'une image isolée — et une image a toute sa vertu dans un isolement — la phénoménologie nous paraît maintenant plus favorable que la psychanalyse, car la phénoménologie réclame précisément que nous assumions nous-mêmes, sans critique, avec enthousiasme, cette image.

Alors, dans son aspect de *rêverie directe*, « l'Auberge de la Grande Ourse » n'est pas une prison maternelle non plus qu'une enseigne de village. Elle est une « maison du ciel ». Dès qu'on rêve intensément en voyant un carré on en éprouve la solidité, on sait que c'est un refuge de grande sécurité. Entre les quatre étoiles de l'Ourse, un grand rêveur peut s'en aller habiter. Il fuit peut-être la terre, et le psychanalyste énumère les raisons de sa fuite, mais le rêveur est d'abord sûr de trouver un gîte, un gîte à la mesure de ses rêves. Et, cette maison du ciel, comme elle tourne ! Les autres étoiles perdues dans les marées du ciel tournent mal. Mais le Grand Chariot ne perd pas sa route. Le voir si bien tourner c'est déjà être le maître du voyage. Et le poète sûrement vit, en rêvant, une coalescence des légendes. Et ces légendes, toutes ces légendes sont réanimées par l'image. Elles ne sont pas un vieux savoir. Le poète ne redit pas des contes de grand-mère. Il n'a pas de passé. Il est dans un monde nouveau. A l'égard du passé et des choses de ce monde, il a réalisé la sublimation absolue. Au phénoménologue de suivre le poète. Le psychanalyste ne se préoccupe que de la négativité de la sublimation.

VIII

Sur le thème du Petit Poucet, dans le folklore comme chez le poète, nous venons d'assister à des transpositions de grandeur qui donnent une double vie aux espaces poétiques. Deux vers suffisent parfois pour cette transposition, tels ces vers de Noël Bureau^{145} :

*Il se couchait derrière le brin d'herbe
Pour agrandir le ciel.*

Mais, parfois, les transactions du petit et du grand se multiplient, se répercutent. Quand une image familière grandit aux dimensions du ciel, on est soudain frappé du sentiment que, corrélativement, les objets familiers deviennent les miniatures d'un monde. Le macrocosme et le microcosme sont, corrélatifs.

Sur cette corrélation susceptible de jouer dans les deux sens sont fondés bien des poèmes de Jules Supervielle, en particulier les poèmes réunis sous le titre révélateur de *Gravitations*. Tout centre d'intérêt poétique, qu'il soit au ciel ou sur la terre est ici un centre de gravitation actif. Pour le poète, ce centre de gravitation poétique est bientôt, si l'on ose dire, à la fois au ciel et sur la terre. Par exemple, avec quelle aisance d'images, la table familiale devient une table aérienne qui a pour lampe le soleil^{146} ?

*L'homme, la femme, les enfants
A la table aérienne
Appuyée sur un miracle
Qui cherche à se définir.*

Et puis le poète, après cette « explosion d'irréel » revient sur terre :

*Je me retrouve à ma table habituelle
Sur la terre cultivée
Celle qui donne le maïs et les troupeaux.*

.
*Je retrouvais les visages autour de moi
Avec les pleins et les creux de la vérité.*

L'image qui sert de pivot à cette rêverie transformante, tour à tour terrestre et aérienne, tout à tour familiale et cosmique, est l'image de la lampe-soleil et du soleil-lampe. C'est par milliers qu'on pourrait réunir des documents littéraires sur cette image vieille comme le monde. Mais Jules Supervielle apporte une variation importante en la faisant jouer dans les deux sens. Il rend ainsi à l'imagination toute sa souplesse, une souplesse si miraculeuse qu'on peut dire que l'image totalise le sens qui grandit et le sens qui concentre. Le poète empêche l'image de s'immobiliser.

Si l'on vit la cosmicité superviellienne, sous le titre de *Gravitations*, si chargé de signification scientifique pour un esprit de notre temps, on retrouve des pensées qui ont un grand passé. Quand on ne modernise pas abusivement l'histoire des sciences, quand on prend par exemple Copernic tel qu'il fut avec la somme de ses rêveries et de ses pensées, on se rend compte que c'est autour de la lumière que gravitent les astres. Le Soleil est avant tout le grand Luminaire du Monde. Les mathématiciens en feront par la suite une masse attirante. La lumière est en haut le principe de la centralité. Elle est une si grande valeur dans la hiérarchie des images ! Le monde, pour l'imagination, gravite autour d'une valeur.

La lampe du soir, sur la table familiale, est aussi le centre d'un monde. La table éclairée par la lampe est, à elle seule, un petit monde. Un philosophe rêveur ne peut-il pas craindre que nos éclairages indirects ne nous fassent perdre le centre de la chambre du soir. La mémoire gardera-t-elle alors les visages d'autrefois :

Avec les pleins et les creux de la vérité.

Quand on a suivi tout le poème de Supervielle dans ses ascensions astrales et dans ses retours au monde des humains, on s'aperçoit que le inonde familial prend le relief nouveau d'une miniature cosmique éblouissante. On ne savait pas que le monde familial fût si grand. Le poète nous a montré que le grand n'est pas incompatible avec le petit. Et l'on songe à Baudelaire qui, à propos des lithographies de Goya, pouvait parler de « vastes tableaux en miniature »^{147} et qui pouvait dire d'un peintre sur émail, Marc Baud^{148}, « il sait faire grand dans le petit ».

En fait, comme nous le verrons encore en traitant plus spécialement des images de l'immensité, le minuscule et l'immense sont consonnants. Le poète est toujours prêt à lire le grand dans le petit. Par exemple, la cosmogonie d'un Claudel a vite fait, sous le bénéfice de l'image, d'assimiler le vocabulaire — sinon la pensée — de la science d'aujourd'hui. Claudel écrit dans *Les cinq grandes odes* (p. 180) :

« Comme on voit les petites araignées ou de certaines larves d'insectes comme des pierres précieuses bien cachées dans leur bourse d'ouate et de satin.

« C'est ainsi que l'on m'a montré toute une nichée de soleils encore embarrassés aux froids plis de la nébuleuse. »

Qu'un poète regarde au microscope ou au télescope, il voit toujours la même chose.

IX

Le lointain fabrique d'ailleurs des miniatures en tous les points de l'horizon. Le rêveur, devant ses spectacles de la nature lointaine, détache ces miniatures comme autant de nids de solitude où il rêve de vivre.

Ainsi Joë Bousquet, écrit^{149} : « Je m'entoure dans les dimensions minuscules allouées par

l'éloignement, inquiet de mesurer à ce rapetissement l'immobilité où je suis retenu. » Cloué sur son lit, le grand rêveur enjambe l'espace intermédiaire pour « s'enfoncer » dans le minuscule. Les villages perdus sur l'horizon sont alors des patries du regard. Le lointain ne disperse rien. Au contraire, il rassemble en une miniature un pays où l'on aimerait vivre. Dans les miniatures du lointain, les choses disparates viennent « se composer ». Elles s'offrent alors à notre « possession » niant le lointain qui les a créées. Nous possédons de loin, et combien tranquillement !

De ces tableaux miniatures sur l'horizon, on devrait rapprocher les spectacles pris par les rêveries du clocher. Elles sont si nombreuses qu'on les croit banales. Les écrivains les notent en passant et n'en donnent guère de variations. Et cependant quelle leçon de solitude ! L'homme dans la solitude du clocher contemple ces hommes qui « s'agitent » sur la place blanchie par le soleil d'été. Les hommes y sont « gros comme des mouches », ils se meuvent sans raison « comme des fourmis ». Ces comparaisons si usées qu'on n'ose plus les écrire apparaissent comme par inadvertance dans bien des pages où l'on dit une rêverie de clocher. Il n'en reste pas moins qu'un phénoménologue de l'image doit noter l'extrême simplicité de cette méditation qui détache si facilement le rêveur du monde agité. Le rêveur se donne à bon compte une impression de domination. Mais quand toute la banalité d'une telle rêverie a été signalée, on s'aperçoit qu'elle spécifie une solitude de la hauteur. La solitude enfermée aurait d'autres pensées. Elle nierait le monde autrement. Elle n'aurait Iras, pour le dominer, une image concrète. Du haut de sa tour, le philosophe de la domination miniaturise l'univers. Tout est petit parce qu'il est haut. Il est haut, donc il est grand. La hauteur de son gîte est une preuve de sa propre grandeur.

Que de théorèmes de topo-analyse il faudrait élucider pour déterminer tout le travail de l'espace en nous. L'image ne veut pas se laisser mesurer. Elle a beau parler *espace*, elle change de grandeur. La moindre valeur l'étend, l'élève, la multiplie. Et le rêveur devient l'être de son image. Il absorbe tout l'espace de son image. Ou bien il se confine dans la miniature de ses images. C'est sur chaque image qu'il faudrait déterminer, comme disent les métaphysiciens, notre être-là au risque de ne trouver quelquefois en nous qu'une miniature d'être. Nous reviendrons sur ces aspects de notre problème dans un chapitre ultérieur.

X

Comme nous centrons toutes nos réflexions sur les problèmes de l'espace vécu, la miniature relève pour nous exclusivement des images de la vision. Mais la *causalité du petit* émeut tous les sens et il y aurait à faire, à propos de chaque sens, une étude de ses « miniatures ». Pour des sens comme le goût, l'odorat, le problème serait peut-être même plus intéressant que pour la vision. La vue écourte ses drames. Mais une trace de parfum, une odeur infime, peut déterminer un véritable climat dans le monde imaginaire.

Les problèmes de la causalité du petit ont été examinés naturellement par la psychologie des sensations. D'une manière toute positive, le psychologue détermine avec le plus grand soin les différents *seuils* qui fixent le fonctionnement des divers organes des sens. Ces seuils peuvent être différents chez différents individus, mais leur réalité est incontestable. La notion de seuil est une des notions les plus clairement objectives de la psychologie moderne.

Dans ce paragraphe nous voulons examiner si l'imagination ne nous appelle pas au-dessous du seuil, si le poète ultra-attentif à la parole intérieure n'entend pas, dans un au-delà du sensible, en faisant parler les couleurs et les formes. Les métaphores paradoxales sont à cet égard trop nombreuses pour qu'on ne les examine pas systématiquement. Elles doivent recouvrir une certaine réalité, une certaine vérité d'imagination. Nous apporterons quelques exemples de ce que pour faire bref nous appellerons des miniatures sonores.

Nous devons d'abord écarter les références habituelles aux problèmes de l'hallucination. Ces références à des phénomènes objectifs, décelables dans un comportement réel qu'on peut fixer grâce à la photographie d'un visage angoissé par des voix « imaginaires », ces références nous empêcheraient d'entrer vraiment dans les domaines de l'imagination pure. On ne saisit pas, croyons-nous, par un mélange de sensations vraies et d'hallucinations vraies ou fausses, l'activité autonome de l'imagination créatrice. Le problème, pour nous, répétons-le, n'est pas d'examiner des hommes, mais d'examiner des images. Et nous ne pouvons examiner phénoménologiquement que des images transmissibles, des images que nous recevons dans une transmission heureuse. Même s'il y avait hallucination chez le créateur d'image, l'image peut bien combler notre désir d'imaginer, à nous, lecteurs, qui ne sommes pas hallucinés.

Il faut reconnaître un véritable changement ontologique quand, dans des récits comme ceux d'Edgar Poe, ce que le psychiatre désigne comme des hallucinations auditives reçoit, du grand écrivain, la dignité littéraire. Les explications psychologiques ou psychanalytiques, touchant l'auteur de l'œuvre d'art, peuvent alors conduire à mal poser — ou à ne pas poser — les problèmes de l'imagination créatrice. D'une manière générale, les *faits* n'expliquent pas les *valeurs*. Dans les œuvres de l'imagination poétique, les valeurs ont un tel signe de nouveauté que tout ce qui relève du passé est, à leur égard, inerte. Toute mémoire est à réimaginer. Nous avons dans la mémoire des micro-films qui ne peuvent être lus que s'ils reçoivent la lumière vive de l'imagination.

On pourra naturellement toujours affirmer que si Edgar Poe a écrit le conte : *La chute de la maison Usher*, c'est parce qu'il a « souffert » d'hallucinations auditives. Mais « souffrir » va à contre-courant de « créer ». On peut être sûr que ce n'est pas tandis qu'il « souffrait » que Poe écrivit le conte. Les images, dans le conte, sont génialement associées. Les ombres et, les silences ont de délicates correspondances. Les objets, dans la nuit, « irradient doucement des ténèbres ». Les mots murmurent. Toute oreille sensible sait que c'est un poète qui écrit en prose, que, à point nommé, la poésie vient dominer la signification. En somme, dans l'ordre de l'audition, nous avons une immense miniature sonore, celle de tout un cosmos qui parle bas.

Devant une telle miniature des bruits du monde, le phénoménologue doit systématiquement signaler ce qui dépasse l'ordre du sensible, aussi bien organiquement qu'objectivement. Ce n'est pas l'oreille qui tinte ni la lézarde du mur qui s'agrandit. Il y a une morte dans un caveau, une morte qui ne veut pas mourir. Il y a, sur un rayon de la bibliothèque, de très vieux livres qui enseignent un autre passé que celui que le rêveur a connu. Une mémoire immémoriale travaille dans un arrière-monde. Les songes, les pensées, les souvenirs ne forment, qu'un seul tissu. L'âme rêve et pense, et puis elle imagine. Le poète nous a conduit à une *situation-limite*, vers une limite qu'on craint de dépasser, entre vésanie et raison, entre des vivants et une morte. Le moindre bruit prépare une catastrophe. Les vents incohérents préparent le chaos des choses. Murmures et fracas sont contigus. On nous apprend l'ontologie du pressentiment. On nous tend dans la pré-audition. On nous demande de prendre conscience des plus faibles indices. Tout est, indice avant d'être phénomène dans ce cosmos des limites. Plus l'indice est faible, plus il a de sens puisqu'il indique une origine. Saisis comme des origines, il semble que tous ces indices commencent et recommencent sans cesse le conte. Nous y recevons des leçons élémentaires de génie. Le conte finit par naître dans notre conscience et c'est pourquoi il devient le bien du phénoménologue.

Et la conscience se développe ici, non pas clans des relations interhumaines — relations que la psychanalyse met le plus souvent à la base de ses observations. Comment s'occuper de l'homme que l'on est devant un cosmos en danger ? Et tout vit dans un pré-tremblement dans une maison qui s'écroulera, sous des murs qui en s'écroulant achèveront d'ensevelir une morte.

Mais ce cosmos n'est pas *réel*. Il est, pour employer un mot d'Edgar Poe d'une idéalité « sulfureuse ». C'est le rêveur qui le crée à chaque ondulation de ses images. L'Homme et le Monde,

l'homme et son monde, sont alors au plus proche, car le poète sait nous les désigner dans leurs instants de plus grande proximité. L'homme et le monde sont dans une communauté de dangers. Ils sont dangereux l'un par l'autre. Tout cela s'entend, se pré-entend dans le murmure sub-grondant du poème.

XI

Mais notre démonstration de la réalité des miniatures poétiques sonores sera sans doute plus simple si nous prenons des miniatures moins composées. Choisissons donc des exemples qui tiennent en quelques vers.

Les poètes nous font souvent entrer dans le monde des bruits *impossibles*, d'une impossibilité telle qu'on peut bien les taxer de fantaisie sans intérêt. On sourit et on passe. Et cependant, le plus souvent, le poète n'a pas pris son poème comme un jeu, car je ne sais quelle tendresse mène ces images.

René-Guy Cadou, vivant dans le Village de la maison heureuse pouvait écrire^{150} :

On entend gazouiller les fleurs du paravent.

Car toutes les fleurs parlent, chantent, même celles qu'on dessine. On ne peut dessiner une fleur, un oiseau en restant taciturne.

Un autre poète dira^{151} :

Son secret c'était

.
D'écouler la fleur
User sa couleur.

Claude Vigée lui aussi, comme tant de poètes, entend l'herbe pousser. Il écrit^{152} :

J'écoute

Un jeune noisetier

Verdir.

De telles images doivent, pour le moins, être prises dans leur être de *réalité d'expression*. C'est de l'expression poétique qu'elles tirent tout, leur être. On diminuerait leur être si l'on voulait les référer à une réalité, voire à une réalité psychologique. Elles dominent la psychologie. Elles ne correspondent à aucune pulsion psychologique, hors le pur besoin d'exprimer, dans un loisir d'être, quand on écoute, dans la nature, tout ce qui ne peut pas parler.

Il est superflu que de telles images soient vraies. Elles sont. Elles ont l'absolu de l'image. Elles ont franchi la limite qui sépare la sublimation conditionnée de la sublimation absolue.

Mais, même en parlant de la psychologie, le virement des impressions psychologiques à l'expression poétique est parfois si subtil qu'on est tenté de donner une réalité psychologique de base à ce qui est pure expression. Moreau (de Tours) ne « résiste pas au plaisir de citer Théophile Gautier quand il rend en poète ses impressions de haschisé »^{153}. « Mon ouïe, dit Théophile Gautier, s'était prodigieusement développée ; j'entendais le bruit des couleurs ; des sons verts, rouges, bleus, jaunes, m'arrivaient par ondes parfaitement distinctes. » Mais Moreau n'est pas dupe et il note qu'il cite les paroles du poète « malgré la poétique exagération dont elles sont empreintes et qu'il est inutile de relever ». Mais alors, pour qui est le document ? Pour le psychologue ou pour le philosophe qui étudie l'être poétique ? Autrement dit encore, qui est ce qui « exagère » ici : le haschisch ou le poète ? A lui seul, le haschisch ne saurait pas si bien exagérer. Et nous, tranquilles lecteurs, qui ne sommes

« haschisés » que, par délégation littéraire, nous n'entendrions pas les couleurs frissonner si le poète n'avait su nous faire écouter, sur-écouter.

Alors, comment voir sans entendre ? Il est des formes compliquées qui, dans le repos même, font du bruit. Ce qui est tordu continue en grinçant à se contorsionner. Et Rimbaud le savait quand

*Il écoulait grouiller les galeux espaliers.
(Les poètes de sept ans.)*

La mandragore dans sa forme même tient sa légende. Elle a dû crier quand on l'arrachait, cette racine à forme humaine. Et quel bruit de syllabes, dans son nom, pour une oreille qui rêve ! Les mots, les mots sont des coquilles de clameurs. Dans la miniature d'un seul mot, il en tient des histoires !

Et de grandes ondes de silence vibrent en des poèmes. Dans un petit recueil de poèmes publiés avec une belle préface de Marcel Raymond, Pericle Patocchi concentre en un vers le silence du monde lointain :

*Au loin j'entendais prier les sources de la terre.
(Vingt poèmes.)*

Il est des poèmes qui vont au silence comme on descend dans une mémoire. Tel ce grand poème de Milosz :

*Tandis que le grand vent glapit des noms de mortes
Ou bruit de vieille pluie aigre sur quelque route
.
Ecoute — plus rien — seul le grand silence — écoute.
(O. W. DE L. MILOSZ
reproduit par *Les Lettres*, 2^o année, n^o 8.)*

Rien là qui ait besoin d'une poésie imitative comme dans la pièce, si fameuse et si belle, de Victor Hugo, *Les Djinns*. C'est plutôt le silence qui vient, obliger le poète à l'écouter. Le songe est alors plus intime. On ne sait plus où est le silence : dans le vaste monde ou dans l'immense passé ? Le silence vient de plus loin qu'un vent qui s'apaise, qu'une pluie qui s'adoucit. Dans un autre poème (*loc. cit.*, p. 372), Milosz ne dit-il pas en un vers inoubliable :

L'odeur du silence est si vieille...

Ah ! de quels silences dans la vie vieillissante ne faut-il pas se souvenir !

XII

Comme les grandes valeurs d'être et de non-être sont difficiles à situer ! Le silence, où est sa racine, est-il une gloire du non-être ou une domination de l'être ? Il est « profond ». Mais où est la racine de sa profondeur ? Dans l'univers où prient les sources qui vont naître, ou bien dans le cœur d'un homme qui a souffert ? Et à quelle hauteur de l'être doivent s'ouvrir les oreilles qui écoutent ?

Pour nous, philosophe de l'adjectif, nous sommes pris dans les embarras de la dialectique du profond et du grand ; de l'infiniment réduit qui approfondit ou du grand qui s'étend sans limite.

A quelle profondeur de l'être ne descend-il pas ce court dialogue entre Violaine et Mars dans *L'annonce faite à Marie*. Il noue en quelques mots l'ontologie de l'invisible et de l'in audible.

VIOLAINE (*aveugle*). — J'entends...

MARA. — Qu'entends-tu ?

VIOLAINE. — Les choses exister avec moi.

La touche est ici tellement profonde qu'on devrait longuement méditer sur un monde qui existe en profondeur par sa sonorité, un monde dont toute l'existence serait l'existence des voix. La voix, être fragile et éphémère, peut témoigner des plus fortes réalités. Elle prend, dans les dialogues de Claudel — on en trouverait aisément de nombreuses preuves — les certitudes d'une réalité unissant l'homme et le monde. Mais avant de parler, il faut entendre. Claudel fut un grand écoutant.

XIII

Nous venons de trouver unies dans la grandeur d'être la transcendance de ce qu'on voit et la transcendance de ce qu'on entend. Pour indiquer d'un trait plus simple cette double transcendance nous pouvons retenir l'audace du poète qui écrit^{154} :

Je m'entendais fermer les yeux, les rouvrir,

Tout rêveur solitaire sait qu'il entend autrement quand il ferme les yeux. Pour réfléchir, pour écouter la voix intérieure, pour écrire la phrase centrale, condensée, qui dit le « fond » de la pensée, qui n'a pas du pouce et des deux premiers doigts serré sur ses paupières, serré fortement ? Alors l'oreille sait que les yeux sont clos, elle sait que la responsabilité de l'être qui pense, qui écrit est en elle. La détente viendra quand on rouvrira les paupières.

Mais qui nous dira les rêveries des yeux clos, demi-clos, ou grand ouverts. Qu'est-ce qu'il faut garder du monde pour s'ouvrir aux transcendances ? On peut lire dans le livre de J. Moreau, livre qui date de plus d'un siècle (*loc. cit.*, p. 247) : « Le simple abaissement des paupières suffit, chez certains malades, et pendant la veille, pour produire des hallucinations de la vue. » J. Moreau cite Baillarger et il ajoute : « L'abaissement des paupières ne produit pas seulement des hallucinations de la vue, mais encore des hallucinations de l'ouïe. »

Que de rêveries je me donne en réunissant ces observations des bons et vieux médecins et de ce doux poète qu'est Loys Masson ! Comme le poète a l'oreille fine ! Quelle maîtrise il a pour mener le jeu de ces appareils à rêver : voir et entendre, ultra-voir et ultra-entendre, s'entendre voir.

Un autre poète nous apprend, si l'on ose dire, à nous entendre écouter :

« Écoute bien pourtant. Non pas mes paroles, mais le tumulte qui s'élève en ton corps lorsque tu t'écoutes »^{155}. René Daumal saisit bien là un départ pour une phénoménologie du verbe écouter.

En accueillant tous les documents de la fantaisie et des rêveries qui aiment à jouer avec les mots, avec les impressions les plus éphémères, nous avouons une fois de plus notre volonté de rester superficiel. Nous n'explorons que la couche mince des images naissantes. Sans doute, l'image la plus frêle, la plus inconsistante peut révéler des vibrations profondes. Mais il faudrait une enquête d'un autre style pour dégager la métaphysique de tous les au-delà de notre vie sensible. En particulier, pour dire comment le silence travaille à la fois le temps de l'homme, la parole de l'homme, l'être de l'homme, il faudrait un grand livre. Ce livre est écrit. Il faut lire de Max Picard : *Le monde du silence*^{156}.

L'IMMENSITÉ INTIME

« Le monde est grand, mais en nous
il est profond comme la mer. »

RILKE.

« L'espace m'a toujours rendu silencieux. »
(Jules VALLÈS, *L'enfant*, p. 238.)

I

L'immensité est, pourrait-on dire, une catégorie philosophique de la rêverie. Sans doute, la rêverie se nourrit de spectacles variés, mais par une sorte d'inclination native, elle contemple la grandeur. Et la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe d'un infini.

Par le simple souvenir, loin des immensités de la mer et de la plaine, nous pouvons, dans la méditation, renouveler en nous-mêmes les résonances de cette contemplation de la grandeur. Mais s'agit-il vraiment alors d'un souvenir ? L'imagination, à elle seule, ne peut-elle pas grandir sans limite les images de l'immensité ? L'imagination n'est-elle pas déjà active dès la première contemplation ? En fait, la rêverie est un état entièrement constitué dès l'instant initial. On ne la voit guère commencer et cependant elle commence toujours de la même manière. Elle fuit l'objet proche et tout de suite elle est loin, ailleurs, dans l'espace de l'*ailleurs*^{157}.

Quand cet *ailleurs* est *naturel*, quand il ne se loge pas dans les maisons du passé, il est immense. Et la rêverie est, pourrait-on dire, *contemplation première*.

Si nous pouvions analyser les impressions d'immensité, les images de l'immensité ou ce que l'immensité apporte à une image, nous entrerions bientôt dans une région de la phénoménologie la plus pure — une phénoménologie sans phénomènes ou, pour parler moins paradoxalement, une phénoménologie qui n'a pas à attendre que les phénomènes de l'imagination se constituent et se stabilisent en des images achevées pour connaître le flux de production des images. Autrement dit, comme l'immense n'est pas un objet, une phénoménologie de l'immense nous renverrait sans circuit à notre conscience imaginante. Dans l'analyse des images d'immensité nous réaliserions en nous l'être pur de l'imagination pure. Il apparaîtrait alors clairement que les œuvres d'art sont les *sous-produits* de cet existentialisme de l'être imaginant. Dans cette voie de la rêverie d'immensité, le véritable *produit*, c'est la conscience d'agrandissement. Nous nous sentons promus à la dignité de l'être admirant.

Dès lors, dans cette méditation, nous ne sommes pas « jetés dans le monde » puisque nous ouvrons en quelque sorte le monde dans un dépassement du monde vu tel qu'il est, tel qu'il était avant que nous rêvions. Même si nous sommes conscients de notre être chétif — par l'action même d'une brutale dialectique nous prenons conscience de la grandeur. Nous sommes alors rendus à une activité naturelle de notre être immensifiant.

L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille.

Et puisque nous prenons tout notre enseignement philosophique chez les poètes, lisons ici Pierre Albert-Birot qui nous dit tout en trois vers^{158} :

Et je me crée d'un trait de plume
Maitre du Monde,
Homme illimité.

II

Si paradoxal que cela paraisse, c'est souvent cette *immensité intérieure* qui donne sa véritable signification à certaines expressions touchant le monde qui s'offre à notre vue. Pour discuter sur un exemple précis, examinons d'un peu près à quoi correspond *l'immensité de la Forêt*. Cette « immensité » naît d'un corps d'impressions qui ne relèvent pas vraiment des renseignements du géographe. Il n'est pas besoin d'être longtemps dans les bois pour connaître l'impression toujours un peu anxieuse qu'on « s'enfonce » dans un monde sans limite. Bientôt, si l'on ne sait où l'on va, on ne sait plus où l'on est. Il nous sera facile d'apporter des documents littéraires qui seront autant de variations sur ce thème d'un monde illimité, attribut, primitif des images de la forêt. Mais une page brève, d'une singulière profondeur psychologique, page empruntée au livre si positif de Marcault et Thérèse Brosse, va nous permettre de bien fixer le thème central. Ils écrivent^{159} : « La forêt surtout, avec le mystère de son espace indéfiniment prolongé au delà du voile de ses troncs et de ses feuilles, espace voilé pour les yeux, mais transparent à l'action, est un véritable transcendant psychologique »^{160}. Nous hésiterions, quant à nous, devant le terme de transcendant, psychologique. Du moins, il est un bon index pour diriger la recherche phénoménologique vers les au-delà de la psychologie courante. Comment mieux dire que les fonctions de la description — aussi bien de la description psychologique que la description objective — sont ici inopérantes. On sent qu'il y a *autre chose* à exprimer que ce qui s'offre objectivement à l'expression. Ce qu'il faudrait exprimer, c'est la grandeur cachée, une profondeur. Loin de se livrer à la prolixité des impressions, loin de se perdre dans le détail de la lumière et des ombres, on se sent devant une impression « essentielle » qui cherche son expression, bref dans la perspective de ce que nos auteurs appellent, un « transcendant psychologique ». Comment mieux dire si l'on veut « vivre la forêt » qu'on se trouve devant *une immensité sur place*, devant l'immensité sur place de sa profondeur. Le poète sent cette immensité sur place de la forêt ancienne^{161} :

Forêt pieuse, forêt brisée où l'on n'enlève pas les morts
Infiniment fermée, serrée de vieilles tiges droites roses
Infiniment resserrée en plus vieux et gris fardés
Sur la couche de mousse énorme et profonde en cri de velours.

Le poète ici ne décrit pas. Il sait bien que sa tâche est plus grande. La forêt pieuse est, brisée, fermée, serrée, resserrée. Elle amasse sur place son infinité. Il dira dans la suite du poème la symphonie d'un vent « éternel » qui vit dans le mouvement des cimes.

Ainsi, la « forêt » de Pierre-Jean Jouve est *immédiatement sacrée*, sacrée de par la tradition de sa nature, loin de toute histoire des hommes. Avant que les dieux y fussent, les bois étaient sacrés. Les dieux sont venus habiter les bois sacrés. Ils n'ont fait qu'ajouter des singularités humaines, trop humaines à la grande loi de la rêverie de la forêt.

Même quand un poète évoque une dimension de géographe, il sait d'instinct que cette dimension se lit sur place parce qu'elle est enracinée dans une valeur onirique particulière. Ainsi, lorsque Pierre Gueguen (*La Bretagne*, p. 71) évoque « la Forêt profonde » (la forêt de Broceliande), il ajoute bien une dimension, mais ce n'est pas la dimension qui révèle l'intensité d'image. En disant que la Forêt profonde s'appelle aussi « La Terre Tranquille, à cause de (son) silence prodigieux, caillé en trente

lieues de verdure », Gueguen nous appelle à une tranquillité « transcendante », à un silence « transcendant ». Car la forêt bruit, car la tranquillité « caillée » tremble, frissonne, s'anime de mille vies. Mais ces bruits et, ces mouvements ne dérangent pas le silence et la tranquillité de la forêt. Quand on vit la page de Gueguen, on sent que le poète a apaisé toute anxiété. La paix de la forêt est pour lui une paix de l'âme. La forêt est un état d'âme.

Les poètes le savent. Les uns l'indiquent d'un trait comme Jules Supervielle qui sait que nous sommes dans les heures paisibles

Habitants délicats des forêts de nous-mêmes.

Les autres, plus discursivement, comme René Ménéard, présentant un admirable album d'arbres où à chaque arbre est associé un poète. Voici la *forêt intime* de Ménéard : « Me voici traversé de rayons, scellé de soleil et d'ombre... J'habite une bonne épaisseur... L'abri m'appelle. Je rentre le cou dans ses épaules de frondaisons... Dans la forêt, je suis en mon entier. Tout est possible dans mon cœur comme dans les caches de ravines. Une distance touffue me sépare des morales et des villes^{162}. » Mais il faut lire tout ce poème en prose qui est animé, comme le dit le poète, d'une « appréhension révérencielle devant l'Imagination de la Création. »

Dans les domaines de phénoménologie poétique que nous étudions, il y a un adjectif dont le métaphysicien de l'imagination doit se méfier : c'est l'adjectif *ancestral*. A cet adjectif, en effet, correspond une valorisation trop rapide, souvent toute verbale, jamais bien surveillée, qui fait manquer le caractère direct de l'imagination des profondeurs, voire, en général, la psychologie des profondeurs. La forêt « ancestrale » est alors un « transcendant psychologique » à bon marché. La forêt ancestrale est une image pour livres d'enfants. S'il y a, à l'égard de cette image, un problème phénoménologique à poser, c'est de savoir pour quelle raison *actuelle*, en vertu de quelle valeur d'imagination en acte, une telle image nous séduit, nous parle. Une lointaine imprégnation venant de l'infini des âges est une hypothèse psychologique gratuite. Une telle hypothèse serait une invitation à la paresse si elle était retenue par un phénoménologue. En ce qui nous concerne, nous nous croyons obligé à établir l'actualité des archétypes. De toute manière, le mot ancestral, dans le règne des valeurs d'imagination est un mot à expliquer ; ce n'est pas un mot explicatif.

Mais qui nous dira la dimension temporelle de la Forêt ? L'histoire n'y suffit pas. Il faudrait savoir comment la Forêt vit son grand âge, pourquoi il n'y a pas, dans le règne de l'imagination, de jeunes forêts. Pour moi, je ne sais méditer que les choses de mon pays. Je sais vivre, Gaston Roupnel, l'inoubliable ami, me l'a appris, la dialectique des étendues champêtres et des étendues boisées^{163}. Dans le vaste monde du non-moi, le non-moi des champs n'est pas le même que le non-moi des forêts ! La forêt est un avant-moi, un avant-nous. Pour les champs et les prairies, mes rêves et mes souvenirs les accompagnent dans tous les temps du labour et des moissons. Quand s'assouplit la dialectique du moi et du non-moi, je sens les prairies et les champs avec moi, dans l'avec-moi, l'avec-nous. Mais la forêt règne dans l'antécédent. Dans tel bois que je sais, mon grand-père s'est perdu. On me l'a conté, je ne l'ai pas oublié. Ce fut dans un jadis où je ne vivais pas. Mes plus anciens souvenirs ont cent ans ou un rien de plus.

Voilà ma forêt ancestrale. Et tout le reste est littérature.

III

Dans de telles rêveries qui s'emparent de l'homme méditant, les détails s'effacent, le pittoresque se décolore, l'heure ne sonne plus et l'espace s'étend sans limite. A de telles rêveries, on peut bien donner le nom de rêveries d'infini. Avec les images de la forêt « profonde », nous venons de donner

une esquisse de cette puissance d'immensité qui se révèle dans une valeur. Mais on peut suivre le chemin inverse et, devant une immensité évidente, comme l'immensité de la nuit, le poète peut nous indiquer les voies de la profondeur intime. Une page de Milosz va nous servir de centre pour éprouver la consonnance de l'immensité du monde et la profondeur de l'être intime.

Dans *L'amoureuse initiation* (p. 64), Milosz écrit : « Je contemplais le jardin de merveilles de l'espace avec le sentiment de regarder au plus profond, au plus secret de moi-même ; et je souriais, car je ne m'étais jamais rêvé si pur, si grand, si beau ! Dans mon cœur éclata le chant de grâce de l'univers. Toutes ces constellations sont tiennes, elles sont en Loi ; elles n'ont point de réalité en dehors de ton amour ! Hélas ! Combien le monde apparaît terrible à qui ne se connaît pas ! Quand tu te sentais seul et abandonné devant la mer, songe qu'elle devait être la solitude des eaux, dans la nuit, et la solitude de la nuit dans l'univers sans fin ! » Et le poète continue ce duo d'amour du rêveur et du monde, faisant du monde et, de l'homme deux créatures conjointes paradoxalement unies dans le dialogue de leur solitude.

En une autre page, dans une sorte de méditation-exaltation, unissant les deux mouvements qui concentrent et qui dilatent, Milosz écrit (*loc. cit.*, p. 151) : « Espace, espace qui séparez les eaux ; mon joyeux ami, comme je vous aspire avec amour ! Me voici donc comme l'ortie en fleur dans le soleil doux des ruines, et, comme le caillou au tranchant de la source, et comme le serpent dans la chaleur de l'herbe ! Eh quoi, l'instant est-il vraiment l'éternité ? L'éternité est-elle vraiment l'instant ? » Et la page continue liant l'infime à l'immense, l'ortie blanche au ciel bleu. Toutes les contradictions aiguës comme celle du caillou tranchant et du flot clair, les voilà assimilées, anéanties, dès que l'être rêvant a dépassé la contradiction du petit et du grand. Cet espace de l'exaltation franchit toute limite (p. 155) : « Écroulez-vous, bornes sans amour des horizons ! Apparaissent, lointains véritables ! » Et p. 168 : « Tout était lumière, douceur, sagesse ; et dans l'air irréel, le lointain faisait signe au lointain. Mon amour enveloppait l'univers. »

Bien entendu, si notre but en ces pages était d'étudier objectivement les images de l'immensité, il nous faudrait ouvrir un dossier volumineux ; car l'immensité est un thème poétique inépuisable. Nous avons abordé le problème dans un livre antérieur^{164} en insistant sur la volonté d'affrontement de l'homme méditant devant un univers infini. Nous avons pu parler d'un complexe spectaculaire où l'orgueil de voir est le noyau de la conscience de l'être contemplant. Mais le problème que nous envisageons dans le présent ouvrage est celui d'une participation plus détendue aux images de l'immensité, un commerce plus intime du petit et du grand. Nous voudrions, en quelque sorte, liquider le complexe spectaculaire qui peut durcir certaines valeurs de la contemplation poétique.

IV

Dans l'âme détendue qui médite et qui rêve, une immensité semble attendre les images de l'immensité. L'esprit voit et revoit des objets. L'âme dans un objet trouve le nid d'une immensité. Nous en aurons des preuves variées si nous suivons les rêveries qui s'ouvrent, dans l'âme de Baudelaire, sous le seul signe du mot *vaste*. Vaste est, un des mots les plus baudelairiens, le mot qui, pour le poète, marque le plus naturellement l'infini de l'espace intime.

Sans doute, on trouverait des pages où le mot vaste n'a que sa pauvre signification de géométrie objective : « Autour d'une vaste table ovale... » est-il dit dans une description des *Curiosités esthétiques* (p. 390). Mais quand on se sera rendu hypersensible au mot, on verra qu'il est une adhésion à une heureuse ampleur. Au surplus, si l'on faisait une statistique des divers emplois du mot *vaste* chez Baudelaire, on serait frappé que l'emploi du mot dans sa signification objective positive est rare en comparaison des cas où le mot a des résonances intimes^{165}.

Baudelaire qui a tant d'éloignement pour les mots dictés par l'habitude, Baudelaire qui, en

particulier, pense avec soin ses adjectifs en évitant de les prendre comme une séquelle du substantif, ne surveille pas l'emploi du mot *vaste*. Ce mot s'impose à lui quand la grandeur touche une chose, une pensée, une rêverie. Nous allons donner quelques indications sur cette étonnante variété d'emploi.

Le mangeur d'opium, pour profiter de la rêverie calmante, doit avoir de « vastes loisirs »^{166}. La rêverie est favorisée^{167} par « les vastes silences de la campagne ». Alors « le monde moral ouvre des vastes perspectives, pleines de clartés nouvelles »^{168}. Certains rêves sont posés « sur la vaste toile de la mémoire ». Baudelaire parle encore d'un « homme, en proie à de grands projets, oppressé par de vastes pensées ».

Veut-il définir une nation ? Baudelaire écrit : « Les nations... vastes animaux dont l'organisation est adéquate à leur milieu ». Il y revient^{169} : « Les nations, vastes êtres collectifs. » Voilà bien un texte où le mot *vaste* augmente la tonalité de la métaphore ; sans le mot *vaste*, valorisé par lui, Baudelaire aurait peut-être reculé devant la pauvreté de la pensée. Mais le mot *vaste* sauve tout et. Baudelaire ajoute : une telle comparaison sera comprise du lecteur pour peu qu'il soit familiarisé « à ces vastes contemplations ».

Ce n'est pas trop dire que le mot *vaste* est, chez Baudelaire, un véritable argument métaphysique par lequel sont unis le vaste monde et les vastes pensées. Mais n'est-ce point du côté de l'espace intime que la grandeur est le plus active ? Cette grandeur ne vient pas du spectacle, mais de la profondeur insondable des vastes pensées. Dans les *Journaux intimes* (*loc. cit.*, p. 29), Baudelaire écrit en effet : « Dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le symbole. » C'est bien là un texte qui désigne la direction phénoménologique que nous nous efforçons de suivre. Le spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime.

Le mot *vaste* est aussi, chez Baudelaire, le mot, de la suprême synthèse. Quelle différence il y a entre les démarches discursives de l'esprit et les pouvoirs de l'âme, on le saura si l'on médite cette pensée^{170} : « L'âme lyrique fait, des enjambées vastes comme des synthèses ; l'esprit, du romancier se délecte dans l'analyse. »

Ainsi, sous le signe du mot *vaste*, l'âme trouve son être synthétique. Le mot *vaste* réunit les contraires.

« Vaste comme la nuit et comme la clarté. » Dans le poème du haschisch^{171}, on trouve les éléments de ce vers fameux, du vers qui hante la mémoire de tous les baudelairiens : « Le monde moral ouvre des vastes perspectives, pleine de clartés nouvelles ». Et c'est ainsi la nature « morale », le temple « moral » qui porte la grandeur dans sa vertu initiale. Tout le long de l'œuvre du poète, on peut suivre l'action d'une « vaste unité » toujours prête à unir les richesses désordonnées. L'esprit philosophique discute sans fin sur les rapports de l'un et du multiple. La méditation baudelairienne, véritable type de méditation poétique, trouve une unité profonde et ténébreuse dans la puissance même de la synthèse par laquelle les diverses impressions des sens seront mises en correspondance. Les « correspondances » ont été souvent étudiées trop empiriquement, comme des faits de la sensibilité. Or, les claviers sensibles ne coïncident guère d'un rêveur à un autre. Le benjoin, en dehors de la joie d'oreille qu'il offre à tout lecteur, n'est pas donné à tout le monde. Mais, dès les premiers accords du sonnet *Correspondances*, l'action synthétique de l'âme lyrique est à l'œuvre. Même si la sensibilité poétique jouit des mille variations du thème, des « correspondances », il faut reconnaître que le thème est en lui-même une jouissance suprême. Et précisément, Baudelaire dit qu'en de telles occurrences, « le sentiment de l'existence est immensément augmenté »^{172}. Nous découvrons ici que l'*immensité* du côté de l'intime est une *intensité*, une intensité d'être, l'intensité d'un être qui se développe dans une vaste perspective d'immensité intime. En leur principe, les « correspondances » accueillent l'immensité du monde et la transforment en une intensité de notre être intime. Elles instituent des transactions entre deux types de grandeur. On ne peut oublier que Baudelaire a vécu ces

transactions.

Le mouvement lui-même a, pour ainsi dire, un volume heureux. Baudelaire va le faire entrer, par son harmonie, dans la catégorie esthétique du vaste. Du mouvement d'un navire^{173}, Baudelaire écrit : « L'idée poétique qui se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes est l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines. » Ainsi le navire, beau volume appuyé sur les eaux, contient l'infini du mot *vaste*, du mot qui ne décrit pas, mais qui donne l'être premier à tout ce qui doit être décrit. Sous le mot *vaste*, il y a, chez Baudelaire, un complexe d'images. Ces images s'approfondissent mutuellement parce qu'elles croissent sur un être vaste.

Au risque de disperser notre démonstration, nous avons essayé d'indiquer tous les points d'affleurement où dans l'œuvre de Baudelaire apparaît cet étrange adjectif, étrange parce qu'il confère la grandeur à des impressions qui n'ont entre elles rien de commun.

Mais, pour que notre démonstration ait plus d'unité, nous allons encore suivre une ligne d'images, une ligne de valeurs qui vont nous montrer que, chez Baudelaire, l'immensité est une dimension intime.

Rien n'exprime mieux le caractère intime de la notion d'immensité que les pages consacrées par Baudelaire à Richard Wagner^{174}. Baudelaire donne, pourrait-on dire, trois états de cette impression d'immensité. Il cite d'abord le programme du concert où fut donnée l'ouverture de *Lohengrin* (*loc. cit.*, p. 212). « Dès les premières mesures, l'âme du pieux solitaire qui attend le vase sacré *plonge dans les espaces infinis*. Il voit se former peu à peu une apparition étrange qui prend un corps, une figure. Cette apparition se précise davantage, et *la troupe miraculeuse des anges*, portant au milieu d'eux la coupe sacrée, passe devant lui. Le saint cortège approche, le cœur de l' élu de Dieu s'exalte peu à peu ; il s'élargit, il se dilate ; d'ineffables aspirations s'éveillent en lui ; *il cède à la béatitude croissante*, et se trouvant toujours rapproché de la *lumineuse apparition*, et quand enfin le Saint-Graal lui-même apparaît au milieu du cortège sacré, *il s'abîme dans une adoration extatique, comme si le monde entier eût soudainement disparu*. » Tous les passages sont ici soulignés par Baudelaire lui-même. Ils nous font bien sentir la dilatation progressive de la rêverie jusqu'au point suprême où l'immensité née intimement dans un sentiment d'extase dissout et absorbe, en quelque manière, le monde sensible.

Le deuxième état de ce que nous croyons pouvoir appeler un accroissement d'être est donné par un texte de Listz. Ce texte nous fait participer à l'espace mystique (p. 213) né de la méditation musicale. Sur « une large nappe dormante de mélodie, un éther vaporeux... s'étend ». Dans la suite du texte de Listz, les métaphores de la lumière aident à saisir cette extension d'un monde musical transparent.

Mais ces textes ne font que préparer la page personnelle de Baudelaire, page où les « correspondances » vont apparaître comme diverses augmentations des sens, chaque agrandissement d'une image agrandissant la grandeur d'une autre image. L'immensité se développe. Baudelaire, cette fois tout entier à l'onirisme de la musique, connaît, dit-il, « une de ces impressions heureuses que presque tous les hommes imaginatifs ont connues, par le rêve, dans le sommeil. Je me sentais délivré *des liens de la pesanteur*, et je retrouvais par le souvenir l'extraordinaire *volupté* qui circule dans les *lieux hauts*. En sorte que je me peignais involontairement l'état, délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie, dans une solitude absolue, mais une solitude avec un *immense horizon* et une *large lumière diffuse* ; *l'immensité* sans autre décor qu'elle-même ».

Dans la suite du texte, on trouverait bien des éléments pour une phénoménologie de l'extension, de l'expansion, de l'extase — bref pour une phénoménologie du préfixe *ex*. Mais, longuement préparée par Baudelaire, nous venons d'atteindre la formule qui doit être mise au centre de nos observations phénoménologiques : une *immensité* sans autre décor qu'elle-même. Cette *immensité*, Baudelaire vient de nous le dire en détail, est une conquête de l'intimité. La grandeur progresse dans le monde à mesure que l'intimité s'approfondit. La rêverie de Baudelaire ne s'est pas formée devant un univers

contemplé. Le poète — il le dit — mène sa rêverie les yeux fermés. Il ne vit pas de souvenirs. Son extase poétique est devenue peu à peu une vie sans événement. Les anges qui mettaient des ailes bleues dans le ciel ont fondu dans un bleu universel. Lentement, l'immensité s'institue en valeur première, en valeur intime première. Quand il vit vraiment le mot *immense*, le rêveur se voit libéré de ses soucis, de ses pensées, libéré de ses rêves. Il n'est plus enfermé dans son poids. Il n'est plus prisonnier de son propre être.

Si l'on suivait les voies normales de la psychologie pour étudier ces textes baudelairiens, on pourrait conclure que le poète, en abandonnant les décors du monde pour vivre le seul « décor » de l'immensité ne peut connaître qu'une abstraction, ce que les anciens psychologues appelaient une « abstraction réalisée ». L'espace intime ainsi travaillé par le poète ne serait que le pendant de l'espace extérieur des géomètres qui, eux aussi, veulent l'espace infini sans autre signe que l'infini lui-même. Mais une telle conclusion méconnaîtrait les démarches concrètes de la longue rêverie. A chaque fois que la rêverie abandonne ici un trait trop imagé, elle gagne une étendue supplémentaire de l'être intime. Sans même avoir le bénéfice de l'audition de *Tannhauser*, le lecteur qui médite les pages baudelairiennes en détaillant les états successifs de la rêverie du poète ne peut manquer de se rendre compte qu'en écartant de trop faciles métaphores il est appelé à une ontologie de la profondeur humaine. Pour Baudelaire, le destin poétique de l'homme est d'être le miroir de l'immensité, ou plus exactement encore, l'immensité vient prendre conscience d'elle-même en l'homme. Pour Baudelaire, l'homme est un être vaste.

Ainsi, dans bien des directions, nous croyons avoir prouvé que, dans la poétique de Baudelaire, le mot *vaste* n'appartient pas vraiment au monde objectif. Nous voudrions ajouter une nuance phénoménologique de plus, une nuance qui relève de la phénoménologie de la parole.

A notre avis, pour Baudelaire, le mot *vaste* est une valeur vocale. C'est un mot *prononcé*, jamais seulement lu, jamais seulement vu dans les objets auxquels on l'attache. Il est de ces mots qu'un écrivain dit toujours tout bas tandis qu'il l'écrit. Que ce soit dans le vers ou dans la prose, il a une action poétique, une action de poésie vocale. Ce mot est tout de suite en relief sur les paroles voisines, en relief sur les images, en relief peut-être sur la pensée. C'est une « puissance de la parole »^{175}. Dès que nous lisons le mot chez Baudelaire, dans la mesure du vers ou dans l'ampleur des périodes des poèmes en prose, il semble que le poète nous oblige à le prononcer. Le mot *vaste* est alors un vocable de la respiration. Il se place sur notre souffle. Il demande que le souffle soit lent et calme^{176}. Et toujours, en effet, dans la poétique de Baudelaire, le mot *vaste* appelle un calme, une paix, une sérénité. Il traduit une conviction vitale, une conviction intime. Il nous apporte l'écho des chambres secrètes de notre être. C'est un mot grave, ennemi des turbulences, hostile aux excès de voix de la déclamation. On le briserait dans une diction asservie à la mesure. Il faut que le mot *vaste* règne sur le silence paisible de l'être.

Si j'étais psychiatre, au malade qui souffre d'angoisse, je conseillerais, dès l'apparition de la crise, de lire le poème de Baudelaire, de dire bien doucement le mot baudelairien dominateur, ce mot *vaste* qui donne calme et unité, ce mot qui ouvre un espace, qui ouvre l'espace illimité. Il nous apprend, ce mot, à respirer avec l'air qui repose sur l'horizon, loin des murs des prisons chimériques qui nous angoissent. Il a une vertu vocale qui travaille sur le seuil même des puissances de la voix. Panzera, le chanteur sensible à la poésie, me disait un jour qu'aux dires de psychologues expérimentaux on ne peut *penser* la voyelle *a* sans que s'innervent les cordes vocales. La lettre *a* sous les yeux, déjà la voix veut chanter. La voyelle *a*, corps du mot *vaste*, s'isole dans sa délicatesse, anacolithe de la sensibilité qui parle.

Ne semble-t-il pas que les nombreux commentaires qui ont été faits sur les « correspondances baudelairiennes » aient oublié ce sixième sens qui travaille à modeler, à moduler la voix. Car c'est un

sixième sens, venu après les autres, au-dessus des autres, que cette petite harpe éolienne, délicate entre toutes, placée par la nature à la porte de notre souffle. Elle frémit, cette harpe, au simple mouvement des métaphores. Par elle, la pensée humaine chante. Quand je continue ainsi sans fin mes rêveries de philosophe indocile, j'en viens à penser que la voyelle *a* est la voyelle de l'immensité. C'est un espace sonore qui commence en un soupir et qui s'étend sans limite.

Dans le mot *vaste*, la voyelle *a* conserve toutes ses vertus de vocalité agrandissante. Considéré vocalement, le mot *vaste* n'est plus simplement dimensionnel. Il reçoit, comme une douce matière, les puissances balsamiques du calme illimité. Avec lui, l'illimité entre dans notre poitrine. Par lui, nous respirons cosmiquement, loin des angoisses humaines. Pourquoi négligerions-nous le moindre facteur dans la mesure des valeurs poétiques ? Tout ce qui contribue à donner à la poésie son action psychique décisive doit être inclus dans une philosophie de l'imagination dynamique. Parfois, les valeurs sensibles les plus différentes et les plus délicates se relaient pour dynamiser et agrandir le poème. Une longue recherche de correspondances baudelairiennes devrait élucider la correspondance de chaque sens avec la parole.

Parfois le son d'un vocable, la force d'une lettre ouvre ou fixe la pensée profonde du mot. On lit dans le beau livre de Max Picard, *Der Mensch und das Wort* : « Das W in Welle bewegt die Welle im Wort mit, das H in Hauch lässt den Hauch aufsteigen, das t in fest und hart macht fest und hart {177}. » Avec de telles remarques, le philosophe du *Monde du silence* nous porte aux points de sensibilité extrême où les phénomènes phonétiques et les phénomènes de logos viennent, quand le langage a toute sa noblesse, s'harmoniser. Mais quelle lenteur de méditation il faudrait savoir acquérir pour que nous vivions la poésie intérieure du mot, l'immensité intérieure d'un mot. Tous les grands mots, tous les mots appelés à la grandeur par un poète sont des clefs d'univers, du double univers du Cosmos et des profondeurs de l'âme humaine.

V

Ainsi, il nous semble prouvé que chez un grand poète comme Baudelaire, on peut entendre plus qu'un écho venu de l'extérieur, mais un appel intime de l'immensité. Nous pouvons donc dire, dans le style philosophique, que l'immensité est une « catégorie » de l'imagination poétique et non pas seulement une idée générale formée dans la contemplation de spectacles grandioses. Pour donner, en manière de contraste, un exemple d'une immensité « empirique », nous commenterons une page de Taine. Nous allons y voir en action, au lieu de la poésie, la mauvaise littérature, celle qui veut à tout prix l'expression pittoresque, fût-ce aux dépens des images fondamentales.

Dans le *Voyage aux Pyrénées* (p. 96), Taine écrit : « La première fois que je vis la mer j'eus le désenchantement le plus désagréable... Je crus voir une des longues plaines de betteraves qu'on trouve aux environs de Paris, coupées de carrés de choux verts, et, de bandes d'orges rousses. Les voiles lointaines ressemblaient aux ailes des pigeons qui reviennent. La perspective me semblait étroite ; les tableaux des peintres m'avaient présenté la mer plus grande. Il me fallut trois jours pour retrouver le sentiment de l'immensité. »

Betteraves, orges, choux et pigeons sont bien artificiellement associés ! Les réunir en une « image » ne pourrait guère être qu'un accident de conversation pour quelqu'un qui ne veut dire que des choses « originales ». Comment devant la mer être à ce point obsédé par le champ de betteraves des plaines ardennaises ?

Le phénoménologue serait heureux de savoir comment, après trois jours de privation, le philosophe a retrouvé son « sentiment de l'immensité », par quel retour à la mer contemplée naïvement, il en a vu, enfin, la grandeur.

Après cet intermède, revenons aux poètes.

Les poètes nous aideront à découvrir en nous une joie si expansive de contempler que nous vivons parfois, devant un objet proche, l'agrandissement de notre espace intime. Écoutons, par exemple, Rilke, quand il donne son existence d'immensité à l'arbre contemplé^{178}.

*L'espace, hors de nous, gagne et traduit les choses :
Si lu veux réussir l'existence d'un arbre,
Investis-le d'espace interne, cet espace
Qui a son être en toi. Cerne-le de contraintes.
Il est sans borne, et ne devient vraiment un arbre
Que s'il s'ordonne au sein de ton renoncement.*

Dans les deux derniers vers, une obscurité mallarméenne oblige le lecteur à méditer. Il reçoit du poète un beau problème d'imagination. Le conseil : « Cerne l'arbre de contraintes » serait d'abord une obligation à le dessiner, à l'investir de limites dans l'espace *extérieur*. On obéirait alors aux règles simples de la perception, on serait « objectif », on n'imaginerait plus. Mais l'arbre est, comme tout, être vrai, saisi dans son être « sans borne ». Ses limites ne sont que des accidents. Contre l'accident des limites, l'arbre a besoin que tu lui donnes tes images surabondantes, nourries de ton espace intime, de « cet espace qui a son être en toi ». Alors, l'arbre et son rêveur, ensemble, s'ordonnent, grandissent. Jamais l'arbre, dans le monde du songe, ne s'établit comme un être achevé. Il cherche son âme dit Jules Supervielle en un poème^{179} :

*Azur vivace d'un espace
Où chaque arbre se hausse au
dénouement des palmes
A la recherche de son âme.*

Mais quand un poète sait qu'un être du monde cherche son âme, c'est qu'il cherche la sienne. « Un long arbre frémissant touche toujours l'âme^{180}. »

Rendu aux forces imaginaires, investi de notre espace intérieur, l'arbre entre avec nous dans une émulation de la grandeur. Dans un autre poème d'août 1914 (*loc. cit.*, p. 11) Rilke avait dit :

*... A travers nous s'envolent
Les oiseaux en silence. O moi, qui veux grandir,
Je regarde au dehors, et l'arbre en moi grandit.*

Ainsi l'arbre a toujours un destin de grandeur. Ce destin il le propage. L'arbre agrandit ce qui l'entoure. Dans une lettre reproduite dans le petit livre si humain de Claire Goll^{181}, Rilke lui avait écrit : « Ces arbres sont magnifiques, mais plus magnifique encore l'espace sublime et pathétique entre eux, comme si avec leur croissance il augmentait aussi. »

Sans cesse les deux espaces, l'espace intime et l'espace extérieur viennent, si l'on ose dire, s'encourager dans leur croissance. Désigner, comme le font à juste titre les psychologues, l'espace vécu comme un espace affectif ne va cependant pas à la racine des songes de la spatialité. Le poète va plus à fond en découvrant avec l'espace poétique un espace qui ne nous enferme pas dans une affectivité. Quelle que soit l'affectivité qui colore un espace, qu'elle soit triste ou lourde, dès qu'elle est exprimée, poétiquement exprimée, la tristesse se tempère, la lourdeur s'allège. L'espace poétique, puisqu'il est exprimé, prend des valeurs d'expansion. Il appartient à la phénoménologie de l'*ex*. C'est du moins la thèse que nous voulons évoquer en toute occasion, thèse sur laquelle nous reviendrons

dans un prochain ouvrage. Une preuve en passant : Quand le poète me dit^{182} :

« Je sais une tristesse à l'odeur d'ananas »

je suis moins triste, je suis plus doucement triste. »

Dans ce commerce de la spatialité poétique qui va de l'intimité profonde à l'étendue indéfinie réunies dans une même expansion, on sent sourdre une grandeur. Rilke l'a dit :

« Par tous les êtres se déploie l'espace unique, espace intime au monde... »

L'espace apparaît alors au poète comme le sujet du verbe se déployer, du verbe grandir. Dès qu'un espace est une valeur — et y a-t-il plus grande valeur que l'intimité ? — il grandit. L'espace valorisé est un verbe ; jamais en nous ou hors de nous la grandeur n'est un « objet ».

Donner son espace poétique à un objet, c'est lui donner plus d'espace qu'il n'en a objectivement, ou pour mieux dire, c'est suivre l'expansion de son espace intime. Pour garder l'homogénéité, rappelons encore que Joë Bousquet exprime ainsi l'espace intime de l'arbre^{183} : « L'espace n'est nulle part. L'espace est en lui comme le miel dans la ruche. » Dans le règne des images, le miel dans la ruche n'obéit pas à l'élémentaire dialectique du contenu et du contenant. Le miel métaphorique ne se laisse pas enfermer. Ici, dans l'espace intime de l'arbre, le miel est tout autre chose qu'une mœlle. C'est le « miel de l'arbre » qui va parfumer la fleur. Il est le soleil intérieur de l'arbre. Qui rêve de miel sait bien que le miel est une puissance qui tour à tour concentre et irradie. Si l'espace intérieur de l'arbre est, un miel, il donne à l'arbre « l'expansion des choses infinies ».

Bien entendu, on peut lire la page de Joë Bousquet sans s'arrêter sur l'image. Mais si l'on aime à aller à fond d'image que de songes elle suscite ! Le philosophe de l'espace se met lui-même à rêver. Si l'on aime les mots de métaphysique composée, ne peut-on pas dire que Joë Bousquet vient de nous révéler un espace-substance, le miel-espace ou l'espace-miel ? A chaque matière sa localisation. A chaque substance son exstance. A chaque matière la conquête de son espace, sa puissance d'expansion au delà des surfaces par lesquelles un géomètre voudrait la définir.

Il semble alors que c'est par leur « immensité » que les deux espaces : l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonnants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent. Dans une lettre, Rilke se tend, de toute son âme, vers « cette solitude illimitée, qui fait de chaque jour une vie, cette communion avec l'univers, l'espace en un mot, l'espace invisible que l'homme peut pourtant habiter et qui l'entoure d'innombrables présences ».

Combien concrète est cette coexistence des choses dans un espace que nous doublons de la conscience de notre existence. Le thème leibnizien de l'espace, lieu des coexistants, trouve en Rilke son poète. Chaque objet investi d'espace intime devient, dans ce coexistentialisme, centre de tout l'espace. Pour chaque objet, le lointain est le présent, l'horizon a autant d'existence que le centre.

VII

Dans le règne des images, il ne saurait y avoir de contradiction et des âmes également sensibles peuvent sensibiliser la dialectique du centre et de l'horizon d'une manière différente. On pourrait proposer, à cet égard, une sorte de *test de la plaine* où retentiraient des prises d'infini de types différents.

A une extrémité du test, on devrait placer ce que dit Rilke brièvement en une immense phrase : « La plaine est le sentiment qui nous grandit. » Ce théorème d'anthropologie esthétique est énoncé avec une telle netteté qu'on sent poindre un théorème corrélatif qu'on pourrait, exprimer en ces termes : Tout sentiment qui nous grandit planifie notre situation dans le monde.

A l'autre extrémité du test de la plaine, on placerait cette page de Henri Bosco^{184}. Dans la plaine, « je suis toujours ailleurs, un ailleurs flottant, fluide. Longuement absent de moi-même, et présent

nulle part, j'accorde trop facilement l'inconsistance de mes rêveries aux espaces illimités qui les favorisent ».

Entre ces deux pôles de la domination et de la dispersion, que de nuances on trouverait si l'on tenait, compte de l'humeur du rêveur, des saisons et du vent. Et toujours, on trouverait des nuances entre les rêveurs que la plaine apaise et ceux que la plaine inquiète, nuances d'autant plus intéressantes à étudier que la plaine est souvent considérée comme un monde simplifié. C'est un des charmes de la phénoménologie de l'imagination poétique que de pouvoir vivre une nuance nouvelle devant un spectacle qui appelle l'uniformité, qui se résume en une idée. Si la nuance est sincèrement vécue par le poète, le phénoménologue est sûr de saisir un départ d'image.

En toutes ces nuances, dans une enquête plus fouillée que la nôtre, on devrait montrer comment elles s'intègrent dans la grandeur de la plaine ou du plateau, dire par exemple pourquoi la rêverie du plateau n'est jamais une rêverie de la plaine. Cette étude est difficile parce que parfois l'écrivain veut décrire, parce que l'écrivain sait d'avance, en kilomètres, la grandeur de sa solitude. Alors, on rêve sur carte, on rêve en géographe. Tel Loti, à l'ombre d'un arbre à Dakar, son port d'attache : « Les yeux tournés vers l'intérieur du pays, nous interrogeons l'immense horizon des sables^{185}. » Cet immense horizon des sables, n'est-ce pas un désert d'écolier, le Sahara des atlas scolaires ?

Combien plus précieuses pour un phénoménologue sont les images du Désert dans le beau livre de Philippe Diolé : *Le plus beau désert du monde !* L'immensité dans le désert vécu retentit en une intensité de l'être intime. Comme dit Philippe Diolé, voyageur plein de songes^{186}, il faut vivre le désert « tel qu'il se reflète à l'intérieur de l'errant ». Et Diolé nous appelle à une méditation où nous saurions — synthèse des contraires — vivre une *concentration de l'errance*. Pour Diolé, « ces montagnes en lambeaux, ces sables et ces fleuves morts, ces pierres et ce dur soleil », tout cet univers qui a le signe du désert est « annexé à l'espace du dedans ». Par cette annexion, la diversité des images est unifiée dans la profondeur « de l'espace du dedans »^{187}. Formule décisive pour la démonstration que nous voulons faire de la correspondance de l'immensité de l'espace du monde et de la profondeur de « l'espace du dedans ».

D'ailleurs, cette intériorisation du Désert ne correspond pas chez Diolé à la conscience d'un vide intime. Au contraire, Diolé nous fait vivre un drame d'images, le drame fondamental des images matérielles de l'eau et de la sécheresse. En effet, « l'espace du dedans » est chez Diolé une adhésion à une substance intime. Il a longuement vécu, délicieusement vécu les expériences de la plongée en eau profonde. L'Océan est devenu pour lui un « espace ». A 40 mètres sous la surface de l'eau, il a trouvé « l'absolu de la profondeur », une profondeur qui ne se mesure plus, une profondeur qui ne donnerait pas d'autres puissances de rêves et de pensées si on la doublait ou si on la triplait. Par ses expériences de plongée, Diolé est *entré vraiment dans le volume de l'eau*. Et quand on vit, avec Diolé, en le suivant dans ses livres antécédents, cette conquête de l'intimité de l'eau, on en vient à connaître dans cet espace-substance un espace h une dimension. Une substance, une dimension, Et l'on est si loin de la terre, de la vie terrestre, que cette dimension de l'eau porte le signe de l'illimité. Chercher le haut, le bas, la droite ou la gauche dans un monde si bien unifié par sa substance, c'est penser, ce n'est point vivre — c'est penser comme jadis dans la vie terrestre, ce n'est pas vivre dans le monde nouveau conquis en la plongée. Quant à moi, avant de lire les livres de Diolé, je ne m'imaginais pas que l'*illimité* était si aisément à notre portée. Il suffit de rêver à la pure profondeur, à la profondeur qui n'a pas besoin de mesure pour être.

Mais alors, pourquoi Diolé, ce psychologue, cet ontologue de la vie humaine sous-marine s'en va-t-il au Désert ? Par quelle cruelle dialectique veut-il passer de l'eau illimitée aux sables infinis ? A ces questions, Diolé répond en poète. Il sait que toute nouvelle cosmicité renouvelle notre être intérieur et, tout nouveau cosmos est ouvert quand on se libère des liens d'une sensibilité antérieure. Au début de son livre (*loc. cit.*, p. 12), Diolé nous dit qu'il a voulu « parachever au Désert l'opération magique qui,

dans l'eau profonde, permet au plongeur de délier les liens ordinaires du temps et de l'espace et de faire coïncider la vie avec un obscur poème intérieur ».

Et en fin de son livre, Diolé conclura (p. 178) : « Descendre dans l'eau ou errer au désert, c'est changer d'espace », et en changeant d'espace, en quittant l'espace des sensibilités usuelles, on entre en communication avec un espace psychiquement novateur. « On ne maintient pas plus au Désert qu'au fond de la mer une petite âme plombée et indivisible. » Ce changement d'espace *concret* ne peut plus être une simple opération de l'esprit, comme serait la conscience du relativisme des géométries. On ne change pas de place, on change de nature.

Mais, comme ces problèmes de fusion de l'être dans un espace concret, dans un espace hautement qualitatif, intéressent une phénoménologie de l'imagination — car il faut beaucoup imaginer pour « vivre » un espace nouveau — voyons l'emprise des images fondamentales sur notre auteur. Dans le Désert, Diolé ne se déprend pas de l'océan. L'espace du Désert, loin de contredire l'espace de l'eau profonde va, dans les songes de Diolé, s'exprimer dans le langage des eaux. Il y a là un véritable drame de l'imagination matérielle, drame né du conflit de l'imagination de deux éléments aussi hostiles que le sable aride du désert et l'eau assurée de sa masse, sans compromission de pète et de boue. La page de Diolé a une telle *sincérité d'imagination* que nous la donnons tout entière (*loc. cit.*, p. 118).

J'ai écrit jadis, dit Diolé, que celui qui avait connu la mer profonde ne pouvait plus redevenir un homme comme les autres. C'est à des instants comme celui-ci (au milieu du désert) que j'en ai la preuve. Car je me suis aperçu que mentalement, tout en marchant, j'emplissais d'eau le décor du Désert ! En imagination, j'inondais l'espace qui m'entourait et au centre duquel je marchais. Je vivais dans une immersion inventée. Je me déplaçais au centre d'une matière fluide, lumineuse, secourable, dense, qui est l'eau de mer, le souvenir de l'eau de la mer. Cet artifice suffisait à humaniser pour moi un monde d'une rebutante sécheresse, me conciliant les rochers, le silence, la solitude, les nappes d'or solaire tombant du ciel. Ma fatigue même s'en trouvait allégée. Ma pesanteur s'appuyait en rêve sur cette eau imaginaire.

« Je me suis avisé que ce n'était pas la première fois qu'inconsciemment j'avais recours à cette défense psychologique. Le silence et la lente progression de ma vie saharienne réveillaient en moi le souvenir de la plongée. Une sorte de douceur baignait, alors mes images intérieures et dans le passage ainsi reflété par le rêve, l'eau tout, naturellement affleurait. Je marchais, portant en moi des reflets luisants, une épaisseur translucide qui n'étaient autres que des souvenirs de la mer profonde. »

Ainsi, Philippe Diolé vient de nous donner une technique psychologique pour être ailleurs, dans un ailleurs absolu qui fait, barrage aux forces qui nous retiennent dans la prison de l'ici. Il ne s'agit pas simplement d'une évasion dans un espace ouvert de toute part à l'aventure. Sans la machinerie d'écrans et de miroirs assemblés dans la boîte qui porte Cyrano dans les empires du soleil, Diolé nous transporte dans l'ailleurs d'un autre monde. Il ne se sert, pourrait-on dire, que d'une machinerie psychologique mettant en action les lois les plus sûres, les plus fortes de la psychologie. Il n'a recours qu'à ces fortes et stables réalités que sont les images matérielles fondamentales, les images qui sont à la base de toute imagination. Rien là qui relève de chimères et d'illusions.

Le temps et l'espace sont ici sous la domination de l'image. L'ailleurs et le jadis sont plus forts que le *hic et nunc*. L'*être-là* est soutenu par un être de l'ailleurs. L'espace, le grand espace, est l'ami de l'être.

Ah ! Comme les philosophes s'instruiraient s'ils consentaient, à lire les poètes !

VIII

Comme nous venons de prendre deux images héroïques, l'image de la plongée et l'image du désert,

deux images que nous ne pouvons vivre qu'en imagination, sans pouvoir jamais les nourrir de quelque expérience concrète, nous terminerons ce chapitre en prenant une image plus à notre portée, une image que nous savons nourrir de tous nos souvenirs de la plaine. Nous allons voir comment une image très particulière peut commander l'espace, donner sa loi à l'espace.

Devant un monde tranquille, dans la plaine pacifiante, l'homme peut connaître le calme et le repos. Mais dans le monde évoqué, dans le monde qu'on imagine, les spectacles de la plaine n'ont souvent que des effets usés. Pour leur rendre leur action, il faut une image neuve. Par la grâce d'une image littéraire, d'une image inattendue, l'âme touchée suit, l'induction de la tranquillité. L'image littéraire rend l'âme assez sensible pour recevoir l'impression d'une absurde finesse. C'est ainsi que dans une page admirable, d'Annunzio^{188} nous communique le regard de l'animal trembleur, le regard du lièvre qui, un instant sans tourment, projette une paix sur l'univers d'automne. « Avez-vous jamais vu, le matin, un lièvre sortir des sillons fraîchement ouverts par la charrue, courir quelques instants sur le givre argenté, puis s'arrêter dans le silence, s'asseoir sur ses pattes de derrière, dresser les oreilles, regarder l'horizon ? Il semble que son regard pacifie l'Univers. Le lièvre immobile qui, dans une trêve de sa perpétuelle inquiétude, contemple la campagne fumante. On ne saurait imaginer un plus sûr indice de paix profonde aux alentours. A ce moment-là, c'est un animal sacré qu'il faut adorer. » L'axe de projection du calme qui va s'étendre sur la plaine est nettement indiqué : « Il semble que son regard pacifie l'Univers. » Un rêveur qui confiera ses songes à ce mouvement de vision vivra en une tonalité accrue l'immensité des champs étalés.

Une telle page est en elle-même un bon test de sensibilité rhétorique. Elle s'offre tranquillement à la critique des esprits apoétiques. Elle est vraiment très dannunzienne et peut servir à dénoncer les encombrantes métaphores de l'écrivain italien. Il serait si simple, pensent les esprits-positifs, de décrire *directement* la paix des champs ! Pourquoi choisir l'intermédiaire du lièvre contemplatif ? Mais le poète n'a cure de ces bonnes raisons. Il veut révéler tous les degrés de croissance d'une contemplation, tous les instants de l'image et d'abord cet instant où la paix animale s'inscrit dans la paix du monde. Nous sommes ici rendus conscients à la fonction d'un regard qui n'a rien à faire, d'un regard qui ne regarde plus un objet particulier, mais qui *regarde le monde*. Nous ne serions pas aussi radicalement renvoyés à une primitivité si le poète nous avait dit sa propre contemplation. Le poète ne ferait que ressasser un thème philosophique. Mais l'animal dannunzien est, durant un instant, libéré de ses réflexes : l'œil ne guette plus, l'œil n'est plus un rivet de la machine animale, l'œil ne commande pas la fuite. Oui, vraiment, un tel regard, chez la bête de la peur, est l'instant sacré de la contemplation.

Quelques lignes auparavant, en suivant une inversion qui traduit le dualisme regardant-regardé, le poète, avait vu, dans l'œil si beau, si grand, si tranquille du lièvre, la nature aquatique des regards de l'animal végétarien : « Ces grands yeux humides..., splendides comme les étangs durant les soirs d'été, avec leurs joncs qui s'y baignent, avec tout le ciel qui s'y mire et s'y transfigure. » Nous avons réuni dans notre livre *L'eau et les rêves* bien d'autres images littéraires qui nous disent que l'étang est l'œil même du paysage, que le reflet sur les eaux est la première vision que l'univers prend de soi-même, que la beauté accrue d'un paysage reflété est la racine même du narcissisme cosmique. Dans *Walden*, Thoreau suivra aussi tout naturellement ce grandissement des images. Il écrit (trad. p. 158) : « Un lac est, le trait le plus beau et le plus expressif du paysage. C'est l'œil de la terre, où le spectateur en y plongeant le sien sonde la profondeur de sa propre nature. »

Et, une fois de plus, nous voyons s'animer une dialectique de l'immensité et de la profondeur. On ne sait où est le départ des deux hyperboles, l'hyperbole de l'œil trop voyant et l'hyperbole du paysage qui se voit, confusément sous les lourdes paupières de ses eaux dormantes. Mais, toute doctrine de l'imaginaire est obligatoirement une philosophie du trop. Toute image a un destin de grandissement.

Un poète contemporain sera plus discret, mais il en dira tout autant :

J'habite la tranquillité des feuilles, l'été grandit

écrit Jean Lescure.

Une feuille tranquille vraiment habitée, un regard tranquille surpris dans la plus humble des visions sont, des opérateurs d'immensité. Ces images font grandir le monde, grandir l'été. A certaines heures, la poésie propage des ondes de calme. D'être imaginé, le calme s'institue comme une émergence de l'être, comme une valeur qui domine malgré des états subalternes de l'être, malgré un monde trouble. L'immensité a été agrandie par la contemplation. Et, l'attitude contemplative est une si grande valeur humaine qu'elle donne une immensité à une impression qu'un psychologue aurait toute raison de déclarer éphémère et particulière. Mais les poèmes sont, des réalités humaines ; il ne suffit pas de se référer à des « impressions » pour les expliquer. Il faut les vivre dans leur immensité poétique.

LA DIALECTIQUE DU DEHORS ET DU DEDANS

« Les géographies solennelles des limites humaines... »

(Paul ELUARD,
Les yeux fertiles, p. 42.)

« Car nous sommes où nous ne sommes pas. »

(Pierre-Jean JOUVE,
Lyrique, p. 59.)

« Une des maximes d'éducation pratique qui ont régi mon enfance :
« Ne mange pas la bouche ouverte. »
(COLETTE, *Prisons et paradis*, éd. Ferenezi, p. 79.)

I

Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques. Elle a la netteté tranchante de la dialectique du *oui* et du *non* qui décide de tout. On en fait, sans y prendre garde, une base d'images qui commandent toutes les pensées du positif et du négatif. Les logiciens tracent des cercles qui se chevauchent ou s'excluent et aussitôt toutes leurs règles sont claires. Le philosophe, avec le dedans et le dehors pense l'être et le non-être. La métaphysique la plus profonde s'est ainsi enracinée dans une géométrie implicite, dans une géométrie qui — qu'on le veuille ou non — spatialise la pensée ; si le métaphysicien ne dessinait pas, penserait-il ? L'ouvert et le fermé lui sont des pensées. L'ouvert et le fermé sont des métaphores qu'il attache à tout, jusqu'à ses systèmes. Dans une conférence où Jean Hyppolite a étudié la subtile structure de la dénégation, bien différente de la simple structure de la négation, Jean Hyppolite a pu justement parler^{189} d'un « premier mythe du dehors et du dedans ». Hyppolite ajoute : « Vous sentez quelle portée a ce mythe de la formation du dehors et du dedans : c'est celle de l'aliénation qui se fonde sur ces deux termes. Ce qui se traduit dans leur opposition formelle devient au delà aliénation et, hostilité entre les deux. » Et ainsi, la simple opposition géométrique se teinte d'agressivité. L'opposition formelle ne peut pas rester tranquille. Le mythe la travaille. Mais on ne doit pas étudier ce travail du mythe à travers l'immense domaine de l'imagination et, de l'expression en lui donnant la fausse lumière des intuitions géométriques^{190}.

L'en-deçà et l'au-delà répètent sourdement la dialectique du dedans et du dehors : tout se dessine, même l'infini. On veut fixer l'être et, en le fixant on veut transcender toutes les situations pour donner une situation de toutes les situations. On confronte alors l'être de l'homme à l'être du monde comme si l'on touchait aisément les primitivités. On fait passer au rang d'absolu la dialectique de l'*ici* et du *là*. On donne à ces pauvres adverbes de lieu des puissances de détermination ontologique mal surveillées. Bien des métaphysiques demanderaient une cartographie. Mais, en philosophie, toutes les facilités se paient et le savoir philosophique s'engage mal à partir d'expériences schématisées.

Étudions d'un peu plus près cette cancérisation géométrique du tissu linguistique de la philosophie contemporaine.

En effet, ne semble-t-il pas qu'une syntaxe artificielle vienne souder les adverbes et, les verbes de manière à former des excroissances. Cette syntaxe, en multipliant les traits d'union, obtient des phrases-mots. Les dehors du mot se fondent à son en-dedans. La langue philosophique devient une langue agglutinante.

Parfois, à l'inverse, au lieu de se souder, les mots, intimement, se délient. Préfixes et suffixes — les préfixes surtout — se dessoudent : ils veulent penser tout seuls. De ce fait, parfois, les mots se déséquilibrent. Où est le poids majeur de l'*être-là*, dans l'*être* ou dans le *là* ? Dans le *là* — qu'il vaudrait mieux appeler un *ici* — faut-il de prime abord chercher mon être ? Ou bien, dans mon être, vais-je trouver d'abord la certitude de ma fixation dans un *là* ? De toute manière, un des termes, toujours, affaiblit l'autre. Souvent le *là* est dit avec une telle énergie que la fixation géométrique résume brutalement les aspects ontologiques des problèmes. Il en résulte une dogmatisation des philosophèmes dès les instances de l'expression. Dans la tonalité de la langue française, le *là* est si énergique, que désigner l'être par un *être-là*, c'est dresser un index vigoureux qui mettrait aisément l'être intime dans un lieu extériorisé.

Mais pourquoi aller si vite dans les désignations premières ? On dirait que le métaphysicien ne se donne plus le temps de penser. Mieux vaut, croyons-nous, pour une étude de l'être, suivre tous les circuits ontologiques des diverses expériences d'être. Au fond, les expériences d'être qui pourraient légitimer des expressions « géométriques » sont parmi les plus pauvres... Il faut y réfléchir à deux fois avant de parler, en français, de l'*être-là*. Enfermé dans l'être, il faudra toujours en sortir. A peine sorti de l'être il faudra toujours y rentrer. Ainsi, dans l'être, tout est circuit, tout est détour, retour, discours, tout est chapelet de séjours, tout est refrain de couplets sans fin.

Et quelle spirale que l'être de l'homme^{191} ! Dans cette spirale que de dynamismes qui s'inversent ! On ne sait plus *tout de suite* si l'on court au centre ou si l'on s'évade. Les poètes connaissent bien cet être de l'hésitation d'être. Jean Tardieu n'écrit-il pas :

*Pour avancer je tourne sur moi-même
Cyclone par l'immobile habité.
(Jean TARDIEU, Les témoins invisibles, p. 36.)*

Dans un autre poème, Tardieu avait écrit (*loc. cit.*, p. 34) :

Mais au-dedans, plus de frontières !

Ainsi, l'être spiralé, qui se désigne extérieurement comme un centre bien investi, jamais n'atteindra son centre. L'être de l'homme est un être défixé. Toute expression le défixe. Dans le règne de l'imagination, à peine une expression a été *avancée*, que l'être a besoin d'une autre expression, que l'être doit être l'être d'une autre expression.

A notre avis, les conglomérats verbaux doivent être évités. La métaphysique n'a pas intérêt à couler ses pensées dans des fossiles linguistiques. Elle doit profiter de l'extrême mobilité des langues modernes en restant cependant dans l'homogénéité d'une langue maternelle, suivant précisément l'habitude des vrais poètes.

Pour profiter de toutes les leçons de la psychologie moderne, des connaissances acquises sur l'être de l'homme par la psychanalyse, la métaphysique doit donc être résolument discursive. Elle doit se méfier des privilèges d'évidence qui appartiennent aux intuitions géométriques. La vue dit trop de

choses à la fois. L'être ne se voit pas. Peut-être s'écoute-t-il. L'être ne se dessine pas. Il n'est pas *bordé* par le néant. On n'est jamais sûr de le trouver ou de le retrouver solide en approchant d'un centre d'être. Et si c'est l'être de l'homme qu'on veut déterminer, on n'est jamais sûr d'être plus près de soi en « rentrant » en soi-même, en allant vers le centre de la spirale ; souvent, c'est au cœur de l'être que l'être est errance. Parfois, c'est en étant hors de soi que l'être expérimente des consistances. Parfois aussi, il est, pourrait-on dire, enfermé à l'extérieur. Nous donnerons par la suite un texte poétique où la prison est à l'extérieur.

Si l'on multipliait les images, en les prenant dans les domaines de la lumière et des sons, de la chaleur et du froid, on préparerait une ontologie plus lente, mais sans doute plus sûre que celle qui repose sur les images géométriques.

Nous avons tenu à faire ces remarques générales parce que, du point de vue des expressions géométriques, la dialectique du dehors et, du dedans est appuyée sur un géométrisme renforcé où les limites sont des barrières. Il faut que nous soyons libres à l'égard de toute intuition *définitive* — et le géométrisme enregistre des intuitions définitives — si nous voulons suivre, comme nous le ferons par la suite, les audaces des poètes qui nous appellent à des finesses d'expérience d'intimité, à des « échappées » d'imagination.

Avant tout, il faut constater que les deux termes : dehors et dedans posent, en anthropologie métaphysique, des problèmes qui ne sont pas symétriques. Rendre concret le dedans et vaste le dehors sont, semble-t-il, les tâches initiales, les premiers problèmes d'une anthropologie de l'imagination. Entre le concret et le vaste, l'opposition n'est pas franche. A la moindre touche, la dissymétrie apparaît. Et c'est toujours ainsi : le dedans et le dehors ne reçoivent pas de la même façon les qualificatifs, ces qualificatifs qui sont la mesure de notre adhésion aux choses. On ne peut vivre de la même manière les qualificatifs attachés au dedans et au dehors. Tout, même la grandeur, est valeur humaine et nous avons montré, dans un chapitre antérieur, que la miniature sait, emmagasiner de la grandeur. Elle est *vaste* à sa façon.

De toute manière, le dedans et le dehors vécus par l'imagination ne peuvent plus être pris dans leur simple réciprocité ; dès lors, en ne parlant plus du géométrique pour dire les premières expressions de l'être, en choisissant des départs plus concrets, plus phénoménologiquement exacts, nous nous rendrons compte que la dialectique du dedans et, du dehors se multiplie et se diversifie en d'innombrables nuances.

En suivant notre méthode habituelle, discutons notre thèse sur un exemple de poésie concrète, demandons à un poète une image assez nouvelle dans sa *nuance d'être* pour nous donner une leçon d'amplification ontologique. Par la nouveauté d'image et par son amplification, nous serons sûrs de retentir au-dessus ou en marge des certitudes raisonnables.

III

Dans un poème en prose : *L'espace aux ombres*, Henri Michaux écrit^{192} :

« L'espace, mais vous ne pouvez concevoir, cet horrible en dedans-en dehors qu'est le vrai espace.

« Certaines (ombres) surtout se bandant une dernière fois, font un effort désespéré pour « être dans leur seule unité ». Mal leur en prend. J'en rencontrai une.

« Détruite par châtement, elle n'était plus qu'un bruit, mais énorme.

« Un monde immense l'entendait encore, mais elle n'était plus, devenue seulement, et uniquement un bruit, qui allait rouler encore des siècles mais destiné à s'éteindre *complètement*, comme si elle n'avait jamais été. »

Prenons toute la leçon philosophique que nous donne le poète. De quoi s'agit-il dans une telle page ? D'une âme qui a perdu son « être-là », d'une âme qui va jusqu'à déchoir de *l'être de son ombre*

pour passer, comme un vain bruit, comme une rumeur *insituable* dans les on-dit de l'être. Elle fut ? Ne fut-elle que le bruit qu'elle est devenue ? Son châtement n'est-il pas de n'être plus que l'écho du bruit vain, inutile, qu'elle fut ? N'était-elle pas naguère ce qu'elle est maintenant : une sonorité des voûtes de l'enfer ? Elle est condamnée à répéter le mot de sa mauvaise intention, un mot qui, inscrit dans l'être, a bouleversé l'être^{193}. Car l'être de Henri Michaux est un être coupable, coupable d'être. Et nous sommes en enfer, et une part de nous est toujours en enfer, murés que nous sommes dans le monde des mauvaises intentions. Par quelle naïve intuition localisons-nous dans un enfer le mal qui n'a pas de limite ? Cette âme, cette ombre, ce bruit d'une ombre qui, nous dit le poète, veut son unité, on l'entend du dehors sans pouvoir être sûr qu'elle est dedans. Dans cet « horrible en dedans-en dehors » des paroles non formulées, des intentions d'être inachevées, l'être, à l'intérieur de soi, digère lentement, son néant. Sa néantisation durera « des siècles ». La rumeur de l'être des on-dit se prolonge dans l'espace et dans le temps. En vain, l'âme bande ses dernières forces, elle est devenue remous de l'être finissant. L'être est tour à tour condensation qui se disperse en éclatant et dispersion qui reflue vers un centre. L'en dehors et l'en dedans sont tous deux *intimes* ; ils sont toujours prêts à se renverser, à échanger leur hostilité. S'il y a une surface limite entre un tel dedans et un tel dehors, cette surface est, douloureuse des deux côtés. En vivant la page de Henri Michaux, on absorbe une mixture d'être et de néant. Le point central de « l'être-là » vacille et tremble. L'espace intime perd toute clarté. L'espace extérieur perd son vide. Le vide, cette matière de la possibilité d'être ! Nous sommes bannis du règne de la possibilité.

Dans ce drame de la géométrie intime, où faut-il habiter ? Le conseil du philosophe de rentrer en soi-même pour se situer dans l'existence ne perd-il pas sa valeur, sa signification même, quand l'image la plus souple de « l'être-là » vient d'être vécue en suivant, le cauchemar ontologique du poète ? Remarquons bien que ce cauchemar ne se développe pas à grands coups d'effroi. La peur ne vient, pas de l'extérieur. Elle n'est, pas faite non plus de vieux souvenirs. Elle n'a pas de passé. Elle n'a pas non plus de physiologie. Rien de commun avec la philosophie des souffles coupés. La peur est ici l'être même. Alors où fuir, où se réfugier ? Dans quel dehors pourrait-on fuir ? Dans quel asile pourrait-on se réfugier ? L'espace n'est qu'un « horrible en dehors-en dedans ».

Et le cauchemar est simple parce qu'il est radical. On intellectualiserait l'expérience en disant que le cauchemar est, fait d'un doute subit sur la certitude de l'en dedans et sur la netteté de l'en dehors. C'est tout l'espace-temps de l'être équivoque que Michaux nous donne comme *a priori* de l'être. Dans cet espace équivoque, l'esprit a perdu sa patrie géométrique et l'âme flotte.

On peut, certes, éviter d'entrer par la porte étroite d'un tel poème. Les philosophies de l'angoisse veulent des principes moins simplifiés. Elles ne donnent pas leur attention à l'activité d'une imagination éphémère parce qu'elles ont inscrit l'angoisse, bien avant que les images l'activent au cœur de l'être. Les philosophes se donnent l'angoisse et ne voient dans les images que des manifestations de sa causalité. Ils ne se soucient guère de vivre l'être de l'image. La phénoménologie de l'imagination doit assumer la tâche de saisir l'être éphémère. Précisément, la phénoménologie s'instruit par la brièveté même de l'image. Ce qui est, frappant ici, c'est que l'aspect métaphysique naît au niveau même de l'image, au niveau d'une image qui trouble les notions d'une spatialité communément considérée comme susceptible de réduire les troubles et de rendre l'esprit à son statut d'indifférence devant un espace qui n'a pas à localiser des drames.

Pour moi, j'accueille l'image du poète comme une petite folie expérimentale, comme un grain de haschisch virtuel sans l'aide duquel on ne peut entrer dans le règne de l'imagination. Et comment accueillir une image exagérée, sinon en l'exagérant un peu plus, en personnalisant l'exagération ? Aussitôt, le gain phénoménologique apparaît : en prolongeant *l'exagéré*, on a en effet quelque chance d'échapper aux habitudes de la *réduction*. A propos des images de l'espace, on est précisément dans une région où la réduction est facile, commune. On trouvera toujours quelqu'un pour effacer toute

complication et pour nous obliger de partir dès qu'on parle d'espace — que ce soit d'une manière figurée ou non — de l'opposition du dehors et du dedans. Mais si la réduction est facile, l'exagération n'en est que phénoménologiquement plus intéressante. Le problème que nous agitions est très favorable, nous semble-t-il, pour marquer l'opposition de la réduction réflexive et de l'imagination pure. La direction des interprétations de la psychanalyse — plus libérales que la critique littéraire classique — suit cependant le diagramme de la réduction. Seule la phénoménologie se place, par son principe, avant toute réduction pour examiner, pour expérimenter, l'être psychologique d'une image. La dialectique des dynamismes de la réduction et de l'exagération peut éclairer la dialectique de la psychanalyse et de la phénoménologie. C'est, bien entendu, la phénoménologie qui nous donne la positivité psychique de l'image. Transformons donc notre étonnement en admiration. Commençons par admirer. On verra ensuite s'il faudra, par la critique, par la réduction, organiser notre déception. Pour bénéficier de cette admiration active, de cette admiration immédiate, il suffit de suivre l'impulsion positive de l'exagération. Je lis et je relis alors la page de Henri Michaux en l'acceptant comme une phobie de l'espace intérieur, comme si des lointains hostiles étaient déjà oppressants dans la toute petite cellule qu'est un espace intime. Avec son poème, Henri Michaux a juxtaposé en nous la claustrophobie et l'agoraphobie. Il a exaspéré la frontière du dedans et, du dehors. Mais, de ce fait, il a ruiné, du point de vue psychologique, les paresseuses certitudes des intuitions géométriques par lesquelles le psychologue voulait régenter l'espace de l'intimité. Même par manière de figure, en ce qui concerne l'intimité, on n'enferme rien, on n'emboîte pas les unes dans les autres pour désigner une profondeur des impressions qui toujours *surgissent* : quelle belle notation de phénoménologie dans cette simple phrase d'un poète symbolique : « La pensée se vivifiait de surgir corolle... {194}. »

Une philosophie de l'imagination doit donc suivre le poète jusqu'à l'extrémité de ses images, sans réduire jamais cet extrémisme qui est le phénomène même de l'élan poétique. Rilke, dans une lettre à Clara Rilke, écrit {195} « Les œuvres d'art naissent toujours de qui a affronté le danger, de qui est allé jusqu'au bout d'une expérience, jusqu'au point, que nul humain ne peut dépasser. Plus loin on pousse, et, plus propre, plus personnelle, plus unique, devient une vie. » Mais est-il nécessaire d'aller chercher le « danger » hors du danger d'écrire, du danger d'exprimer ? Le poète ne met-il pas la langue en danger ? Ne profère-t-il pas la parole dangereuse ? A force d'être l'écho des drames intimes, la poésie n'a-t-elle pas reçu la pure tonalité du dramatique ? Vivre, vraiment vivre une image poétique, c'est connaître, dans une de ses petites fibres, un devenir d'être qui est une conscience du *trouble de l'être*. L'être est ici tellement sensible qu'une parole l'agite. Dans la même lettre, Rilke dit, encore : « Cette sorte d'égarement qui nous est, propre doit s'insérer dans notre travail. »

Les exagérations d'images sont d'ailleurs si *naturelles* que malgré toute l'originalité d'un poète, il n'est pas rare de trouver chez un autre poète la même impulsion. Des images de Jules Supervielle peuvent être ici rapprochées de l'image que nous étudions chez Michaux. Supervielle, lui aussi, juxtapose la claustrophobie et l'agoraphobie quand il écrit {196} :

« Trop d'espace nous étouffe beaucoup plus que s'il n'y en avait pas assez. »

Supervielle connaît aussi (*loc. cit.*, p. 21) « le vertige extérieur ». Ailleurs il parle d'une « immensité intérieure ». Et ainsi les deux espaces du dedans et du dehors échangent leur vertige.

Dans un autre texte de Supervielle, justement souligné par Christian Sénéchal dans son beau livre sur Supervielle, *la prison est à l'extérieur*. Après des courses sans fin dans la pampa sud-américaine, Jules Supervielle écrit : « A cause même d'un excès de cheval et de liberté, et de cet horizon immuable, en dépit de nos galopades désespérées, la pampa prenait pour moi l'aspect d'une prison, plus grande que les autres. »

Si l'on rend, par la poésie, son libre champ d'expression à l'activité du langage, on est amené à surveiller l'emploi de métaphores fossilisées. Par exemple, quand l'ouvert et le fermé vont jouer métaphoriquement, devons-nous durcir ou adoucir la métaphore ? Répétons-nous, dans le style du logicien : il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée ? Et, trouverons-nous dans cette sentence un instrument d'analyse vraiment efficace pour une passion humaine ? En tout cas, de tels outils d'analyse doivent être, en chaque occasion, affûtés. Il faut rendre toute métaphore à son être de surface, la faire remonter de l'habitude d'expression à l'actualité d'expression. Il est dangereux quand on s'exprime de « travailler de la racine ».

Précisément, la phénoménologie de l'imagination poétique nous permet d'explorer l'être de l'homme comme l'être d'une surface, de la surface qui sépare la région du même et la région de l'autre. N'oublions pas que dans cette zone de surface sensibilisée, avant d'être il faut dire. Dire, sinon aux autres, du moins à soi-même. Et toujours s'avancer. Dans cette orientation, l'univers de la parole commande tous les phénomènes de l'être, les phénomènes nouveaux, s'entend. Par le langage poétique des ondes de nouveauté courent sur la surface de l'être. Et le langage porte en soi la dialectique de l'ouvert et du fermé. Par le *sens*, il enferme, par l'expression poétique, il s'ouvre.

Il serait contraire à la nature de nos enquêtes de les résumer par des formules radicales, en définissant, par exemple l'être de l'homme comme l'être d'une ambiguïté. Nous ne savons travailler qu'à une philosophie du détail. Alors, à la surface de l'être, dans cette région où l'être *veut* se manifester et *veut* se cacher, les mouvements de fermeture et d'ouverture sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitation que nous pourrions conclure par cette formule : l'homme est l'être entr'ouvert.

V

Alors que de rêveries il faudrait analyser sous cette simple mention : La Porte ! La porte, c'est tout un cosmos de l'Entr'ouvert. C'en est du moins une image princeps, l'origine même d'une rêverie où s'accumulent désirs et tentations, la tentation d'ouvrir l'être en son tréfonds, le désir de conquérir tous les êtres réticents. La porte schématise deux possibilités fortes, qui classent nettement deux types de rêveries. Parfois, la voici bien fermée, verrouillée, cadénassée. Parfois, la voici ouverte, c'est-à-dire grande ouverte.

Mais viennent les heures de plus grande sensibilité imaginante. Dans les nuits de mai, quand tant de portes sont fermées, il en est une à peine entrebâillée. Il suffira de pousser si doucement ! Les gonds ont été bien huilés. Alors un destin se dessine.

Et tant de portes qui furent les portes de l'hésitation ! Dans *La romance du retour*, le fin et tendre poète que fut Jean Pellerin écrivait^{197} :

La porte me flaire, elle hésite.

En ce seul vers tant, de psychisme est transféré à l'objet qu'un lecteur attaché à l'objectivité n'y verra que simple jeu d'esprit. Si un tel document provenait de quelque lointaine mythologie, on l'accueillerait plus aisément. Mais pourquoi ne pas prendre le vers du poète comme un petit élément de mythologie spontanée ? Pourquoi ne pas sentir que dans la porte est incarné un petit dieu de seuil. Faut-il aller jusqu'à un lointain passé, un passé qui n'est pas le nôtre, pour sacraliser le seuil. Porphyre a bien dit : « Un seuil est une chose sacrée^{198}. » Sans se référer à une telle sacralisation par l'érudition, pourquoi ne retentirions-nous pas à cette sacralisation par la poésie, par une poésie de notre temps, teintée de fantaisie peut-être, mais qui est d'accord avec les valeurs premières.

Un autre poète, sans penser à Zeus, peut bien écrire, découvrant en lui-même la majesté du seuil :

*Je me surprends à définir le seuil
Comme étant le lieu géométrique
Des arrivées et des départs
Dans la Maison du Père^{199}.*

Et toutes les portes de la simple curiosité, qui ont tenté l'être pour rien, pour le vide, pour un inconnu qui n'est pas même imaginé !

Qui n'a pas dans sa mémoire un cabinet de Barbe-Bleue qu'il n'eût pas fallu ouvrir, entrouvrir ? Ou — ce qui est tout de même pour une philosophie qui professe la primauté de l'imagination — qu'on n'aurait pas dû imaginer ouverte, susceptible de s'entr'ouvrir ?

Comme tout devient concret dans le monde d'une âme quand un objet, quand une simple porte vient donner les images de l'hésitation, de la tentation, du désir, de la sécurité, du libre accueil, du respect ! On dirait toute sa vie si l'on faisait le récit de toutes les portes qu'on a fermées, qu'on a ouvertes, de toutes les portes qu'on voudrait rouvrir.

Mais, est-ce le même être, celui qui ouvre une porte et celui qui la ferme ? A quelle profondeur de l'être ne peuvent-ils pas descendre les gestes qui donnent conscience de la sécurité ou de la liberté ? N'est-ce point en raison de cette « profondeur » qu'ils deviennent si normalement symboliques ? Ainsi, René Char prend comme motif d'un de ses poèmes cette phrase d'Albert le Grand : « Il y avait, en Allemagne, des enfants jumeaux dont l'un ouvrait les portes en les touchant avec son bras droit, l'autre les fermait en les touchant avec son bras gauche. » Une telle légende, sous la plume d'un poète, n'est naturellement pas une simple référence. Elle aide le poète à sensibiliser le monde prochain, à affiner les symboles de la vie courante. Cette vieille légende devient toute neuve. Le poète la prend pour lui. Il sait qu'il y a deux « êtres » dans la porte, que la porte réveille en nous deux directions de songe, qu'elle est deux fois symbolique.

Et puis, sur quoi, vers qui s'ouvrent les portes ? S'ouvrent-elles pour le monde des hommes ou pour le monde de la solitude ? Ramon Gomez de La Serna a pu écrire : « Les portes qui s'ouvrent sur la campagne semblent donner une liberté derrière le dos du monde^{200}. »

VI

Dès que le mot dans apparaît dans une expression, on ne prend guère à la lettre la *réalité de l'expression*. On traduit ce qu'on croit être le langage figuré en langage raisonnable. Il nous est difficile, il nous semble futile de suivre par exemple le poète — nous donnerons des documents — qui dit que la maison du passé est vivante dans sa propre tête. Aussitôt, nous traduisons : le poète veut simplement dire qu'un vieux souvenir est gardé dans sa mémoire. L'excès de l'image qui voudrait renverser les rapports de contenu à contenant nous fait reculer devant ce qui peut passer pour une vésanie d'images. Nous serions plus indulgents si nous suivions les autoscopies de la fièvre. En suivant le labyrinthe (les fièvres qui court dans notre corps, en explorant les « maisons de la fièvre », les douleurs qui habitent la dent creuse, nous saurions que l'imagination localise les tourments et qu'elle fait et refait des anatomies imaginaires. Mais nous n'utilisons pas dans cet ouvrage les documents nombreux que nous pourrions trouver chez les psychiatres. Nous préférons accentuer notre rupture avec le causalisme en écartant toute causalité organique. Notre problème est discuter des images de l'imagination pure, de l'imagination libérée, libérante, sans aucun rapport avec des incitations organiques.

Ces documents de poésie absolue existent. Le poète, lui, ne recule pas devant le renversement des emboîtements. Sans même penser qu'il fait scandale à l'homme raisonnable, en dépit du simple bon sens, il vit le renversement des dimensions, le retournement de la perspective du dedans et du dehors.

Le caractère anormal de l'image ne veut pas dire qu'elle est artificiellement fabriquée. L'imagination est la faculté la plus naturelle qui soit. Sans doute, les images que nous allons examiner ne pourraient être inscrites dans une psychologie du projet, fût-ce d'un *projet imaginaire*. Tout projet est une texture d'images et de pensées qui suppose une emprise sur la réalité. Nous n'avons donc pas à l'envisager dans une doctrine de l'imagination pure. Inutile même de *continuer* une image, inutile de la *maintenir*. Il nous suffit qu'elle soit.

Étudions donc en toute simplicité phénoménologique les documents livrés par les poètes.

Dans son livre : *Où boivent les loups*, Tristan Tzara écrit (p. 24) :

*Une lente humilité pénètre dans la chambre
Qui habite en moi dans la paume du repos.*

Pour bénéficier de l'onirisme d'une telle image, il faut sans doute se mettre d'abord « dans la paume du repos », c'est-à-dire se ramasser sur soi-même, se condenser dans l'être d'un repos qui est, le bien que, sans peine, « on a sous la main ». Alors la grande source d'humilité simple qui est dans la chambre silencieuse coule en nous-mêmes. L'intimité de la chambre devient notre intimité. Et corrélativement, l'espace intime est devenu si tranquille, si simple, qu'en lui se localise, se centralise toute la tranquillité de la chambre. La chambre est, en profondeur, notre chambre, la chambre est en nous. Nous ne la voyons plus. Elle ne nous *limite* plus, car nous sommes au fond même de son repos, dans le repos qu'elle nous a conféré. Et toutes les chambres de jadis viennent s'emboîter dans cette chambre-ci. Comme tout est simple !

Dans une autre page, plus énigmatique encore pour l'esprit raisonnable, mais aussi claire pour qui se rend sensible aux inversions topo-analytiques des images, Tristan Tzara écrit :

*Le marché du soleil est entré dans la chambre
Et la chambre dans la tête bourdonnante.*

Il faut, pour accepter l'image, pour entendre l'image vivre cet étrange bruissement du soleil qui entre dans une chambre où l'on est seul, car, c'est un fait, le premier rayon *frappe* les murs. Ces bruits, les entendra aussi — au delà du fait — celui qui sait que chaque rayon de soleil transporte des abeilles. Alors tout bourdonne et la tête est une ruche, la ruche des bruits du soleil.

L'image de Tzara était, de prime abord, surchargée de surréalisme. Mais si on la surcharge encore, si l'on augmente sa charge d'image, si, bien entendu, on dépasse les barrages de la critique, de *toute* critique, alors on entre vraiment dans l'action surréaliste d'une image pure. Si l'extrême de l'image se révèle ainsi actif, communicable, c'est que le départ était bon : la chambre ensoleillée bourdonne *dans* la tête du rêveur.

Un psychologue dira que notre analyse ne fait que relater des « associations » audacieuses, trop audacieuses. Le psychanalyste acceptera peut-être — il en a l'habitude — « d'analyser » cette audace. L'un et l'autre, s'ils prennent l'image comme « symptomatique », essaieront de trouver à l'image des raisons et des causes. Le phénoménologue prend les choses autrement ; plus exactement il prend l'image telle qu'elle est, telle que le poète la crée et il essaie d'en faire son bien, de se nourrir de ce fruit rare ; il porte l'image à la frontière même de ce qu'il peut imaginer. Si éloigné qu'il soit d'être un poète, il tente de répéter pour lui la création, de continuer, s'il se peut, l'exagération. Alors, l'association n'est plus rencontrée, subie. Elle est cherchée, voulue. Elle est, une constitution poétique, spécifiquement poétique. Elle est sublimation qui est totalement débarrassée des poids organiques ou psychiques dont on voulait se libérer, bref elle correspond à ce que nous appelions dans notre introduction sublimation pure.

Bien entendu, une telle image, on ne la reçoit pas de la même façon tous les jours. Elle n'est jamais

— psychiquement parlant—objective. D'autres commentaires pourraient la renouveler. Il faut aussi pour bien l'accueillir qu'on soit dans les heures heureuses de la sur-imagination.

Une fois touché par la grâce de la sur-imagination, on l'éprouve devant des images plus simples par lesquelles le monde extérieur vient donner au creux de notre être des espaces virtuels bien colorés. Telle est l'image par laquelle Pierre-Jean Jouve *constitue* son être secret. Il le place dans la cellule intime :

*La cellule de moi-même emplie d'étonnement
La muraille peinte à la chaux de mon secret.*

(*Les Noces*, p. 50.)

La chambre où le poète mène un tel songe n'est vraisemblablement pas « peinte à la chaux ». Mais cette chambre, la chambre où l'on écrit, est si tranquille, elle mérite si bien son nom de chambre « solitaire » ! On l'habite par la grâce de l'image, comme on habite une image qui est « dans l'imagination ». Le poète des *Noces* habite ici l'*image cellulaire*. Cette image ne transpose pas une réalité. Il serait ridicule d'en demander au rêveur les dimensions. Elle est réfractaire à l'intuition géométrique, mais elle encadre bien l'être secret. L'être secret s'y sent gardé par la blancheur d'un lait de chaux plus que par de fortes murailles. La cellule du secret est blanche. Une seule valeur suffit pour coordonner bien des rêves. Et c'est, toujours ainsi, l'image poétique est sous la domination d'une qualité majorée. La blancheur des murs, à elle seule, protège la cellule du rêveur. Elle est plus forte que toute géométrie. Elle vient s'inscrire dans la cellule de l'intimité.

De telles images sont instables. Dès qu'on quitte l'expression telle qu'elle est, telle que l'écrivain nous l'offre en totale spontanéité, on risque de retomber au sens plat et de venir s'ennuyer dans une lecture qui ne sait pas condenser l'intimité de l'image. Quel repli sur soi il faut, par exemple, pour lire cette page de Blanchot dans la tonalité d'être où elle a été écrite : « De cette chambre, plongée dans la plus grande nuit, je connaissais tout, je l'avais pénétrée, je la portais en moi, je la faisais vivre, d'une vie qui n'est pas la vie, mais qui est plus forte qu'elle et que nulle force au monde ne pourrait vaincre^{201}. » Ne sent-on pas dans ces répétitions, ou plus exactement dans ces renforcements répétés d'une image qu'on a pénétrée — et non pas d'une chambre où l'on a pénétré — d'une chambre que l'écrivain porte en lui, qu'il fait vivre d'une vie qui n'est pas dans la vie ; oui, ne voit-on pas que l'écrivain n'entend pas simplement dire que telle est sa demeure *familière* ? La mémoire *encombrerait* cette image. Elle la meublerait de *souvenirs composites* venant de plusieurs figes. Tout est ici plus simple, plus radicalement simple. La chambre de Blanchot est une demeure de l'espace intime, elle est sa chambre intérieure. Nous participons à l'image de l'écrivain grâce à ce qu'il faut bien appeler une *image générale*, une image que la participation nous empêche de confondre avec une *idée générale*. Cette image générale nous la singularisons tout de suite. Nous l'habitons, nous la pénétrons comme Blanchot pénètre la sienne. Le mot ne suffit pas, l'idée ne suffit pas, il faut que l'écrivain nous aide à renverser l'espace, à nous écarter de ce qu'on voudrait *décrire* pour mieux vivre la hiérarchie de nos repos.

C'est souvent par la concentration même dans l'espace intime le plus réduit que la dialectique du dedans et du dehors prend toute sa force. On sentira cette élasticité en méditant cette page de Rilke (*Les cahiers...*, trad. p. 106) : « Et il n'y a presque pas d'espace ici ; et, tu te calmes presque à la pensée qu'il est impossible que quelque chose de trop grand puisse se tenir dans cette étroitesse. » Il y a une consolation à se savoir au calme dans un espace étroit. Rilke réalise intimement — dans l'espace du dedans — cette étroitesse, où tout est à la mesure de l'être intime. Alors, une phrase plus loin, le texte vit la dialectique : « Mais dehors, dehors tout est sans mesure. Et lorsque le niveau monte

au dehors, il s'élève aussi en toi, non pas dans les vases qui sont en partie en ton pouvoir, ou dans le flegme de tes organes les plus impassibles : mais il croit dans les vaisseaux capillaires, aspiré vers en haut jusque dans les derniers embranchements de ton existence infiniment ramifiée. C'est là qu'il monte, c'est là qu'il déborde de toi, plus haut que la respiration, et, dernier recours, tu te réfugies comme sur la pointe de ton haleine. Ah ! et où ensuite, où ensuite ? Ton cœur te chasse hors de toi-même, ton cœur te poursuit, et tu es déjà presque hors de toi, et tu ne peux plus. Comme un scarabée sur lequel on a marché, tu coules hors de toi-même et ton peu de dureté ou d'élasticité n'a plus de sens.

« O nuit sans objets. O fenêtre sourde au dehors, ô portes closes avec soin ; pratiques venues d'anciens temps, transmises, vérifiées, jamais entièrement comprises. O silence dans la cage de l'escalier, silence dans les chambres voisines, silence là-haut, au plafond. O mère, ô toi unique, qui t'es mise devant, tout ce silence, au temps que j'étais enfant. »

Nous avons donné cette longue page sans l'interrompre, parce que précisément elle a une continuité dynamique. Le dedans et le dehors ne sont pas laissés à leur opposition géométrique. De quel trop-plein d'un intérieur ramifié s'écoule la substance de l'être ? L'extérieur appelle-t-il ? L'extérieur n'est-il pas une intimité ancienne perdue dans l'ombre de la mémoire ? La cage de l'escalier, dans quel silence résonne-t-elle ? Dans ce silence voici des pas feutrés : la mère revient pour garder son enfant, comme autrefois. Elle redonne à tous les bruits confus et irréels leur sens concret et familier. La nuit sans borne cesse d'être un espace vide. La page de Rilke, assaillie de tant d'effrois, trouve sa paix. Mais combien long est le circuit ! Pour le vivre dans la réalité des images, il semble qu'il faille être sans cesse contemporain d'une osmose entre l'espace intime et l'espace indéterminé.

Nous avons donné des textes aussi variés que possible pour montrer qu'il y a des jeux de valeurs qui font passer au second plan tout ce qui relève des simples déterminations d'espace. L'opposition du dehors et du dedans n'est plus alors coefficientée par son évidence géométrique.

Pour terminer ce chapitre, nous considérerons un texte où Balzac définit une volonté d'opposition devant l'espace affronté. Le texte est d'autant plus intéressant que Balzac a cru devoir le rectifier.

Dans une première version de Louis Lambert, on lit : « Quand il employait ainsi toutes ses forces, il perdait en quelque sorte la conscience de sa vie physique, et n'existait que par le jeu tout-puissant de ses organes intérieurs dont il avait constamment la portée, faisait, suivant son admirable expression, *reculer l'espace devant lui* »^{202}.

Dans la version définitive, on lit seulement : « Il laissait suivant son expression, l'espace derrière lui. »

Quelle différence entre les deux mouvements d'expression ! Quel déclin de puissance de l'être face à l'espace en passant de la première forme à la seconde ! Comment Balzac a-t-il pu faire une telle correction. Il est revenu en somme à « l'espace indifférent ». Dans une méditation sur l'être, on met bien communément l'espace entre parenthèses, autrement dit on laisse l'espace « derrière soi ». En indice de la tonalisation d'être perdue, notons que « l'admiration » est tombée. La deuxième manière de s'exprimer n'est plus, de l'aveu de l'écrivain, *admirable*. Car elle était effectivement admirable, cette puissance qui fait *reculer l'espace*, qui met l'espace dehors, tout l'espace dehors pour que l'être méditant soit libre dans sa pensée.

LA PHÉNOMÉNOLOGIE DU ROND

I

Quand les métaphysiciens parlent bref, ils peuvent atteindre à la vérité immédiate, à une vérité qui s'userait par les preuves. On peut alors comparer les métaphysiciens aux poètes, les associer aux poètes qui, eux, nous dévoilent, en un vers, une vérité de l'homme intime. Ainsi, de l'énorme livre de Jaspers : *Von der Wahrheit*, j'extrai ce jugement bref : « Jedes Dasein scheint in sich rund » (p. 50). « Tout être semble en soi rond. » Comme soutien à cette vérité sans preuve d'un métaphysicien, nous allons apporter quelques textes formulés dans des orientations toutes différentes de la pensée métaphysique.

Ainsi, sans commentaire, Van Gogh a écrit : « La vie est probablement *ronde*. »

Et Joë Bousquet, sans avoir connu la phrase de Van Gogh, écrit : « On lui a dit que la vie était belle. Non ! La vie est *ronde*^{203}. »

Enfin, je voudrais bien savoir où La Fontaine a pu dire : « Une noix me rend toute ronde. »

Avec ces quatre textes d'origine si différente (Jaspers, Van Gogh, Bousquet, La Fontaine), voilà, semble-t-il, le problème phénoménologique nettement posé. On devra le résoudre en l'enrichissant d'autres exemples, en y agglomérant d'autres données, en ayant bien soin de réserver à ces « données » leur caractère de données intimes, indépendantes des connaissances du monde extérieur. De telles données ne peuvent recevoir du monde extérieur que des *illustrations*. Il faut même prendre garde que les couleurs trop vives de l'illustration ne fassent perdre à *l'être de l'image* sa lumière première. Le simple psychologue ne peut ici que s'abstenir, car il faut renverser la perspective de la recherche psychologique. Ce n'est pas la perception qui peut justifier de telles images. On ne peut non plus les prendre comme des métaphores comme lorsqu'on dit d'un homme franc et simple qu'il est « tout rond ». Cette rondeur de l'être, ou cette rondeur d'être qu'évoque Jaspers ne peut apparaître dans sa vérité directe que dans la méditation la plus purement phénoménologique.

On ne transporte pas non plus de telles images dans n'importe quelle conscience. Il en est sans doute qui voudront « comprendre », alors qu'il faut d'abord prendre l'image en son départ. Il en est surtout qui déclareront, avec ostentation, qu'ils ne comprennent pas ; la vie, objecteront-ils, n'est certainement pas sphérique. Ils s'étonneront que cet être qu'on veut caractériser dans sa vérité intime, on le livre aussi ingénument au géomètre, à ce penseur de l'extérieur. De tous côtés, les objections s'accumulent pour arrêter tout de suite le débat.

Et cependant, les expressions que nous venons de noter sont là. Elles sont là en relief sur le langage commun, impliquant une signification propre. Elles ne viennent pas d'une intempérance de langage, non plus que d'une maladresse de langage. Elles ne sont pas nées d'une volonté d'étonner. Elles ont beau être extraordinaires : elles ont la marque d'une primitivité. Elles naissent d'un coup et les voici achevées. C'est pourquoi, à mes yeux, ces expressions sont des merveilles de phénoménologie. Elles nous obligent à prendre, pour les juger, pour les aimer, pour les faire nôtres, l'attitude phénoménologique.

Ces images, elles effacent le monde et elles n'ont pas de passé. Elles ne viennent d'aucune expérience antérieure. On est bien sûr qu'elles sont métapsychologiques. Elles nous donnent une leçon de solitude. Il faut, un instant, les prendre pour soi seul. Si on les prend en leur soudaineté, on s'aperçoit qu'on ne pense qu'à ça, qu'on est tout entier dans l'être de cette expression. Si l'on se soumet à la force hypnotique de telles expressions, voilà qu'on se tient tout entier dans la rondeur de

l'être, qu'on vit dans la rondeur de la vie comme la noix qui s'arrondit dans sa coquille. Le philosophe, le peintre, le poète et le fabuliste nous ont donné un document de phénoménologie pure. A nous maintenant de nous en servir pour apprendre le rassemblement de l'être en son centre ; à nous aussi de sensibiliser le document en multipliant ses variations.

II

Avant d'apporter des exemples supplémentaires, il convient, croyons-nous, de réduire d'un terme la formule de Jaspera pour la rendre plus phénoménologiquement pure. Nous dirions alors : das Dasein ist rund, l'être est rond. Car d'ajouter qu'il *semble* rond, c'est garder un doublet d'être et d'apparence ; alors qu'on veut dire tout l'être en sa rondeur. Il ne s'agit pas en effet de contempler, mais de vivre l'être en son immédiateté. La contemplation se dédoublerait en être contemplant et en être contemplé. La phénoménologie, dans le domaine restreint où nous la travaillons, doit supprimer tout intermédiaire, toute fonction surajoutée. Pour avoir la pureté phénoménologique maxima, il faut donc enlever de la formule jaspersienne tout ce qui en masquerait la valeur ontologique, tout ce qui en compliquerait la signification radicale. C'est à cette condition que la formule : « L'être est rond » deviendra pour nous un instrument nous permettant de reconnaître la primitivité de certaines images de l'être. Encore une fois, les images de la *rondeur pleine* nous aident à nous rassembler sur nous-mêmes, à nous donner à nous-mêmes une première constitution, à affirmer notre être intimement, par le dedans. Car vécu du dedans, sans extériorité, l'être ne saurait être que rond.

Est-il opportun d'évoquer ici la philosophie présocratique, de se référer à l'être parménidien, à la « sphère » de Parménide ? D'une manière plus générale, la culture philosophique peut-elle être une propédeutique à la phénoménologie ? Il ne le semble pas. La philosophie nous met en présence d'idées trop fortement coordonnées pour que, de détail en détail, nous nous mettions et remettions sans cesse, comme doit le faire le phénoménologue, en situation de départ. Si une phénoménologie de l'enchaînement des idées est possible, il faut reconnaître qu'elle ne saurait être une phénoménologie élémentaire. C'est le bénéfice d'élémentarité que nous trouvons dans une phénoménologie de l'imagination. Une image travaillée perd ses vertus premières. Ainsi la « sphère » de Parménide a connu un trop grand destin pour que son image reste dans sa primitivité et qu'elle soit ainsi l'instrument adéquat à notre recherche sur la primitivité des images de l'être. Comment résisterions-nous à enrichir l'image de l'être parménidien par les perfections de l'être géométrique de la sphère ?

Mais pourquoi parlons-nous d'enrichir une image, alors que nous la cristallisons dans la perfection géométrique ? On pourrait donner des exemples où la valeur de perfection attribuée à la sphère est toute verbale. En voici un qui doit nous servir de contre-exemple où se manifeste une méconnaissance de toutes les valeurs d'images. Un personnage d'Alfred de Vigny, un jeune conseiller, s'instruit en lisant les *Méditations* de Descartes^{204} : « Quelquefois, dit Vigny, il prenait une sphère placée près de lui et, la tournant longtemps sous ses doigts, s'enfonçait dans les plus profondes rêveries de la science. » On voudrait bien savoir lesquelles ? L'écrivain ne le dit pas. S'imagine-t-il que la lecture des *Méditations* de Descartes est aidée si le lecteur veut bien faire tourner longtemps une bille sous ses doigts ? Les pensées scientifiques se développent dans un autre horizon et la philosophie de Descartes ne s'apprend pas sur un objet, fût-ce la sphère. Sous la plume d'Alfred de Vigny, le mot *profond*, comme c'est le cas bien souvent, est une négation de la profondeur.

D'ailleurs qui ne voit qu'en parlant de volumes, le géomètre ne traite que des surfaces qui les limitent ? La sphère du géomètre est, la sphère vide, essentiellement, vide. Elle ne peut nous être un bon symbole pour nos études phénoménologiques de la rondeur pleine.

III

Ces remarques préliminaires sont sans doute bien lourdes de philosophie implicite. Nous devons cependant les indiquer brièvement parce qu'elles nous ont été utiles personnellement et qu'un phénoménologue doit tout dire. Elles nous ont aidé à nous « déphilosopher », à écarter tous les entraînements de la culture, à nous mettre en marge des convictions acquises dans un long examen philosophique de la pensée scientifique. La philosophie nous mûrit trop vite et elle nous cristallise dans un état de maturité. Comment alors, sans se « déphilosopher », espérer vivre les ébranlements que l'être reçoit des images nouvelles, des images qui sont toujours des phénomènes de la jeunesse d'être ? Quand on est dans l'âge d'imaginer, on ne sait dire comment et pourquoi on imagine. Quand on saurait dire comment on imagine, on n'imagine plus. Il faudrait donc se dématurationner.

Mais, puisque nous sommes pris — par accident — d'un accès de néologisme, disons encore, en manière de préambule à l'examen phénoménologique des images de la rondeur pleine, que nous avons senti, ici comme en maintes autres occasions, la nécessité de nous « dépsychanalytiquer ».

En effet, il y a un lustre ou deux, dans un examen psychologique des images de la rondeur et surtout des images de la rondeur pleine, nous nous serions arrêté aux explications psychanalytiques et nous aurions assemblé sans peine un énorme dossier, car tout ce qui est rond appelle la caresse. De telles explications psychanalytiques ont sûrement un large champ de validité. Mais disent-elles tout, et surtout peuvent-elles se mettre dans l'axe des déterminations ontologiques. En nous disant que l'être est rond, le métaphysicien déplace d'un coup toutes les déterminations psychologiques. Il nous débarrasse d'un passé de songes et de pensées. Il nous appelle à une actualité de l'être. A cette actualité resserrée dans l'être même d'une expression, le psychanalyste ne peut guère s'attacher. Il juge une telle expression humainement insignifiante du fait même de son extrême rareté. Mais c'est cette rareté qui éveille l'attention du phénoménologue et qui l'invite à regarder avec un regard neuf dans la perspective d'être signalée par les métaphysiciens et les poètes.

IV

Donnons un exemple d'une image hors de toute signification réaliste, psychologique ou psychanalytique.

Michelet, sans préparation, précisément dans l'absolu de l'image, dit que « l'oiseau (est) presque tout sphérique ». Enlevons ce « presque » qui modère inutilement la formule, qui est une concession à une vue qui jugerait sur la forme, nous avons alors une participation évidente au principe jaspersien de « l'être rond ». L'oiseau, pour Michelet, est une rondeur pleine, il est la vie ronde. Le commentaire de Michelet donne à l'oiseau, en quelques lignes, sa signification de *modèle d'être* ^[205]. « L'oiseau, presque tout sphérique, est certainement le sommet, sublime et divin, de concentration vivante. On ne peut voir, ni imaginer même un plus haut degré d'unité. Excès de concentration qui fait la grande force personnelle de l'oiseau, mais qui implique son extrême individualité, son isolement, sa faiblesse sociale. »

Ces lignes, elles aussi, apparaissent dans le texte du livre, en un isolement total. On sent que l'écrivain a lui aussi obéi à l'image de « la concentration » et qu'il a abordé un plan de méditation où il connaît des « foyers » de vie. Bien entendu, il est au-dessus de tout souci de description. Le géomètre, ici encore, pourrait s'étonner, d'autant plus que l'oiseau est ici médité dans son vol, dans son plein air, et que, par conséquent, les figures de flèches pourraient venir ici travailler d'accord avec l'imagination de la dynamicité. Mais Michelet a saisi l'être de l'oiseau dans sa situation cosmique, comme une centralisation de la vie gardée de toute part, enclose dans une boule vivante, au maximum par conséquent de son *unité*. Toutes les autres images, qu'elles viennent des formes, des couleurs, des

mouvements, sont frappées de relativisme devant ce qu'il faut appeler l'oiseau absolu, l'être de la vie ronde.

L'image d'être — car c'est une image d'être — qui vient d'apparaître dans la page de Michelet, est extraordinaire. Et pour cela même, elle sera tenue comme insignifiante. Le critique littéraire n'y a attaché pas plus d'importance que le psychanalyste. Et cependant, elle a été écrite et elle existe dans un grand livre. Elle prendrait un intérêt et un sens si une philosophie de l'imagination cosmique pouvait être instituée qui chercherait des centres de cosmicité.

Saisie en son centre, dans sa brièveté, comme elle est complète la seule désignation de cette rondeur ! Les poètes qui l'évoquent, sans se connaître, se répondent. Ainsi Rilke, qui n'a sans doute pas pensé à la page de Michelet, écrit^{206} :

*... Ce rond cri d'oiseau
Repose dans l'instant qui l'engendre
Grand comme un ciel sur la forêt fanée
Tout vient docilement se ranger dans ce cri
Tout le paysage y semble reposer.*

A qui s'ouvre à la cosmicité des images, il apparaît que l'image essentiellement centrale de l'oiseau est dans le poème de Rilke la même image que dans la page de Michelet. Elle est seulement exprimée sur un autre registre. Le cri rond de l'être rond arrondit le ciel en coupole. Et dans le paysage arrondi tout semble se reposer. L'être rond propage sa rondeur, propage le calme de toute rondeur.

Et pour un rêveur de mots, quel calme dans le mot rond ! Comme il arrondit paisiblement la bouette, les lèvres, l'être du souffle ! Car cela aussi doit être dit par un philosophe qui croit à la substance poétique de la parole. Et quelle joie professorale, quelle joie sonore de commencer la leçon de métaphysique, en rupture avec tous les « être-là » en disant : Das Dasein ist rund. L'être est rond. Et puis d'attendre que les roulements de ce tonnerre dogmatique s'apaisent sur les disciples extasiés.

Mais revenons à de plus modestes, à de moins intangibles rondeurs.

V

Parfois en effet une forme est là qui guide et enferme les premiers rêves. Pour un peintre, l'arbre se compose en sa rondeur. Mais le poète reprend le rêve de plus haut. Il sait que ce qui s'isole s'arrondit, prend la figure de l'être qui se concentre sur soi. Dans les *Poèmes français* de Rilke, tel vit et s'impose le noyer. Là encore autour de l'arbre seul, milieu d'un monde, la coupole du ciel va s'arrondir suivant la règle de la poésie cosmique. Page 169, on lit :

*Arbre, toujours au milieu
De tout ce qui l'entoure
Arbre qui savoure
La voûte entière des cieux.*

Bien entendu, le poète n'a sous les yeux qu'un arbre de la plaine ; il ne songe pas à un ygdrasil légendaire qui serait à lui seul tout le cosmos en unissant la terre et le ciel. Mais l'imagination de l'être rond suit sa loi : puisque le noyer est comme dit le poète, « fièrement arrondi », il peut savourer « la voûte entière des cieux ». Le monde est rond autour de l'être rond.

Et de vers envers, le poème grandit, augmente son être. L'arbre est vivant, pensant, tendu vers

Dieu :

*Dieu lui va apparaître
Or, pour qu'il soit sûr
Il développe en rond son être
Et lui tend des bras mûrs.*

*Arbre qui peut-être
Pense au-dedans.
Arbre qui se domine
Se donnant lentement
La forme qui élimine
Les hasards du vent !*

Trouverai-je jamais un meilleur document pour une phénoménologie de l'être qui à la fois s'établit et se développe en sa rondeur ? L'arbre de Rilke propage, en des orbes de verdure, une rondeur conquise sur les accidents de la forme et sur les événements capricieux de la mobilité. Ici, le devenir a mille formes, mille feuilles, mais l'être ne subit aucune dispersion : si je pouvais jamais en une vaste imagerie rassembler toutes les images de l'être, toutes les images multiples, changeantes qui, tout de même, illustrent la permanence de l'être, l'arbre rilkéen ouvrirait un grand chapitre dans mon album de métaphysique concrète.

NOTES

- {1} Cf. Eugène MINKOWSKI, *Vers une cosmologie*, chap. IX.
- {2} Charles NODIER, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Paris, 1828, p. 46. « Les différents noms de l'âme, chez presque tous les peuples, sont autant de modifications du souffle et d'onomatopées de la respiration. »
- {3} Pierre-Juan JOUVE, *En miroir*, éd. Mercure de France, p. 11.
- {4} Jean-Paul RICHTER, *Le Titan*, trad. PHILARÈTE-CHASLES, 1878, t. I, p.22.
- {5} BERGSON, *L'énergie spirituelle*, p. 23.
- {6} J.-B. PONTALIS, Michel Leiris ou la psychanalyse interminable, apud *Les temps modernes*, décembre 1955, p. 931.
- {7} J. H. VAN DEN BERG, *The Phenomenological Approach in Psychology. An introduction to recent phenomenological Psycho-pathology* (Charles-C. Thomas, éd., Springfield, Illinois, U.S.A., 1955, p. 61).
- {8} Pierre-Jean JOUVE, *En Miroir*, éd. du Mercure de France, p. 109. Andrée CHÉDID écrit aussi : « Le poème demeure libre. Nous n'enfermerons jamais son destin dans le nôtre. » Le poète sait bien que « son souffle le mènera plus loin que son désir » (*Terre et poésie*, éd. G. L. M., §§ 14 et 25).
- {9} Pierre-Jean JOUVE, *loc. cit.*, p. 9 : « La poésie est rare. »
- {10} C.-G. JUNG, La psychologie analytique dans ses rapports avec l'œuvre poétique, apud : *Essais de psychologie analytique*, trad. LE LAY, éd. Stock, p.120.
- {11} Jean LESCURE, *Lapicque*, éd. Galanis, p. 78.
- {12} Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*, t. V : Sodome et Gomorrhe, II, p. 210.
- {13} Jean-Paul RICHTER, *Poétique ou Introduction à l'esthétique*, trad., 1862, t. I, p. 145.
- {14} C.-G. JUNG, *Essais de psychologie analytique*, trad., éd. Stock, p. 86. Ce passage est emprunté à l'essai qui a pour titre : Le conditionnement terrestre de l'âme.
- {15} Cf. *La terre et les rêveries de la volonté*, éd. Corti, p. 378 et suiv.
- {16} Ne faut-il pas rendre à la fixation ses vertus, en marge de la littérature psychanalytique qui doit, de par sa fonction thérapeutique, enregistrer surtout des processus de défixation ?
- {17} *Rilke*, trad. Claude VIGÉE, apud *Les Lettres*, 4^e année, n^{os} 14-15-16, p. 11.
- {18} Nous étudierons les différences du rêve et de la rêverie dans un prochain ouvrage.
- {19} Ayant à décrire le domaine de Canaen (*Volupté*, p. 30), SAINTE-BEUVE ajoute : « C'est bien moins pour vous, mon ami, qui n'avez pas vu ces lieux, ou qui, les eussiez-vous visités, ne pouvez maintenant ressentir mes impressions et mes couleurs, que je les parcours avec ces détails, dont j'ai besoin de m'excuser. N'allez pas plus essayer de vous les représenter d'après cela ; laissez flotter l'image en vous ; passez légèrement ; la moindre idée vous en sera suffisante. »
- {20} *La terre et les aigries du repos*, p. 98.
- {21} Pour cette seconde partie, voir ci-dessous, [p. 44](#).
- {22} Edgar POE, cf. *Le chat noir*.

- {23} Henri BOSCO, *L'antiquaire*, p. 154.
- {24} Dans une étude sur l'imagination matérielle : *L'eau et les rêves*, nous avons rencontré une eau dense et consistante, une eau lourde. C'était celle d'un grand poète, d'Edgar Poe, cf. chap. II.
- {25} Cf. *La terre et les rêveries du repos*, pp. 105-106.
- {26} Joë BOUSQUET, *La neige d'un autre âge* (p. 100).
- {27} Paul CLAUDEL, *Oiseau noir dans le soleil levant*, p. 144.
- {28} Max PICARD, *La fuite devant Dieu*, trad., p. 121.
- {29} J'avais écrit cette page quand je lus dans l'ouvrage de BALZAC, *Petites misères de la vie conjugale* (éd. Formes & Reflets, 1952, t. 12, p. 1302) : Quand votre maison tremble dans ses membres et s'agite sur sa quille, vous vous croyez comme un marin bercé par le zéphyr.
- {30} Yvonne CAROUTCH, *Veilleurs endormis*, éd. Debresse, p. 30.
- {31} Pierre COURTHION, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, éd. Cailler, 1948, t. I, p. 278. Le général Valentin ne permit pas à Courbet de peindre Paris-Océan. Il lui fit dire qu'il « n'était pas en prison pour s'amuser ».
- {32} Henri BACHELIN, *Le serviteur*, 6^e éd., Mercure de France, avec une belle préface de René DUMESNIL, qui dit la vie et l'œuvre du romancier oublié.
- {33} Henry-David THOREAU, *Un philosophe dans les bois*, trad., p. 50.
- {34} RIMBAUD, *Œuvres complètes*, éd. du Grand-Chêne, Lausanne, p.321.
- {35} Christiane BARUCOA, *Antée*, Cahiers de Rochefort, p.5.
- {36} Hélène MORANGE, *Asphodèles et pervenches*, éd. Seghers, p. 29.
- {37} Erich NEUMANN, *Eranos-Jahrbuch*, 1955, p. 40-41.
- {38} RILKE, *Choix de Lettres*, éd. Stock, 1934, p. 15.
- {39} Richard VON SHAUKAL, *Anthologie de la poésie allemande*, éd. Stock, II, p. 125.
- {40} Ce mot doux à l'œil, comme il détonne dans un texte français si on le prononce à l'anglaise !
- {41} Henri BOSCO dit bien le type d'une telle rêverie en cette courte formule : « Quand l'abri est sûr, la tempête est bonne. »
- {42} Henri BACHELIN, *Le serviteur*, p. 102.
- {43} RILKE, *Lettres à une musicienne*, trad., p. 112.
- {44} Henri BOSCO, *Malicroix*, p. 105 et suiv.
- {45} En fait, il est à noter que le mot maison ne figure pas dans l'index très minutieusement dressé de la nouvelle édition du livre de C.-G. JUNG, *Métamorphose de l'âme et de ses symboles*, trad. Yves LE LAY.
- {46} Jean WAHL, *Poèmes*, p. 23.
- {47} André LAFON, *Poésies. Le rêve d'un logis*, p. 91.
- {48} Annie DUTHIL, *La pêcheuse d'absolu*, éd. Seghers, p. 20.
- {49} Vincent MONTEIRO, *Vers sur verre*, p. 15.

- {50} Georges SPYRIDAKI, *Mort lucide*, éd. Seghers, p. 35.
- {51} René CAZELLES, *De terre et d'envolée*, éd. G. L. M., 1953, p. 23 et 36.
- {52} Erich NEUMANN, *Die Bedeutung des Erdachelyps für die Neuzeit*, loc. cit., p. 12.
- {53} Claude HARTMANN, *Nocturnes*, éd. La Galère.
- {54} Jean LAROCHE, *Mémoire d'été*, éd. Cahiers de Rochefort, p. 9.
- {55} René CHAR, *Fureur et mystère*, p. 41.
- {56} Louis GUILLAUME, *Noir comme la mer*, éd. Les Lettres, p. 60.
- {57} Jean BOURDEILLETTE, *Les étoiles dans la main*, éd. Seghers, p. 48.
- {58} P. 28. Cf. aussi (p. 64), l'évocation de la maison perdue.
- {59} RILKE, *Vergers*, XLI.
- {60} André DE RICHAUD, *Le droit d'asile*, éd. Seghers, p. 26.
- {61} RILKE, *Les cahiers de Malle Laurids Brigge*, trad., p. 33.
- {62} William GOYEN, *La maison d'haleine*, trad. COINDREAU, p. 67.
- {63} Pierre SEGHERS, *Le domaine public*, p. 70. Nous poussons plus loin la citation que nous donnions en 1948, car notre imagination de lecteur est encouragée par les rêveries que nous avons revues du livre de William GOYEN.
- {64} Henry-David THOREAU, *Un philosophe dans les bois*, trad. R. MICHAUD et S. DAVID, pp. 60 et 80.
- {65} Théophile BRIANT, *Saint-Pol Roux*, éd. Seghers, p. 42.
- {66} SAINT-POL ROUX, *Les féeries intérieures*, p. 361.
- {67} Cf. *La dialectique de la durée*, éd. Presses Universitaires de France, p. 129.
- {68} André SAGLIO, *Maisons d'hommes célèbres*, Paris, 1893, p. 82.
- {69} Jules SUPERVIELLE, *Les amis inconnus*, p. 93, p. 96.
- {70} Henri BOSCO, *Le jardin d'Hyacinthe*, p. 192.
- {71} Henri BOSCO, *Le jardin d'Hyacinthe*, p. 173.
- {72} Cf. *La psychanalyse du feu*.
- {73} BENVENUTA, *Rilke et Benvenuto*, trad., p. 30.
- {74} *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants*, Guide catalogue illustré d'une exposition au Musée pédagogique (1949) commenté par le D^r F. MINKOWSKA, article de Mme BALIF, p. 137.
- {75} BERGSON renvoie à *Matière et mémoire*, chap. II et III.
- {76} Cf. *Le rationalisme appliqué*, chap. « Les interconcepts ».
- {77} Henri BOSCO, *Monsieur Carre-Benoit à la campagne*, p. 90.
- {78} Cf. *op. cit.*, p. 126.
- {79} Colette WARTZ, *Paroles pour l'autre*, p. 20.
- {80} MILOSZ, *Amoureuse initiation*, p. 217.

- {81} Cité par BÉGUIN, *Eve*, p. 49.
- {82} RIMBAUD, *Les étrennes des orphelins*.
- {83} André BRETON, *Le revolver aux cheveux blancs*, p. 110. Un autre poète écrit :
*Dans le linge mort des placards,
Je cherche le surnaturel.*
(Joseph ROUFFANGE, *Deuil et luxe du cœur*, éd. Rougerie.)
- {84} Anne DE TOURVILLE, *Jabadao*, p. 51.
- {85} Claude VIGÉE, *loc. cit.*, p. 161.
- {86} Denise PAULME, *Les sculptures de l’Afrique noire*, P. U. F., collection « L’œil du connaisseur », 1956, p. 12.
- {87} Franz HELLENS, *Fantômes vivants*, p. 126. Cf. dans *Les petits poèmes en prose*, p. 32, BAUDELAIRE parle de « l’égociste, fermé comme un coffre ».
- {88} Claire GOLL, *Rilke et les femmes*, p. 70.
- {89} Mallarmé dans une lettre à Aubanel écrit : « Tout homme a un secret en lui, beaucoup meurent sans l’avoir trouvé, et ne le trouveront pas parce que morts, il n’existe plus, ni eux. Je suis mort et ressuscité avec la clef de pierreries de ma dernière cassette spirituelle. A moi maintenant de l’ouvrir en l’absence de toute impression empruntée et son mystère s’émanera en un fort beau ciel. » (Lettre du 16 juillet 1866.)
- {90} Jean-Pierre RICHARD, *Le vertige de Baudelaire*, apud *Critique*, n^{os} 100-101, p. 777.
- {91} Charles CROS, *Poèmes et proses*, éd. Gallimard, p. 87. Le poème *Le meuble*, apud *Le coffret de Santal* est dédié à Mme Mauté de Fleurville.
- {92} SUPERVIELLE, *Gravitations*, p. 17.
- {93} Joë BOUSQUET, *La neige d’un autre âge*, p. 90.
- {94} Cf. *La terre et les rêveries du repos*, chap. I, et *La formation de l’esprit scientifique*. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective, chap. VI.
- {95} Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*, liv. IV, § 3.
- {96} VLAMINCK, *Poliment*, 1931, p. 52.
- {97} Ambroise PARÉ, *Le livre des animaux et de l’intelligence de l’homme*, *Œuvres complètes*, éd. J.-F. Malgaigne, t. III, p. 740.
- {98} A. LANNEBOROUGH-THOMSON, *Les oiseaux*, trad. éd. CLUNY, 1934, p. 104.
- {99} André THEURIET, *Colette*, p. 209.
- {100} L. CHARBONNEAUX-LASSAY, *Le bestiaire du Christ*, Paris, 1940, p. 489.
- {101} A. TOUSSENEL, *Le monde des oiseaux*, *Ornithologie passionnelle*, Paris, 1853, p. 32.
- {102} Fernand LEQUENNE, *Plantes sauvages*, p. 269.
- {103} Henry-David THOREAU, *Un philosophe dans les bois*, trad., p. 227.
- {104} VAN GOGH, *Lettres à Théo*, trad., p. 12.

- {105} VINCELOT, *Les noms des oiseaux expliqués par leurs mœurs ou essais étymologiques sur l'ornithologie*, Angers, 1867, p. 233.
- {106} Jean CAUBÈRE, *Déserts*, éd. Debresse, Paris, p. 25.
- {107} Jules MICHELET, *L'oiseau*, 4^e éd., 1858, p. 208 et suiv. JOUBERT (*Pensées*, II, p. 167) écrit : « Il serait utile de rechercher si les formes que donne à son nid un oiseau, qui n'a jamais vu de nid, n'ont pas quelque analogie avec sa constitution intérieure ».
- {108} Romain ROLLAND, *Colas Breugnon*, p. 107.
- {109} Adolphe SHEDROW, *Berceau sans promesses*, éd. Seghers, p. 33. Shedrow dit encore :
J'ai rêvé d'un nid où les âges ne dormaient plus
- {110} *Cahiers G. L. M.*, automne 1954, trad. André DU BOUCHET, p. 7.
- {111} Edouard MONOD-HERZEN, *Principes de morphologie générale*, éd. Gauthier-Villars, 1927, t. 1, p. 119 : « Les coquilles offrent d'innombrables exemples de surfaces spirales, dont les lignes de suture des spires successives sont des hélices spirales. » Plus aérienne est la géométrie de la queue du paon : « Les yeux de la roue du paon sont situés aux points d'intersection d'un double faisceau de spirales, qui semblent bien être des spirales d'Archimède » t. I p. 58).
- {112} Paul VALÉRY, *Les merveilles de la mer. Les coquillages*, collect. « Isis », éd. Plon, p. 5.
- {113} Jurgis BALTRUSAITIS, *Le moyen âge fantastique*, éd. Colin, p. 57.
- {114} Jurgis BALTRUSAITIS, *loc. cit.*, p. 56. « Sur les monnaies de Hatria, la tête d'une femme, les cheveux au vent, peut-être Aphrodite elle-même, sort d'une coquille ronde. »
- {115} Abbé DE VALLEMONT, *Curiosités de la nature et de l'art sur la végétation ou l'agriculture et le jardinage dans leur perfection*, Paris, 1709, 1^{re} Partie, p. 189.
- {116} CHARBONNEAUX-LASSAY cite Platon, Jamblique et renvoie au livre de Victor MAGNIEN, *Les mystères d'Eleusis*, VI, Payot.
- {117} Cf. *La formation de l'esprit scientifique*, éd. Vrin, p. 206.
- {118} *Le spectacle de la nature*, p. 231.
- {119} Léon BINET, *Secrets de la vie des animaux*, Essai de physiologie animale, P. U. F., p. 19.
- {120} Armand LANDRIN, *Les monstres marins*, éd., Hachette, 1879, p. 16.
- {121} Georges DUHAMEL, *Confession de minuit*, chap. VII.
- {122} Maxime ALEXANDRE, *La peau et les os*, éd. Gallimard, 1956, p. 18.
- {123} Gaston PUEL, *Le chant entre deux astres*, p. 10.
- {124} Armand LANDRIN, *loc. cit.*, p. 15. La même fable est citée par Ambroise PARÉ (*Œuvres complètes*, t. III, p. 776). Le petit crabe auxiliaire se tient « assis comme un portier à l'ouverture de la coquille. Quand un poisson est entré dans la coquille, le coquillage mordu termine la coquille, « puis, tous deux, grignotent et mangent leur proie ensemble ».
- {125} Bernard PALISSY, *Recepte véritable*, éd. Bibliotheca romana, p. 151 et suiv.
- {126} En tournant.
- {127} René ROUQUIER, *La boule de verre*, éd. Seghers, p. 12.

- {128} *Loc. cit.*, p. 78.
- {129} Noé ARNAUD, *L'état d'ébauche*, Paris, 1950.
- {130} Apud, *La revue de culture européenne*, 4^e trimestre 1953, p. 259.
- {131} Noël ARNAUD, *L'état d'ébauche*.
- {132} HUGHES, *Un cyclone à la Jamaïque*, Plon, 1931, p. 133.
- {133} Michel LEIRIS, *Biffures*, p. 9.
- {134} *Journal de psychologie*, avril-juin 1947, p. 169.
- {135} Que de personnes qui, la pomme mangée, attaquent le pépin ! On refrène en société l'innocente manie qui épluche les pépins pour bien les savourer. Et que de pensées, que de rêveries, quand on mange des germes !
- {136} P. DE BOISSY, *Main première*, p. 21.
- {137} Cf. *La formation de l'esprit scientifique*.
- {138} Ed. *Métamorphoses*, Gallimard, p. 105.
- {139} Pieyre DE MANDIARGUES, *Marbre*, éd. Laffont, p. 63.
- {140} Victor HUGO, *Le Rhin*, éd. Hetzel, t. III, p. 98.
- {141} Le livre *Niels Lyne* a été pour Rilke un livre de chevet.
- {142} André BRETON, *Le revolver aux cheveux blancs*, éd. des Cahiers libres, 1932, p. 122.
- {143} Gaston PARIS, *Le petit Poucet et la Grande Ourse*, Paris, 1875, p. 22.
- {144} Notons toutefois que certains névrosés ont prétendu voir les microbes qui rongent leurs organes.
- {145} Noël BUREAU, *Les mains tendues*, p. 25.
- {146} Jules SUPERVIELLE, *Gravitations*, pp. 183-185.
- {147} BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, p. 429.
- {148} BAUDELAIRE, *loc. cit.*, p. 316.
- {149} Joë BOUSQUET, *Le meneur de lune*, p. 162.
- {150} René-Guy CADOU, *Hélène ou le règne végétal*, éd. Seghers, p. 13.
- {151} Noël BUREAU, *Les mains tendues*, p. 29.
- {152} Claude VIGÉE, *loc. cit.*, p. 68.
- {153} J. MOREAU (de Tours), Du haschisch et de l'aliénation mentale, *Etudes psychologiques*, Paris, 1845, p. 71.
- {154} Loys MASSON, *Icare ou le voyageur*, éd. Seghers, p. 15.
- {155} René DAUMAL, *Poésie noire, poésie blanche*, éd. Gallimard, p. 42.
- {156} Max PICARD, *Die Welt des Schweigens*, Rentsch Verlag, 1948, Zurich, trad. : *Le monde du silence*, trad. J. J. ANSTETT, Paris, P. U. F., 1954.
- {157} Cf. SUPERVIELLE, *L'escalier*, p. 124. « La distance m'entraîne en son mouvant exil. »

- {158} Pierre ALBERT-BIROT, *Les amusements naturels*, p. 192.
- {159} MARCAULT et Thérèse BROSSE, *L'éducation de demain*, p. 255.
- {160} « Le caractère sylvestre est d'être clos en même temps qu'ouvert de toutes parts. A. PIEYRE DE MANFIARGUES, *Le lis de mer*, 1956, p. 57.
- {161} Pierre-Jean JOUVE, *Lyrique*, éd. Mercure de France, p. 13.
- {162} René MÉNARD, *Le livre des arbres*, éd. : Arts et Métiers graphiques, Paris, 1956, pp. 6 et 7.
- {163} Gaston ROUPNEL, *La campagne française*, chap. : « La forêt », éd. Club des Libraires de France, p. 75 et suiv.
- {164} Cf. *La terre et les rêveries de la volonté*, chap. XII, § VII : « La terre immense ».
- {165} Le mot *vaste* n'est cependant pas répertorié dans l'excellent index qui termine l'ouvrage : *Fusées et journaux intimes*, éd. Jacques Crépet (Mercure de France).
- {166} BAUDELAIRE, *Le mangeur d'opium*, p. 181.
- {167} BAUDELAIRE, *Les paradis artificiels*, p. 325.
- {168} *Loc. cit.*, p. 169, p. 172, p. 183.
- {169} BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, p. 221.
- {170} BAUDELAIRE, *L'art romantique*, p. 369.
- {171} BAUDELAIRE, *Les paradis artificiels*, p. 169.
- {172} BAUDELAIRE, *Journaux intimes*, p. 28.
- {173} *Loc. cit.*, p. 33.
- {174} BAUDELAIRE, *L'art romantique*, § X.
- {175} Cf. Edgar POE, La puissance de la parole, apud *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. Baudelaire, p. 238.
- {176} Pour Victor HUGO, le vent est vaste. Le vent dit :
Je suis ce grand passant, vaste, invincible et vain
(*Dieu*, p. 5). Dans les trois derniers mots, les lèvres ne bougent guère en prononçant les v.
- {177} Max PICARD, *Der Mensch und das Wort*, Eugen Rentsch Verlag, Zurich, 1955, p. 14. Il va de soi qu'une telle phrase ne doit pas être traduite puisqu'elle demande qu'on tende l'oreille à la vocalité de la langue allemande. Chaque langue a ses mots de grande vocalité.
- {178} Poème de juin 1924, traduit par Claude VIGÉE, publié dans la revue *Les Lettres*, 4^e année, n^{os} 14, 15, 16, p. 13.
- {179} Jules SUPERVIELLE, *L'escalier*, p. 106.
- {180} Henri BOSCO, *Antonin*, p. 13.
- {181} Claire GOLL, *Rilke et les femmes*, p. 63.
- {182} Jules SUPERVIELLE, *L'escalier*, p. 123.
- {183} Joë BOUSQUET, *La neige d'un autre âge*, p. 92.

- {184} Henri BOSCO, *Hyacinthe*, p. 18.
- {185} Pierre LOTI, *Un jeune officier pauvre*, p. 85.
- {186} Ph. DIOLÉ, *Le plus beau désert du monde*, Albin Michel, p. 178.
- {187} Henri BOSCO écrit aussi (*L'antiquaire*, p. 228) : « Dans le désert caché que nous portons en nous, où a pénétré le désert du sable et de la pierre, l'étendue de l'âme se perd à travers l'étendue infiniment inhabitée qui désole les solitudes de la terre. » Voir aussi p. 227.
- Ailleurs, sur un plateau dénudé, sur cette plaine qui touche le ciel, le grand rêveur qui a écrit *Hyacinthe*, traduit dans sa profondeur le mimétisme du désert mi monde et du désert de l'Aine : En moi s'étendait de nouveau ce vide, et j'étais le désert dans le désert. La stance de méditation se termine sur cette note : « Je n'avais plus d'âme. » (Henri BOSCO, *Hyacinthe*, p. 33, p. 34.)
- {188} D'ANNUNZIO, *Le feu*, trad., p. 261.
- {189} Jean HYPPOLITE, Commentaire parlé sur la Verneinung de Freud, apud *La psychanalyse*, n° 1, 1956, p. 35.
- {190} Hyppolite met en lumière le renversement psychologique profond de la négation dans la dénégation. Nous donnerons par la suite, au simple niveau des images, des exemples de ce renversement.
- {191} Une spirale ? Chassez des intuitions philosophiques le géométrique, il revient au galop.
- {192} Henri MICHAUX, *Nouvelles de l'étranger*, éd. Mercure de France, 1952, p. 91.
- {193} Un autre poète ne dit-il pas : « Songe qu'un simple mot, un nom, suffit à ébranler les cloisons de ta force ? » Pierre REVERDY, *Risques et périls*, p. 23.
- {194} André FONTAINAS, *L'ornement de la solitude*, Mercure de France, 1899, p. 22.
- {195} *Lettres*, éd. Stock, p. 167.
- {196} Jules SUPERVIELLE, *Gravitations*, p. 19.
- {197} Jean PELLERIN, *La romance du retour*, N. R. F., 1921, p. 18.
- {198} PORPHYRE, *L'ancre des nymphes*, § 27.
- {199} Michel BARRAULT, *Dominicale*, I, p. 11.
- {200} Ramon GOMEZ DE LA SERNA, *Echantillons*, éd. Cahiers verts, Grasset, p. 167.
- {201} Maurice BLANCHOT, *L'arrêt de mort*, p. 124.
- {202} Ed. Jean POMMIER, *Corti*, p. 19.
- {203} Joë BOUSQUET, *Le meneur de lune*, p. 174.
- {204} Alfred DE VIGNY, *Cinq-Mars*, chap. XVI.
- {205} Jules MICHELET, *L'oiseau*, p. 291.
- {206} RILKE, *Poésie*, trad. BETZ, sous le titre : *Inquiétude*, p. 95.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

AUX PRESSES UNIVERSITAIRES DE L'FRANCE

Le nouvel esprit scientifique.
L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine.
La philosophie du non.
Le rationalisme appliqué.
La dialectique de la durée.
L'activité rationaliste de la physique contemporaine.
Le matérialisme rationnel.
La poésie de la rêverie.

A LA LIBRAIRIE JOSÉ COITI

Lautréamont.
L'eau et les rêves.
L'air et les songes.
La terre et les rêveries de la volonté.
La terre et les rêveries du repos.

A LA LIBRAIRIE GALLIMARD

La psychanalyse du feu.

A LA LIBRAIRIE VRIN

Essai sur la connaissance approchée.
Etude sur l'évolution d'un problème de physique : la propagation thermique dans les solides.
La valeur inductive de la relativité.
Le pluralisme cohérent de la chimie moderne.
Les intuitions atomistiques.
La formation de l'esprit scientifique. Contribution d'une psychanalyse de la connaissance objective.

A LA LIBRAIRIE STOCK

L'intuition et l'inslant.

A LA LIBRAIRIE EYNARD (ROLLE, SUISSE)

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