

L'ART



ET

L'OCULTISME

P.B.

L'ART
ET
L'OCCULTISME



1988. 3019

(B4821)

PARIS

1954

REVUE MÉTAPSYCHIQUE

89, avenue Niel, PARIS (17^e). — Tél. : WAGram 65-48

Rédacteur en chef :

Robert AMADOU

Comité de rédaction : MM. Maurice Colinan, Robert Kanters, Raphaël Kherumian
Docteur M. Martiny, François Masse, Jacques Masui, Jean Tenaille, Robert Tacquet

Directeur commercial :

Raymond GRANGE

La rédaction reçoit le mercredi de 15 à 18 heures.

ABONNEMENTS

REVUE MÉTAPSYCHIQUE.

Le numéro 200 fr.
L'abonnement de 6 numéros :
France 1.000 fr. (franco)
Etranger 1.200 fr. (franco)

« LA MÉTAPSYCHIQUE 1940-1946 ».

174 p. in-octavo. 200 fr.

Les règlements peuvent se faire au compte chèques postaux 747-86,
ou par chèque bancaire.

Le présent volume a été extrait du N° 27 de la REVUE MÉTAPSYCHIQUE.

Robert AMADOU

RÉFLEXIONS SUR L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE

*Now I a fourfold vision see
And a fourfold vision is given to me
'Tis fourfold in my supreme delight
And threefold in soft Beulah's night
And twofold always. May God us keep
From single vision and Newton's sleep. (1)
William BLAKE.*

Poems from letters, éd. Sampson, p. 309.

L'ART est une technique qui traduit une expérience ; l'art est un moyen d'exprimer — quelquefois aussi pour l'artiste lui-même celui d'éprouver et de provoquer — une expérience et de la communiquer.

Il est clair que l'expérience artistique — entendons le contenu de l'œuvre d'art qui peut être imparfaitement appréhendé par la conscience du créateur — n'est pas une expérience banale, telle celle que nous éprouvons sans cesse de la réalité matérielle et que la technique de l'artiste n'est pas une règle universelle de reproduction de cette réalité. Si les perceptions et la connaissance de procédés interviennent dans la création de l'œuvre d'art, ils ne sont cependant que des éléments bruts transformés par l'expérience et la technique indissolublement liées chez l'artiste, transformés au point que leur présence exclusive, à l'état pur, ne saurait aboutir qu'à la fabrication d'un corps sans âme, c'est-à-dire d'un corps sans beauté, d'une apparence morte dont l'art précisément serait absent.

Admettons avec Léonard de Vinci que « l'esprit du peintre doit être à la ressemblance du miroir qui se transforme en la couleur des objets et s'emplit d'autant de ressemblances qu'il

(1) *A présent, je vois une quadruple vision
Et une quadruple vision m'est donnée.
Elle est quadruple dans mon suprême ravissement
Et triple dans la douce nuit de Beulah
Et double toujours. Que Dieu nous preserve
De la vision simple et du sommeil de Newton.*

Traduit par Jacques Roos, *Aspects littéraires du Mysticisme philosophique*, Strasbourg, P. Heitz, 1951, page 82.

y a devant lui, admettons que le poète est un écho sonore et que ces objets dont l'artiste reçoit la ressemblance ou l'écho sont ceux de notre expérience quotidienne — admettons enfin que des artifices excellents reproduisent la ressemblance et perpétuent l'écho — qu'en résultera-t-il ? Il en résultera — répond André Breton, « indigence et platitude insupportable, révoltante : panneaux-réclames et bouts rimés ». C'est qu'en effet, un poète ne peut chanter, selon le mot de Platon, « s'il n'est ravi hors de lui-même par la divinité dont il est plein » ; c'est que, selon Platon encore, « ce n'est point à l'art mais à l'enthousiasme que les bons poètes doivent tous leurs beaux poèmes ». Et Léonard précisait, complétait sa pensée dont une seule face nous a été plus haut révélée en ajoutant : « le tableau doit paraître en même temps l'œuvre suprême d'un génie et le produit spontané de l'univers ». L'artiste ne peut être seulement un écho sonore et les sons qu'il entend dépassent infiniment ceux que l'oreille retient ; mais on doit pouvoir dire l'artiste, avec le peintre de Vinci, « le petit fils de Dieu ». D'autres le qualifient de disciple de Lucifer et il est bien Prométhée, le découvreur de nouveaux mondes, l'explorateur de nouveaux cieux et d'une nouvelle terre dont les images par lui récoltées apparaissent aux yeux, aux oreilles de chair, à l'entendement appliqué comme le fruit d'une véritable création, alors que l'artiste ne fait que participer à leur révélation. Hamlet déclare quelque part que l'artiste présente un miroir à la nature, mais Oscar Wilde remarquait plaisamment qu'il ne parlait ainsi que pour mieux faire croire à sa folie ! L'artiste n'est pas un miroir et la nature qu'il connaît est bien autre chose que l'ensemble mesuré par les savants.

Paul Valéry lui-même sait que le poète ne répondra pas à son destin si ne lui parviennent des « étincelles », des « trouvailles ». C'est la forme imposée par l'esprit à la matière de l'expérience poétique qui compte pour Valéry. Mais avec regret, il note : « Racine lui-même savait-il ? ». Si Lamartine, le grand héraut de l'artiste-*vates* ne fut pas toujours le possédé qu'il prétendait être, Valéry, pour notre joie et pour sa gloire, eut maintes fois à « rougir d'être la Pythie ». Il suffit de parcourir les pièces rédigées par les épigones de Valéry ou aussi de Mallarmé pour voir à quel piteux résultat la technique la plus savante, la plus intelligente mène le poète sans trouvailles !

Si l'expérience de l'artiste — si l'expérience que vit ou que, sans le savoir, détient et transmet l'artiste — apparaît la première condition de l'œuvre authentique, on ne saurait méconnaître davantage que l'artiste n'est véritablement lui-même que lorsque cette expérience est formulée. La création est par-

tie intégrante de son expérience ; elle l'autorise à la communiquer à d'autres hommes qui l'éprouveront à leur tour, plus ou moins lucidement, plus ou moins confusément, en recueilleront au moins quelques-uns des fruits qu'elle conserve et leur offre.

La conception de l'artiste-voyant, du poète-*vates* ne s'oppose pas à celle de l'artiste-artisan mais ces deux notions se complètent nécessairement pour définir l'artiste.

Le Beau disait Péladan est « une vision intérieure où le monde se revêt de qualités suréminentes... l'artiste est un voyant qui découvre, parmi les formes réelles une forme nouvelle, soit par intensité, soit par harmonisation ; son ouvrage consiste à qualifier une forme » (2).

En tant qu'expérience et en tant que création, pour distinguer arbitrairement ces deux stades de l'activité artistique, l'œuvre d'art suppose chez son auteur, et accessoirement chez son admirateur l'exercice de facultés de connaissance et de communication. La mention constante, dont nous avons déjà donné quelques exemples, d'éclairs inexplicables, d'illuminations soudaines, d'« apports » pour reprendre un terme métapsychique désignant un phénomène dont la réalité semble établie sur le plan psychologique, suffit à montrer que l'entreprise artistique n'est pas réductible à une entreprise rationnelle et consciente. D'autres facteurs y contribuent et c'est à eux que l'on songe en évoquant les liens de la métapsychique, de l'occultisme et de la mystique avec l'art. Celui-ci n'engage pas seulement l'intellect mais l'homme tout entier, mais d'autres fonctions et d'autres puissances dont l'importance apparaît fondamentale. Reconnaître ces fonctions et ces puissances exercées par l'artiste ou à travers l'artiste, les situer les unes par rapport aux autres dans la mesure où elles constituent l'expérience artistique et participent à la création de l'œuvre, tel sera notre but dans les pages qui suivent où l'immensité du sujet nous justifiera de présenter seulement quelques réflexions sommaires, à vrai dire quelques invitations à la réflexion.

I

Le sentiment du Beau est le sentiment d'un dépassement. Car l'art, disait Flaubert, est « l'état d'esprit d'un jour de fête ». Et, sans doute, convient-il de donner au mot fête sa pleine signification : l'art est une libération des soucis quotidiens de conservation et de nutrition ; c'est un repos dans la lutte pour la vie animale ; mais c'est aussi, comme dans un

(2) JOSÉPHIN PELADAN : *De la Sensation d'art*, Paris, Sansot, 1907.

sabbat ou en une commémoration des Fous, un renversement des valeurs sociales, une possession en même temps qu'un jeu. C'est un déchainement d'instincts refoulés ou peu développés, bridés par l'individu ou la communauté auxquels l'art offre une satisfaction sublimée ; c'est une ivresse, une intoxication, l'entrée dans un autre monde où la raison et les gestes du corps doivent se soumettre à d'autres ordres et poursuivre d'autres fins ; c'est l'atteinte d'autre chose, l'achèvement d'une plénitude qui ne s'accomplit que par un contact intime avec la réalité qui m'est à la fois étrangère et personnelle, qui m'est d'autant plus étrangère qu'elle m'est plus personnelle.

Si Kant évoque la fonction divertissante de l'art, et Herbert Spencer son caractère ludique, si Nietzsche rappelle l'origine de la tragédie et célèbre Dionysos, si Plotin enseigne la magie de l'art et l'extase où nous abîme l'œuvre belle, si Aristote y découvre la vertu d'une *catharsis*, c'est-à-dire d'une purgation des passions que Sigmund Freud analysera en profondeur, si le Beau, pour Platon, est une étape vers le Bien et un avatar de celui-ci et s'il représente dans tant de civilisations anciennes le vêtement du Vrai dont il révèle les formes en les parant d'attraits plus sensibles, comment ne discernons-nous pas, sous la multiplicité des théories esthétiques, l'universelle reconnaissance de l'aliénation artistique ? La plus profonde leçon de l'art est peut-être le rappel permanent de la nécessité de cette aliénation et sa perpétuelle survivance dans le comportement humain.

Car le besoin fondamental de l'homme insatisfait, qui cherche la voie du Paradis perdu, exige qu'il admette que « Je est un autre », un autre qu'il doit réaliser et conquérir.

L'amour et la soif du Beau, chez le créateur et chez l'amatteur, chez tous ceux qui, à des degrés divers, l'expriment et le vivent, témoignent de la même nostalgie de l'Autre, homme ou Dieu qui deviendra moi-même et que je deviendrai, parce qu'en moi sa place demeure vide, de cette même nostalgie, de cette même union qui tend à s'affirmer et à s'actualiser et que traduisent d'une manière analogue : le rapport télépathique, l'amour — Eros ou Agapè — la délectation d'un choral de Bach ou la transe du poète.

« Il existe chez tous les hommes ou tout au moins chez quelques-uns un mode de connaissance qui transcende les limites de l'esprit adapté. Chez les mystiques, chez les hommes de génie, chez les poètes, parfois même chez l'homme ordinaire, il y a l'intuition de quelque chose de plus profond et d'autre que le monde phénoménal » (3).

(3) G. N. M. TYRRELL : *The Personality of Man*, Londres, 1947.

N'est-ce pas à cette idée de G. N. M. Tyrrell que nous nous trouvons naturellement conduits ? Ne paraît-elle pas évidente ? Et, en fait, cette idée est fort répandue. On constate que, pour diverses classes d'individus, des modes de connaissance — ou d'expériences — existent qui s'opposent à la pensée discursive et au raisonnement autant qu'à la perception effectuée par les organes internes et externes des sens. L'appréhension du réel ne suit pas toujours les règles de la méthode expérimentale et ne se conforme pas toujours aux tables de Bacon et de Stuart Mill, non plus qu'aux principes du syllogisme et de l'induction légitime. La totale étrangeté des modes de connaissance dont Tyrrell cite les bénéficiaires par rapport à la pensée rationnelle rapproche ces modes les uns des autres et leur confère au moins un trait commun. Mais avouons le droit de conclure, comme on conclut d'ordinaire, que ces modes se réduisent à un seul et qu'une faculté unique s'exerce « chez les mystiques, chez les hommes de génie, chez les poètes, quelquefois même chez l'homme ordinaire ? »

L'expérience de l'artiste qui paraît se rapprocher des expériences irrationnelles des « médiums », des occultistes et des mystiques représente-t-elle aussi cette expérience unique que tous les hommes éprouvent à quelque moment de leur vie ?

Sans doute, on a chanté les vertus de la télépathie, faculté supra-humaine, quasi-divine, germe d'un pouvoir qui assurerait l'avenir de notre espèce, garantirait son bonheur et assurerait sa force future. Des ignorants se réjouissent déjà de la proche ouverture de cet âge d'or illusoire. Sans doute, l'expérience d'un yogi a été assimilée à celle du mystique chrétien ou, d'autres fois, confondue avec les prodiges physiologiques des « fakirs » de foire d'Orient ou d'Occident. Sans doute, poésie et occultisme, gnose et religion, métapsychique et contemplation ont été pris indifféremment l'un pour l'autre. Mais d'une ressemblance, d'une analogie souvent superficielle, mais souvent aussi, profonde et enracinée, le passage n'est pas nécessaire à l'identité. Et le refus de celle-ci ne rend pas vaines les homologues d'abord perçues. Mais ce n'est pas vers une confusion qu'il faut tendre, ni vers un syncrétisme incohérent. Les psychologues, en nombre de plus en plus grand, reconnaissent l'originalité, l'authenticité et pour ainsi dire la réalité des diverses expériences non sensorielles et non rationnelles ; ils reconnaissent en même temps l'originalité, l'authenticité et la réalité des mondes auxquels ces expériences nous introduisent. Il serait trop simple néanmoins de confondre ces expériences et ces mondes, sous le prétexte qu'ils s'opposent à une expérience plus familière dans notre civilisation, à un monde que nous sommes habitués à croire plus proche.

Le fait est donc regrettable mais il n'est pas douteux ; la simple mention des rapports qui uniraient l'art d'une part et d'autre part ce qu'il faut bien appeler le paranormal, l'occulte ou le métapsychique — et qui semble constituer essentiellement l'expérience artistique véritable — évoque indifféremment chez le lecteur le rôle des automatismes et des coïncidences significatives, celui de la télépathie et de la clairvoyance, la place des croyances ésotériques, l'influence des mystiques. Le fait n'est pas douteux, disions-nous ; il témoigne, autant que d'une obscurité de l'esprit assez commune en notre temps, de la réelle interpénétration de l'esthétique et des formes originales, plus ou moins extra-scientifiques, plus ou moins irréductibles à la pensée logique de communication et de connaissance ; il témoigne aussi de l'apparente ressemblance de ces diverses voies d'accès au réel dont l'art fait un usage remarquable. Mais, ajoutons-le, le fait est regrettable, car il laisse le problème sans solution ; il interdit même d'en poser les données avec clarté et précision.

S'il est vrai que l'art, qui exprime l'homme tout entier et tout ce que l'homme peut savoir et posséder, si l'art participe de tous les désirs, de tous les besoins, de toutes les fonctions de l'homme, une hiérarchie ordonne ces désirs, ces besoins, ces fonctions. Cette hiérarchie se reflétera dans l'art lui-même et en découvrira la véritable signification.

C'est avec une humilité extrême qu'il convient d'aborder des actes aussi essentiels. Un effort aussi orgueilleux ne paraît pas inutile cependant. L'illusion de la clarté, si l'intelligence repère ses limites, n'est jamais totale ; notre réflexion, si faible soit-elle, aide à marquer quelques jalons, à défendre l'entrée de quelques précipices. La confusion au contraire de toute analogie avec l'identité que celle-ci révèle bien de certaine façon, nous laisse inconscients des dangers et nous incite, suivant notre pente à prendre le bas pour le haut ou le haut pour le bas.

II

Le premier matériau dont dispose l'artiste, ce sont, semble-t-il ses perceptions du monde physique et les émotions que celui-ci engendre en lui, ce sont les souvenirs de ces perceptions et de ces émotions, ce sont les notions et les idées qui ont été déposées en son esprit ou que sa raison y a formées. Le premier instrument dont il dispose, c'est sa science de la versification, du mélange des couleurs et de l'harmonisation. On a vu qu'aucune œuvre d'art véritable ne sortirait de la conjonction ni même de la synthèse de ces éléments évidents. Et cette nécessité pour l'artiste de connaître et d'éprou-

ver autre chose, cette vérité que la création artistique n'est pas seulement le produit d'une expérience commune et d'un travail appliqué, on l'exprime souvent en invoquant les facteurs inconscients de l'art.

Comme les anciens jugeaient l'œuvre belle un produit des dieux, du dieu qui possède l'artiste, les modernes ont reconnu la place de l'inconscient dans l'art, si l'on met sous ce vocable, ce qui dépasse l'homme. N'est-ce pas en ce sens que l'on peut, hormis quelques cas plus mystérieux, comprendre la collaboration du démon et de l'artiste dont parle André Gide ? Pour Gaston Bachelard, maître vraiment de l'inconscient confère à l'œuvre un brevet de valeur esthétique.

L'artiste utiliserait consciemment ou révélerait par son comportement spécifique un ensemble de données — c'est-à-dire d'acquisitions — que l'on caractérise ou plutôt dont on indique qu'elles sont d'ordinaire, qu'elles sont théoriquement absentes de cette conscience ou de ce comportement, en les nommant inconscientes, ou en les rapportant à « l'inconscient », en les y localisant, si l'on ose dire. Diverses causes involontaires, divers procédés peuvent jeter un pont entre la conscience ou le comportement et l'inconscient et faciliter ainsi leur communication. D'une manière générale, ces causes ou ces procédés aboutissent à une dissociation psychologique, à une inhibition physiologique du cortex cérébral. La schizophrénie ou la paranoïa produisent cette dissociation que favorisent aussi l'action des drogues, les pratiques automatiques, l'hypnotisme, voire le sommeil naturel peuplé de rêves incessants. C'est une question capitale, mais que nous réserverons pour l'instant, de savoir si l'individu intégrera ces activités inconscientes dont il aura ou non facilité le développement, s'il s'en rendra maître et les utilisera dans un but créatif ou si, comme chez les malades, ils les abandonnera à leurs propres forces — si, en un mot, la dissociation indispensable à la manifestation de certaines facultés sera définitive ou permettra une réalisation plus haute de la personnalité, en les soumettant à une critique attentive.

Facultés, manifestations de l'inconscient, disions-nous. Mais les sens divers du mot « inconscient » montrent combien diverses, combien variées sont-elles-mêmes les facultés, les manifestations favorisées par les automatismes et, en général, par le ralentissement ou la disparition de l'activité rationnelle et consciente.

Par « inconscient » en effet, on se contente parfois d'entendre le siège de processus identiques aux processus conscients (associations d'idées, invention, etc...) et ne différant de ceux-ci que par le fait qu'ils échappent parfois à la cons-

ciencia (3 bis). Aussi les nomme-t-on parfois, pour dissiper toute équivoque, « extra-conscients ». Mais on entend aussi par inconscient l'ensemble des éléments dynamiques qui constituent la personnalité et dont quelques-uns sont totalement inconnus du sujet conscient et ne se révèlent que grâce à un affaiblissement de cette conscience. C'est un ensemble structural et structuré que l'inconscient ainsi compris ; c'est aussi, en vertu même de la nature dynamique de ces éléments, un ensemble de processus, incapables de devenir conscients, bien qu'ils soient loin de n'avoir aucune influence sur les processus conscients eux-mêmes. Parmi ces processus de l'inconscient, on rangera par exemple la « censure » de la psychologie freudienne.

Dans cet inconscient, au sens propre, il nous paraît indispensable de distinguer avec Plotin ce qui est en deçà de la raison et ce qui est au-delà et d'insister avec le D^r Martiny sur la coexistence, dans l'inconscient, de l'infra conscient et du supra conscient. Nous ne manquerons pas de rappeler cette hiérarchie en lui soumettant les divers éléments dont nous ferons l'inventaire.

Toute la question est de savoir si l'invention, précisons l'invention créatrice et en particulier, la création artistique n'utilise que des matériaux fournis en dernier ressort par l'expérience sensorielle et par le « raisonnement », conscient ou inconscient, ou si elle met en œuvre des expériences d'un autre ordre. Toute la question est de savoir quel est le contenu révélé par exemple par les procédés automatiques et si, à la faveur de ceux-ci, des niveaux différents de la psyché, correspondant à des coupes superposées du réel ne sont pas atteintes.

C'est en somme une analyse architectonique de l'inconscient dans l'art qu'il convient d'entreprendre. Il s'agit bien, comme le veut André Breton d'exprimer « soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière le fonctionnement réel de la pensée » (4). Entendons par là que la pensée de l'homme est peut-être beaucoup plus vaste que le fragment qui nous en est, à l'état de veille, aisément accessible.

« Je est un autre », mais quel est-il ? L'artiste apporte le souvenir d'autre part ; quel est cet autre part ? Quelles sont les réalités qu'atteint le poète, le peintre ou le musicien ?

Quelles sont ces réalités qu'il saisit lui-même, qui lui sont données, dont il s'empare par des actes volontaires de son es-

(3 bis) Cf. par exemple, Paul CHABANEILX : *Le subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains*.

(4) André BRETON : *Les Manifestes du Surréalisme*, Paris, Sagittaire, 1946, p. 45 (*Premier manifeste*).

prit et de son comportement, ou dont il laisse surgir en lui la force et le souvenir ou qui parfois encore le traversent endormi ?

Il est arrivé qu'un artiste se révèle, sortant pour ainsi dire, tout armé de son propre inconscient, ou — faut-il dire de l'Inconscient ? Le mineur Augustin Lesage fut peintre sans avoir jamais appris la peinture (5) ; Hélène Smith dessinait d'étranges paysages martiens alors qu'elle était en état de transe (6), sous l'influence de l'hypnose, Emile Magnin faisait exécuter à Magdeleine des danses d'une incontestable beauté plastique (7) et nous pourrions citer cent autres cas bien connus d'artistes automatiques, d'automatistes, comme les appellent les parapsychologues anglo-saxons, dont l'activité ne se limite pas à la rédaction de messages attribués aux « esprits » des défunts mais s'étend à tous les domaines de l'art. Les œuvres qui sont produites dans ces conditions sont pour les spirites expliquées par l'état passif du « médium » qui constitue une « maison vide dans laquelle s'introduit l'esprit, véritable auteur, véritable créateur agissant par les membres inertes de celui qui n'est que son intermédiaire et son instrument. Le terme automatisme définit heureusement ces phénomènes, puisqu'il s'agit bien, comme le note le D^r Vinchon, du « résultat d'une création spontanée dans laquelle la conscience du sujet ne semble pas intervenir ». Mais, le D^r Vinchon ajoute aussitôt : « une longue incubation précède presque toujours cet automatisme » (8). Ajoutons à notre tour le rôle important que joue fréquemment la suggestion normale ou la suggestion télépathique sur un sujet évidemment influençable : suggestion d'Emile Magnin sur Magdeleine, suggestion du milieu généralement spirite où s'épanouissent ces talents subits, suggestion aussi des conceptions esthétiques courantes à l'époque...

On peut admettre aussi que la forme ainsi que le contenu de ces œuvres d'art ne proviennent pas tout entiers d'une suggestion ni d'une hypermnésie des souvenirs individuels de l'automatiste. Il semble qu'une expérience commune à la race humaine puisse se transmettre et se manifester dans ces œuvres, à la faveur d'une véritable hypermnésie des souvenirs collectifs.

Et c'est alors que s'effectuerait la liaison avec la métapsychique. Le phénomène automatique en effet ne ressortit guère

(5) Sur les peintures de Lesage. cf. OSTY, *R. M.*, 1928-1-1.

(6) Voir l'ouvrage classique de Flournoy, *Des Indes à la Planète Mars*, Genève, Atar, 1900. — Voir également le cas d'un musicien « automatiste », Iole CATERA, in *R. M.*, 1937-1-67.

(7) Emile MAGNIN : *L'Art et l'Hypnose*, Genève, Atar., s. d.

(8) D^r Jean VINCHON : Sur quelques modalités de l'art inconscient, *R. M.*, 1928-4-307.

à la métapsychique proprement dite. Charles Richet excluait ce phénomène, suppose pur de toute addition paranormale, de son grand *Traité* (9), car, disait-il, il se réduit à une impulsion inconsciente accompagnée de réminiscences diverses. Nous sommes seulement, selon l'excellente expression du D^r Eugène Osty, aux frontières de la psychologie classique et de la métapsychique. Ces frontières, avouons-le, sont parfois incertaines et, en tout cas, appelées à disparaître.

Dans l'œuvre romanesque d'un couple adonné à l'écriture automatique, Osty estimait que l'on ne pouvait parler de paranormal que dans la mesure où les conditions psycho-physiologiques d'exécution de l'œuvre échappaient à toute participation de la conscience... ce qui est définir trop largement le paranormal. Mais, dans cette même œuvre « mêlés ou non à des constructions imaginatives manifestes » apparaissaient parfois des « lambeaux d'incontestable connaissance paranormale du réel » (10). De même, André Breton a lui-même révélé que certains passages de ses écrits possédaient un véritable caractère prophétique, ou plus exactement prémonitoire (11). Il n'est pas surprenant, au reste que ce même état où surgissent les images inconsciemment conservées, démembrées, reconstituées et associées, permette aussi la libération et l'expression des connaissances paranormales. Mais n'est-ce pas diminuer injustement la part des fonctions *psi* que de la reconnaître seulement quand elle s'exerce à côté de l'œuvre artistique, quand elle nous frappe par son caractère *accessoire* qui l'isole de l'ensemble de l'œuvre ? Si les automatismes projettent brutalement dans la conscience ou dans le comportement les données inférieures de l'invention artistique, ses données d'origine sensorielle et d'expérience commune, s'ils facilitent l'extériorisation de facultés paranormales, pourquoi celles-ci ne fourniraient-elles pas sans cesse leur appoint à l'imagerie mentale, à la pensée inconsciente dont nous ne connaissons le plus souvent que le fruit déjà formé ?

Il n'est pas interdit de voir dans la télépathie l'origine d'images ou d'émotions que l'on essayerait en vain de ramener à une combinaison de souvenirs, ou même à un prétendu travail créateur de l'imagination. Écoutons le témoignage d'un grand poète, George Russel (A. E.) dans le *Flambeau de la Vision* :

(9) Charles RICHET : *Traité de Métapsychique*, Paris, Alcan, 1922.

(10) D^r Eugène OSTY : *Les pouvoirs psychiques paranormaux des groupes et des couples*, R. M., 1934-1-1. Cf. Lucien BOUSSAUD : *Dans les cryptes de l'esprit*, R. M., 1934-1-22.

(11) cf. Jean BRUNO : *André Breton et la Magie quotidienne*, R. M., 1954, n° 27.

« Tout ce que j'ai dit peut être vérifié par n'importe quelle personne aussi curieuse que moi-même des choses de l'esprit ; pour peu qu'elles aient consenti à allumer le flambeau sur leur front et à examiner les hôtes du cerveau. Elles découvriront que la sphère de leur personnalité est peuplée des pensées les plus intimes d'autrui...

Une fois, pendant une pause dans mon travail, j'étais assis, le visage serré entre les mains et, dans cette demi-obscurité, des images commencèrent à papilloter dans mon cerveau. Je voyais une petite boutique sombre, le comptoir devant moi, et derrière le comptoir un vieillard qui cafouillait avec des feuilles de papier, un vieillard si vieux que ses mouvements avaient perdu rapidité et précision. Au fond de la boutique, il y avait une jeune fille rousse, ses yeux gris attentivement fixés sur le vieillard. Je vis que, pour entrer dans la boutique, il fallait descendre deux marches en contre-bas du trottoir extérieur pavé de galets. Je questionnai un jeune homme, mon compagnon de bureau qui à ce moment là écrivait une lettre, et je découvris que ce que je venais de voir était la boutique de son père. Toutes mes imaginations... ce n'était en aucun sens véritable mes imaginations, puisque tandis que je me trouvais l'esprit vide, mon compagnon s'était mis à penser à sa maison et son cerveau se trouva surpeuplé de souvenirs ravivés qui envahirent mon propre esprit ; et d'ailleurs, dès que je le questionnai, je découvris bel et bien leur origine. Mais combien de milliers de fois, ne sommes-nous pas envahis par des images de ce genre et sans même y réfléchir ? Il m'eût été probablement possible de faire usage de tels éléments en mes écrits. J'aurai pu faire un conte sur le vieillard et sur la jeune fille. Mais si, en l'écrivant, ce conte, d'autres personnages étaient apparus dans mon récit, l'air tout aussi vivants que les autres, d'où seraient-ils venus ? Aurais-je puisé une fois de plus au réservoir de souvenirs de mon camarade ? ... Au moment même où nous croyons imaginer un personnage, il se peut qu'en réalité, si étonnantes sont les voies cachées, nous interprétions un être qui existe vraiment et qui est amené à un contact psychique avec nous par quelque affinité des sentiments ou de l'âme ». (12).

William Blake nous fournirait des exemples semblables. Un commentateur récent, M. Jacques Roos estime en effet vraisemblable « que les visions de Blake ont une réalité objective, c'est-à-dire qu'il en a été le spectateur et non le créateur, qu'elles sont autant de manifestations d'un monde invisible

(12) George RUSSELL (A. E.) : *Le Flambeau de la vision*, trad. L.-G. Gros, Paris, Les Cahiers du Sud, 1952, p. 46.

que nos sens ordinaires sont inaptes à percevoir » (13). Si M. Roos rattache ces visions à l'activité d'un sixième sens, d'un sens (?) télépathique, nous ne sommes pas sûrs que nombre d'entre elles ne doivent pas appartenir à d'autres domaines dont nous parlerons plus loin. Certains cas de prémonition cependant prouvent que des images télépathiques ont contribué à l'élaboration des images qui se retrouvent dans les poèmes de Blake ou dans ses dessins. Mais M. Roos remarque justement que ces images de poèmes et de dessins ne sont pas des « transcriptions fidèles » des visions de Blake, mais qu'elles en sont des interprétations symboliques. En effet, contrairement à une opinion assez répandue, aucune image, aucune idée ne se transmet d'un individu à un autre. *Tout se passe comme si* quelque chose se transmettait, mais cette chose indéfinissable n'est que l'impulsion qui engendrera telle ou telle image, telle ou telle idée chez un individu et d'autres images, d'autres idées chez un autre individu que l'on dira télépathiquement relié au premier. Une impulsion commune inconsciente n'émergera dans la conscience ou ne réglera le comportement de deux hommes qu'après avoir revêtu les uniformes, les déguisements ou les ornements que les associations d'idées et de souvenirs que l'ensemble du contenu mental individuel auront tressé pour lui. Ainsi « en analysant un rêve télépathique, affirme Freud, on se convainc que la nouvelle télépathique a joué le même rôle que tout autre reste diurne, et que, remanié comme ce dernier, ses tendances ont été mises à contribution » (14). MM. Warcollier et Khérumian ont pu montrer que les transformations des images télépathiques suivaient les règles ordinaires du psychisme (15).

Par la télépathie, l'homme accède à un univers déjà différent du monde commun à trois dimensions, au temps réversible ; il demeure certes dans l'espace-temps où son corps est situé mais il se meut, pour ainsi dire, avec plus de liberté, dans ce cadre dont il ne s'évade pas. Il ne transcende pas ce monde qui, pour lui, semble s'élargir et se fluidifier. Les notions de cause, d'espace et de temps prennent une signification non point contradictoire de leur sens scientifique mais complémentaire de celui-là. Les concepts classiques de cause, d'espace et

(13) Jacques ROOS : *Op. cit.*, p. 40.

(14) Sigmund FREUD : *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1936, p. 53.

(15) *R. M.*, 1954, N° 27.

de temps apparaissent comme des cas particuliers, comme des projections catégoriques de la Cause, de l'Espace et du Temps. L'expérience métapsychique est un préambule, une préparation — que l'on pourra juger inutiles et dangereuses mais qui semblent favoriser l'artiste — à l'entrée dans le monde des correspondances.

Cette entrée, des signes, des images encore nous invitent sur son seuil. C'est trop peu en effet de ne considérer que le mécanisme individuel des impacts télépathiques. Sur ce mécanisme ou à côté de lui, se grefferont d'autres éléments dont il faudra chercher ailleurs la source.

George Russel nous met en garde : il serait trop simple et ce serait montrer une étroitesse d'esprit, hélas ! trop répandue, de voir dans l'activité métapsychique de l'être humain, dans cette activité des plans inférieurs de la psyché la source unique de l'expérience artistique, voire de l'expérience mystique. Russell nous invite à faire un nouveau pas en avant. Il s'arrêtera en chemin sans doute mais ici il nous guide sûrement. « Etant artiste et par là amoureux de la beauté visible, j'ai souvent été tenté de laisser les hauteurs de la méditation pour contempler non l'être divin mais le mirage des formes. Pourtant comme j'étais profondément sous le charme et curieux de toutes ces choses que je voyais, j'acquis la certitude que les images qui peuplent le cerveau n'y ont pas toujours été, qu'elles n'ont pas été modelées sur des objets visibles. Je sais qu'aux images de la mémoire s'en mêlent d'autres qui nous viennent tantôt des esprits d'autrui, qui sont tantôt les vagues visions de contrées lointaines, tantôt le reflet de ce qui se passe en des régions inaccessibles à nos yeux charnels ; et plus la méditation tend à s'élever, plus les formes provenant de la mémoire tendent à disparaître, et nous accédons à une mémoire plus grande que la nôtre, à la demeure où se trouve le trésor des augustes mémoires de l'être innombrable de la terre » (16).

Russell annonce ainsi la possible intervention, non pas seulement des souvenirs collectifs qui permettent peut-être à la danseuse hypnotisée l'acquisition rapide d'une technique ancestrale, mais des archétypes symboliques (*), signes d'une expérience et d'une réalité plus hautes. Mais ce plan archétypique n'est lui-même qu'intermédiaire ; il évoque une autre aventure, bien distincte de la perception dite extra-sensorielle, une aventure dont il n'est à son tour que l'interprétation symbolique.

(16) *Le Flambeau de la Vision*, *op. cit.*, p. 44.

(*) Rappelons la définition des archétypes par C. G. Jung : « formes spécifiques et corrélations d'images avec concordance qui se retrouvent

A propos du surréalisme, Michel Carrouges note justement : « Il serait très insuffisant de penser qu'une telle proposition fait seulement allusion à un dédoublement possible de la conscience personnelle, ou même à des communications intermentales par les canaux de l'inconscient collectif ; des possibilités beaucoup plus troublantes doivent être entrevues » (17). Ces possibilités, ce sont celles qu'offre « la récupération totale de notre force psychique » ; ce sont celles qui ne s'acquièrent que lorsque le poète peut s'écrier « il a fallu que je cesse d'être pour être qui je suis » (18). Et il convient de donner à ces mots un bien autre sens que celui d'une dissociation schizophrénique. « Contrairement à ce que se propose le spiritisme, dissocier la personnalité psychologique du « médium », le surréalisme ne se propose rien de moins que d'unifier cette personne » (19). Car, il « ne s'agit que de rendre à l'homme toute la puissance qu'il a été capable de mettre sur le nom de Dieu » (20). Or, cette puissance a été perdue parce qu'a été perdue une faculté de connaissance qui nous met ensuite en mesure d'agir conformément aux vérités découvertes, aux lois apparues à nos yeux ouverts. « La perception et la représentation... ne sont à tenir que pour les produits de dissociation d'une faculté unique, originelle, dont l'image éidétique rend compte et dont on retrouve trace chez le primitif et chez l'enfant » (21). Nous sommes loin de la télépathie ; en dépit des apparences, nous arrivons sur un autre plan ; nous sommes de plain pied avec l'envers du monde qui est sans doute son endroit et son vrai visage, sous le masque de l'univers physique et mesurable. La corrélation indistincte que la télépathie tissait entre les subsistances ambiennes des hommes fait place aux liens organiques qui unissent symboliquement tous les êtres.

L'imagination vraie, cette faculté dont Baudelaire affirmait qu'elle comprend le sens de l'analogie, révèle cette structure à laquelle nous appartenons. Et c'est déjà cette analogie

non seulement à toutes les époques et dans toutes les zones, mais aussi dans les rêves individuels, dans les jeux de l'imagination, les visions et les idées délirantes. Leur apparition fréquente dans des cas individuels, comme leur ubiquité ethnique prouvent que l'âme humaine est seulement pour une part actuelle, subjective et personnelle, et, pour une autre part collective et objective ».

(17) Michel CARROUGES : *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950.

(18) André BRETON : *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928, p. 7.

(19) André BRETON : *Point du Jour*, Paris, Gallimard, 1934, p. 240.

(20) André BRETON : *Anthologie de l'Humour noir*, Paris, Sagittaire, 1950, p. 97.

(21) André BRETON : *Point du Jour*, Paris, Gallimard, 1934, p. 250.

qui peut nous instruire de la véritable place de l'analogie elle-même et du sens qui la perçoit. Car, il n'y a que correspondance entre ce sens analogique et les fonctions paranormales, au sens strict. Maintenant apparaissent les images dont parlait Russell, qui ne proviennent pas de notre mémoire, mais qui ne sont pas non plus les pensées d'autrui.

Le monde symbolique ne se découvre qu'à celui qui a reçu l'initiation, qui a suivi une ascèse. « C'est un trajet au fond de nous-mêmes pendant que les premiers pas trébuchent dans l'ombre et les ténèbres, mais qu'une lumière céleste vient plus tard égayer » (22). Et l'humour noir tel que l'entend André Breton, n'est-il pas un yoga, un chemin d'initiation ?

Ceux qui croient que l'homme, par une exploration intérieure qui est aussi une construction, peut découvrir un monde nouveau, se hâtent de mettre à leur place, à leur rang qui est bas, les possibilités proprement métapsychiques.

« Ce sont bien des possibilités de l'être, mais des possibilités qui n'ont rien de transcendant, puisqu'elles sont tout entières de l'ordre individuel, et que même dans cet ordre elles sont loin d'être les plus élevées et les plus dignes d'attention. Quant à leur conférer une valeur initiatique quelconque, ne fut-ce qu'à titre simplement auxiliaire ou préparation, ce serait là tout l'opposé de la vérité » (23).

« Quiconque a la volonté bien arrêtée de suivre une voie initiatique, non seulement ne doit jamais chercher à acquérir ou à développer ces trop fameux « pouvoirs », mais doit tout au contraire, même s'il arrive qu'ils se présentent à lui spontanément et de façon tout accidentelle, les écarter impitoyablement comme des obstacles propres à le détourner du but unique vers lequel il tend. » (24).

Ce but, ce lieu, c'est le centre du monde, le sommet de la montagne où s'établit le *jiwan-mukta*, le délivré-vivant, c'est l'invariable milieu dont parle la tradition chinoise. C'est le point suprême qu'évoque le second *Manifeste* du Surréalisme. N'hésitons pas à reproduire ici ces phrases magnifiques et célestes auxquelles il faut toujours revenir dès qu'il est question d'expérience poétique : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé futur, le communicable et l'incommunicable cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste (permettons-nous d'ajouter :

(22) *Le Flambeau de la Vision*, op. cit., p. 18.

(23) René GUENON : *Aperçus sur l'Initiation*, Paris, Chacornac, 1953, p. 151.

(24) *Ibid.*, p. 152.

à toute activité poétique authentique) un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. » (25).

Ce point est le Paradis perdu, l'état d'équilibre et de réalisation de l'homme. Nous avons essayé ailleurs de montrer que la Tradition occultiste n'était autre chose que l'exercice, sans cesse repris par les hommes, de la pensée dans le cadre de la mentalité ou plus exactement de la structure mentale primitive. Le souvenir de cette merveilleuse aventure est restée enfouie au cœur et dans la mémoire de l'homme il surgit parfois. La descente aux enfers et la renaissance d'un jeune Dieu, l'écartèlement de Zagreus Dionysos, la Queste du graal en sont les témoignages. Les archétypes symbolisent tous la pérégrination vers le centre ; ils possèdent de ce fait « une valeur efficace... un pouvoir médiateur en référence au centre » (26). Prenons garde toutefois ; les procédés automatiques, la drogue, le rêve pourront bien nous conduire au niveau de ces archétypes. Les peintures de Lesage, le mineur automatiste, reflètent ces images éternelles, ces symboles qui reposent dans l'inconscient collectif. Mais ils demeurent étrangers à l'homme Lesage ; la condamnation de la dissociation psychologique par André Breton prend ici tout son sens. Lepage n'a pas retrouvé, il n'a pas revécu ces réalités dont les archétypes gardent la trace. Mais ces archétypes se sont ouvert un chemin par les centres nerveux et par le bras et par la main de Lepage ; celui-ci ne fut qu'un instrument passif et inerte ; il suffira de relire les piétres réflexions que les prodiges survenus en lui — on dirait mieux à côté de lui — ont dictés à sa personnalité intelligente pour mesurer la distance qui sépare l'infra-conscient, même lorsqu'il se souvient comme par osmose des expériences supérieures, de ces expériences supérieures elles-mêmes. « Ce n'est pas au niveau de ces figures médiatrices (que sont les archétypes) que l'homme doit prendre place pour bien observer leur jeu et leurs mille facettes scintillantes. La descente sera poussée au delà, jusqu'au fleuve souterrain sur lequel s'épanouit leur luxuriante floraison » (27).

Alors, le poète, l'artiste s'établit dans sa patrie, dans son lieu de prédilection. Ses paroles émerveillées rejoignent les enseignements des occultistes. « Dans ce monde éternel, dit Blake, existent les réalités permanentes de toutes choses que nous voyons se refléter dans ce miroir illusoire de la nature » (28). Et Swedenborg : « Toutes les choses qui existent

(25) *Les Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 92 (*Second Manifeste*).

(26) Roger GODEL : *Essais sur l'expérience libératrice*, Paris, Gallimard, 1952, p. 153.

(27) *Ibid.*, pp. 153-154.

(28) William BLAKE : Cité par Roos, op. cit., p. 73.

dans la nature, depuis la plus petite jusqu'à la plus grande sont des correspondances. Elles sont des correspondances, parce que le monde naturel avec tout ce qui le constitue, existe et subsiste par le monde spirituel. Exactement comme l'effet d'après sa cause efficiente » (28 bis).

*

**

Expérience libératrice, expérience poétique, expérience du monde occultiste à laquelle vise l'initiation, c'est tout un. Et la tentation est grande de donner à cette expérience le nom de mystique. Pas plus cependant que la perception télépathique ou la venue à la surface de bribes arrachés à l'inconscient individuel, à nos peurs ou à nos réactions purement physiologiques, l'expérience poétique ne mérite ce titre.

Ainsi l'athéisme et le refus d'un autre monde sont, pour André Breton, des positions inébranlables.

« L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique qu'elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique n'est apte à poser aucun pont et s'oppose *a priori* à ce que toute espèce de pont soit jeté. L'analogie poétique diffère foncièrement de l'analogie mystique en ce qu'elle ne présuppose nullement à travers la trame du monde visible, un univers invisible qui tend à se manifester. Elle est tout empirique dans sa démarche, seul en effet l'empirisme pouvant lui assurer la totale liberté de mouvement nécessaire au bond qu'elle doit fournir. ...Elle tend à faire entrevoir la vraie vie absente et, pas plus qu'elle ne puise dans la rêverie métaphysique sa substance, elle ne songe un instant à faire tourner ses conquêtes à la gloire d'un quelconque « au-delà » (29).

L'expérience mystique est autre chose que l'expérience poétique fondamentale.

Encore une fois, nous ne nions pas que l'expérience poétique ne puisse s'accompagner ou plutôt accompagner une expérience mystique, comme la fonction télépathique peut être utilisée pour de plus hauts desseins que ceux de son plan propre, mais nous disons seulement que l'expérience du Centre et des correspondances qui apparaissent à celui qui est en position centrale, n'est pas une expérience mystique. L'expérience mystique est autre chose. C'est l'expérience amoureuse de Dieu, c'est un état qui se situe à son tour sur un autre plan. C'est l'union de Dieu et de l'homme qui parvient ainsi à « être non certes

(28 bis) Emmanuel SWEDENBORG : *Du Ciel*, n° 89.

(29) *Signe ascendant*, in revue *Néon*, Paris, 1948, n° 1.

Dieu mais être ce qu'est Dieu » (St Bernard). Seule une méconnaissance de la nature de la vie mystique a pu permettre de la placer en-dessous de la vie initiatique. Pour tous les auteurs traditionnels, l'occultisme s'achève en mystique et la contemplation du monde des symboles n'est qu'un moyen de pressentir et de désirer atteindre le Dieu dont la Sophia a inscrit, comme le dit Jacob Böhme, son cachet sur les choses et sur les êtres qui se répondent en harmonie symbolique. « Tout dans la nature a une signification intelligente, tout est relié comme étant l'expression à la Pensée dont l'Univers est né, et nous, dont les esprits furent créés à son image, nous qui sommes le microcosme de ce macrocosme, possédons en nous-même la clef pour percer le secret de ce langage. Je m'aperçus que lorsque l'être intérieur se développait, il usait d'un symbolisme personnel. » (30).

L'expérience occultiste est fondamentalement une expérience mystique « naturelle ». Mais prenons garde que, dans certains textes hermétiques et tout particulièrement dans les textes alchimiques on trouve des conseils, des récits ou des procédés qui insensiblement mais très volontairement nous orientent vers l'expérience mystique proprement dite. L'établissement de l'homme au point suprême n'est point confondu dans ces écrits avec l'union de l'âme avec Dieu et si le même symbolisme est parfois utilisé (mais ne sert-il pas aussi à enseigner des vérités chimiques d'ordre strictement scientifique ?) l'opération qu'il désigne n'est pas la même dans l'un et l'autre cas. L'extase du sage, la libération, sont un des objets de l'œuvre alchimique. Mais si nous considérons l'occultisme dans son essence, force nous est de reconnaître que la mystique se superpose à lui et que les expériences de l'un et de l'autre ordre ne sont point identiques, même si l'une d'elles comprend l'autre parfois mais non nécessairement.

Au point suprême où s'établit, avec lequel communique le poète qui découvre l'univers des correspondances et devient apte à les manier, en véritable magicien, en véritable alchimiste — et gardons-nous de prendre ces termes en un autre sens que leur sens le plus strict — répond le point suprême de l'âme, la fine pointe dont parle St Bernard. Dieu ne se révèle pas alors sous le voile des symboles, il n'emprunte pas les voies et les canaux du monde de l'expérience courante ni même du monde symbolique pour parvenir à l'homme. Il se donne par une union intime et immédiate. Car il y a, écrit Maître Eckhart, « une puissance qui n'est liée ni au temps ni à la chair qui émane de l'esprit, reste dans l'esprit et est

(30) *Le Flambeau de la Vision, op. cit., p. 107.*

absolument spirituelle. Dans cette puissance, Dieu se trouve totalement ; il y fleurit et verdoie dans toute la joie et tout l'honneur qu'il porte en lui-même. Cette joie est si profonde, d'une grandeur si inconcevable que nul ne saurait l'exprimer avec des mots. Car le Père éternel engendre sans cesse dans cette puissance son fils éternel en sorte que cette puissance collabore à l'engendrement du Fils et s'engendre elle-même en tant qu'il engendre ce Fils, dans la puissance unique du Père » (31).

III

Entre l'expérience sensorielle et rationnelle et l'expérience métapsychique, entre l'expérience occultiste du monde et l'expérience du mystique, nous avons essayé de tracer les limites. Toutes ces formes d'expériences peuvent se retrouver dans la connaissance de l'artiste que celui-ci traduira dans son œuvre. Mais il nous a paru que dans l'élan qui transportait le poète, le musicien ou le peintre, des degrés existaient qu'il convient de marquer nettement. Et peut-être faudrait-il maintenant atténuer les divisions que nous avons reconnues. Plutôt, il faudrait souligner que ces expériences ne sont pas isolées les unes des autres et que leur hiérarchie même suppose que des liens organiques les unissent. « Entre ces niveaux d'opération psychique, écrit le Dr Roger Godel, s'établissent des rapports étroits ; ils s'entremêlent, mais l'un d'eux tend à prévaloir sur les autres au point de concentrer l'attention à son profit. Il y a bien des manières d'écouter Beethoven (et, pourrions-nous ajouter, il y a bien des manières de ressentir l'expérience qui aboutira, chez Beethoven lui-même, à la messe en ré) ; de sa messe en ré, je retirerai selon mes dispositions du moment une jouissance sensible ou un plaisir purement intellectuel, à moins que je ne me recueille sur le plus profond registre pour capter le message que son génie nous transmet » (32).

La télépathie est une forme très primitive de communication ; elle se situe dans l'infra-conscient, à coup sûr. Mais l'esprit de l'homme peut l'utiliser, peut employer les matériaux qu'elle lui transmet et l'incorporer, sciemment ou non, dans son expérience artistique. Les sentiments les plus élevés la mettent à son service, fut-ce par l'intermédiaire des réactions physiologiques les plus banales. Ainsi, la perception extra-sensorielle devient, selon le mot de René Warcollier, « la

(31) Maître ECKHART : *Traites et Sermons*, trad. Gandillac, Paris, Aubier, 1942, p. 125.

(32) Dr Roger GODEL : *Essais sur l'expérience liberatrice*, Paris, Gallimard, 1952, p. 156.

gendarmerie du cœur » ; ainsi, disait Ernet Hello, « celui qui devine est celui qui aime ». Et la jeune fille Violaine, dans le drame de Claudel, reconnaît sa sœur « au dedans de l'âme ».

La communication de deux êtres, unis par ce que l'un et l'autre ont de plus personnel et de plus inexprimable, l'intuition bergsonienne d'un être, l'*Einfühlung* des philosophes allemands peut aussi bien trouver un fondement, un auxiliaire dans la télépathie et mettre celle-ci à son service.

De même, est-il difficile souvent de démêler où se termine l'exercice de la faculté prémonitoire et où commence la perception par le sens analogique du symbolisme universel, de la correspondance cosmique. Et de cette dernière perception, le passage est aisé, est fréquent à l'expérience mystique. Les plus éminents théologiens chrétiens ne refusent pas sa possibilité dans l'âme du délivré-vivant. St Bonaventure prêche une lente montée vers Dieu à travers les degrés de la connaissance et les théosophes enseignent que la vérité symbolique se découvre dans une vérité littérale, Dieu dans la création et singulièrement dans la création dont l'homme a pénétré le moteur caché, l'élément organisateur qui tisse entre tous les êtres et toutes les choses les rapports que confie l'occultisme, que le poète partage.

A la faveur d'un automatisme, qui peut dire quel plan est atteint ? Les dangers que Guénon dénonçait, dans la recherche des pouvoirs, ces dangers « n'existent plus pour celui qui est parvenu à un certain degré de la réalisation initiatique et l'on peut même dire que celui-là possède implicitement tous les pouvoirs sans avoir à les développer spécialement d'une façon quelconque, par là-même qu'il domine par en haut les forces du monde psychique » (33). Si la réalisation effective n'a rien de commun avec l'état du « médium » plus endormi au sens vulgaire, qu'« hors de lui-même » au sens des anciens, on se rappelle que les souvenirs les plus divers lui deviennent présents sans qu'il le sache, des visions inouïes surgissent sur ses lèvres et sous ses doigts ; du point suprême, dont son activité écarte davantage encore sa personnalité, des courants irriguent son corps et le traversent pour en ressortir aussitôt.

Un même élan soumet le flagelle du Volvox à l'impulsion commune et le contemplatif à la volonté de Dieu où il se perd ; à la mère éloignée, l'image apparaît de l'enfant mourant et la transmutation s'opère du spectateur ou de l'auditeur en coupleurs et en sons harmonieux.

Le monde entier tend vers lui-même et je m'enfuis de moi

(33) *Aperçus sur l'Initiation, op. cit., p. 155.*

vers moi ; et je ne sais, comme Pascal, ni comme Pascal, ni ce que c'est que le monde ni ce que c'est que moi-même. Mais l'art offre la joie d'une brève et première rencontre.

Le saint demande à l'art la suggestion de l'ineffable qu'il connaît et Diotime apprit à Socrate que l'amour des beaux corps mène à celui des belles âmes et à l'amour des Idées. La grâce de Dieu peut emprunter les voies du hachich et de l'iboga. L'exultation païenne de la V^e symphonie rend hommage à la gloire du Créateur. L'hypnose et l'extase se confondent devant l'observateur et qui oserait distinguer à coup sûr le délire de la révélation ? L'Apôtre Paul lui-même ne cache pas son embarras en face des possessions des chrétiens du premier siècle — divines ou démoniaques ? Les mécanismes nous sont de plus en plus accessibles. Que savons-nous des causes ? Que savons-nous de la finalité ?

« La magie de l'art, selon Plotin, est analogue au frisson qui précède l'extase mais que seuls les faux mystiques confondent avec elle » (34). Cette sensation du Beau se distingue aussi, dans les *Eunéades* des charmes et des incantations que l'art utilise cependant et qui naissent du jeu dialectique des forces naturelles de l'attraction et de la répulsion. Et l'extase plotinienne elle-même, l'*ectasis* du sage resterait à situer en face de l'union mystique à laquelle celui-ci ne parvient peut-être qu'en surmontant les limitations de sa propre philosophie.

Mais l'analogie importe autant que la distinction : Plotin nous rappelle heureusement qu'elle lie tous les modes de communication, tous les moyens de sortir de soi pour se trouver : la Beauté produit une émotion qu'on peut comparer à celle des « possédés », des « inspirés », de tous ceux qui « sont capables jusqu'à un certain point de voir qu'il y a en eux quelque chose qui les dépasse ; et bien qu'ils ne voient pas ce qui les meut et les fait parler, le sentiment qu'ils ont que quelque chose les meut leur enseigne qu'ils sont différents de ce qui les meut » (35).

IV

Et c'est précisément par ce que cette correspondance existe, parce que tous les membres du monde, tous les mondes en vérité se répondent les uns aux autres que l'art est possible. Parce que l'homme est tel et parce que les rapports qui unissent Dieu, l'homme et l'univers, qui unissent aussi chaque

(34) Maurice de GANDILLAC : *La Sagesse de Plotin*, Paris, Hachette, 1952, p. 61.

(35) *Enn.*, V, 3, 14.

degré de l'univers sont tels, l'art est possible, l'art est utile, nécessaire même ; il prend sa véritable signification.

L'artiste en effet est celui qui possède, qui a vécu une expérience que l'on peut qualifier d'artistique et sous ce nom nous avons vu que l'appréhension de plusieurs niveaux du réel par des fonctions différentes et des actes différents, que l'entrée dans des mondes très divers et cependant indissolublement liés devait être comprise. Or, il est banal d'affirmer que l'on peut éprouver l'une ou l'autre ou plusieurs de ces expériences sans pour autant avoir droit au titre d'artiste. L'artiste n'est pas seulement le percipient d'un message télépathique spontané ou volontaire ; il n'est pas seulement un contemplateur de l'analogie universelle ni un philosophe traditionnel qui construit un édifice rationnel à partir des postulats que lui impose sa vision de l'univers ; il n'est pas seulement un mystique qui s'élève jusqu'à Dieu, qui est élevé jusqu'à lui. L'artiste est essentiellement celui qui fait œuvre d'art. Dans l'activité artistique deux activités sont nécessaires : d'abord une connaissance ; puis vient la fabrication de l'œuvre d'art, la technique de représentation, de transmission, d'évocation de la connaissance et de l'expérience de l'artiste. Sans cette connaissance et sans cette expérience, sans cet apport extérieur et cependant le plus intime, il n'est point d'œuvre d'art possible. Mais sans œuvre d'art pour exprimer cet apport, il n'est point non plus d'artiste.

« La beauté naturelle, disait Kant, est une chose belle ; la beauté artistique est une belle représentation d'une chose ». Que la beauté soit dans la chose elle-même ou dans l'expérience qu'en a acquis l'artiste et qui devient alors la véritable chose représentée, l'œuvre d'art est un vêtement qui reçoit sa beauté de celle des formes qu'il recouvre et qui les orne en retour de séductions qui nous retiennent, qui attirent notre attention, qui nous saisissent pour ainsi dire par en bas pour nous amener jusqu'à la splendeur du Vrai, du Beau et du Bien. L'œuvre d'art est un vêtement du Vrai ou, pour dire avec André Breton la même chose en d'autres termes, un moyen d'exprimer le fonctionnement réel de la pensée. Le rôle de la technique est un rôle secondaire, j'entends un rôle d'esclave. Notre condition présente rend indispensable pour la plupart des hommes l'intermédiaire d'un miroir, fut-ce un miroir déformant si les déformations nous attirent et nous plaisent. Il faut aux hommes un chemin en pente douce qui leur permet de monter jusqu'à la vérité qu'ils ne sauraient atteindre de plain pied.

De Platon à Hegel, c'est l'Idée qui se révèle dans l'art et l'art est au service de l'Idée. « Le Bien dit Plotin, n'a pas

besoin du beau mais le Beau a besoin du Bien » (36). En pratique cependant, dans la pratique de l'homme, le Bien et le Vrai se manifestent plus aisément et se montrent plus attrayants sous les formes du Beau ; ils possèdent ces attraits auxquels nous sommes plus facilement sensibles.

C'est l'Idée qui donne à l'œuvre d'art sa beauté. Pour Plotin encore, une forme venue d'en haut, « ordonne synthétiquement ce qui est fait de plusieurs » ; elle leur donne cette convenue, cet accord qui manifeste l'immanence au monde d'une forme supra-cosmique. « N'en doutons pas, si un corps devient beau, c'est grâce à sa communauté avec une raison venue des dieux » (37). Phidias a sculpté son Zeus sans modèle sensible, mais en le considérant tel qu'il serait si Zeus voulait apparaître à nos yeux » (38).

« Les formes permettent une assimilation directe et plastique des vérités — ou réalités de l'esprit —. La géométrie du symbole est plongée dans la beauté qui, elle est symbole à son tour et à sa façon. La forme parfaite est celle où la vérité s'incarne dans la rigueur de la formulation symbolique et dans la pureté et l'intelligence du style » (39).

L'application quasi mécanique de la règle du nombre d'or est un exemple extrême de cette nécessité du recours à un ordre des choses supérieur à l'ordre des choses matérielles.

Cette soumission de la technique à l'expérience de l'artiste fait que la technique ne peut que très arbitrairement, comme nous le reconnaissons tout à l'heure, être séparée de l'expérience artistique qu'elle ne traduit pas seulement mais dont elle est une part indissociable.

La situation occultiste apparaît une fois de plus la situation fondamentale de l'artiste.

Ce n'est pas en vain que les alchimistes s'intitulaient eux-mêmes artistes et qu'André Breton veut que le poète soit un alchimiste du verbe, dans l'acception la plus littérale. Les sciences occultes représentent bien un mode poétique de connaissance du monde et d'action sur le monde. Elles s'opposent aux disciplines scientifiques de la même manière que la poésie s'oppose à la raison raisonnante et à sa logique. Les mêmes objets sont perçus, sont traités par les « sciences occultes » et par les sciences expérimentales. Mais ces objets communs ne sont pas envisagés de semblable façon. Il est faux de prétendre que les sciences occultes ont préparé l'avènement des scènes modernes. Car nous sommes devant deux ordres

(36) *Enn.*, V, 5, 12.

(37) *Enn.*, I, 6, 1.

(39) Frithjof SCHUON : *Perspectives spirituelles et faits humains*. Paris. Les Cahiers du Sud, 1953, p. 33.

(38) *Enn.*, V, 8, 1.

différents, deux étages de l'esprit de l'homme. L'astronomie est une connaissance scientifique et l'astrologie une connaissance esthétique du monde des étoiles. L'alchimie est une poésie des métaux que la chimie traite en objets morts sans autre signification que celle qui est contenue dans une formule. L'industrie, par l'usage de recettes fondées sur les sciences physiques exerce sur l'univers un empire que la magie ne doit qu'à ses rites et à ses incantations. La position des « sciences occultes » est valable pour celui-là seul qui se situe au point suprême ou reçoit de celui-ci l'annonce d'un au-delà. La liaison entre les modes d'action et les modes de connaissance est indissoluble. La doctrine traditionnelle ne sépare point la théorie de la pratique. René Guénon a remarqué plusieurs fois que l'évolution de maçonnerie, par exemple, du stade opératif au stade spéculatif était plutôt une régression. Le travail même par lequel l'artiste — poète ou alchimiste — transforme la matière n'est pas différent de son effort de connaissance. Les deux actes sont liés et M. René Alleau a montré que la distinction entre l'alchimie mystique et l'alchimie matérielle était une distinction logique sans fondement réel (40). La célèbre planche de Khunrath est instructive sur ce point : l'artiste réside dans un laboratoire-oratoire, on serait tenté de dire dans un « lab-oratoire ». Le grand rêve de Mallarmé, qui insista sur la mission « orphique » du poète, ce grand rêve qui ne fut qu'ébauché dans *Un coup de dés* était de créer un système du monde en miniature, un microcosme verbal et typographique.

Le rôle de la technique est double, ou plutôt il peut être envisagé sous un double aspect. Il s'agit bien, comme le voulait Bergson, d'un « passage du schéma dynamique à l'image » ; il s'agit bien, dans une certaine mesure, de cerner l'ineffable et de le suggérer, sinon de l'exprimer. Et cette traduction d'une expérience concourt, ne l'oublions pas, à constituer cette expérience. D'autre part, cette traduction doit être intelligible ou plus exactement sensible ; elle doit permettre à l'admirateur de participer à l'expérience du créateur et de devenir créateur à son tour, en re-crétant l'œuvre de l'artiste, en éprouvant à nouveau son expérience. Mais c'est de l'*admirateur* que nous parlons ; c'est assez dire que l'œuvre d'art imprimera à celui qui la voit, la regarde ou l'entend le sentiment d'admiration, qu'elle possèdera pour lui cette « saveur » que les Hindous jugent essentielle. Et cette saveur est le fruit de la technique qui reflète de la façon la plus séduisante l'expérience qu'elle a formée, en partie, et, en partie, actualisée et qui revivra chez l'admirateur, comme une conséquence de son admiration.

(40) *Aspects de l'Alchimie traditionnelle*, Paris, Ed. de Minuit, 1953.

L'œuvre d'art présente à notre vision et à notre audition des signes qui trouvent un écho au plus profond de nous-même car ces signes sont ceux des archétypes que l'artiste réveille chez l'amateur. Elle impose même les sentiments et les idées qui nous « transportent » par les moyens d'action les plus inférieurs, les plus physiologiques. Paul Souriau a comparé l'hypnose et l'extase admirative ; il a tenté d'établir que la suggestion joue un rôle dans la contemplation du beau et dans l'art. Il alla jusqu'à écrire : « Je crois que d'études poussées plus avant dans ce sens, il pourrait sortir des méthodes nouvelles, des procédés plus sûrs pour arriver aux effets artistiques qui n'ont été obtenus jusqu'ici qu'empiriquement. Si vraiment l'art tire de la suggestion ses effets les plus puissants, son pouvoir ne se trouvera-t-il pas singulièrement augmenté quand il en aura pris conscience et osera s'en servir ? » (41).

L'œuvre d'art nous touche, selon Freud, car elle éveille des tendances refoulées et les satisfait sous une forme sublimée. Tous les moyens, pourrait-on dire, sont tous pour nous séduire.

L'expérience poétique est à la fois l'expérience de moi et l'expérience du non-moi, l'expérience de la forme et l'expérience du contenu. C'est l'esprit qui impose la forme et celle-ci ne saurait être considérée comme accessoire, comme surajoutée, comme malheureusement nécessaire à la présentation plus ou moins infidèle du contenu.

L'expérience poétique fondamentale est l'expérience de l'analogie universelle. C'est l'expérience de l'unité du monde et des liens subtils qui unissent tous les êtres et toutes les choses et les font correspondre mutuellement. L'expérience poétique est l'expérience du monde et de moi qui suis dans le monde. Le poète est créateur car il utilise les mots et les sons et les couleurs non pas comme des réalités physiques assortis par les lois que découvre la science mais comme des symboles, c'est dire des signes doués d'une puissance active d'évocation, d'appel d'un autre objet non moins symbolique que le premier et non moins équivoque. Le poète ne peint pas le monde qu'il voit, n'exprime pas ce monde par des moyens qui lui seraient extérieurs ou qui n'appartiendraient pas au monde qu'il connaît. Mais il se sert du mystère pour dire le mystère ; c'est la chair même du monde à laquelle il laisse ses veines, ses artères et ses nerfs qui traduit le monde et le représente. « Qu'est-ce qu'un poète, écrit Baudelaire (je prends le mot dans son ac-

(41) Paul SOURIAU : *La Suggestion dans l'art*, Paris, Alcan, 1893, p. 344.

ception la plus large) si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison, ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs » (42). Le sentiment du Beau est le sentiment d'un accord, la révélation d'une insertion de l'œuvre d'art, comme de son créateur et de celui qui l'admire, dans un monde qui est le monde des symboles, dans le monde senti comme univers des correspondances. Il est naturel que l'art et la magie apparaissent liés car ils furent unis dès l'origine. Les mêmes liens procurent à l'homme la satisfaction de retrouver sa place dans le monde et justifient sa dépendance magique à l'égard de ce monde. Toute œuvre d'art est une mise en rapport, la reconnaissance éblouie d'une relation qui s'affermir ainsi. Participer, comme créateur, comme objet ou comme complice à l'œuvre d'art, c'est nécessairement prendre sa place dans une nouvelle organisation des choses. Et cette nouvelle organisation n'est nouvelle qu'à nos yeux, enfin ouverts. L'œuvre d'art est un point de cristallisation autour duquel, par son existence même, s'orientent les êtres reliés les uns aux autres par mille liens. Entre ces mille liens, l'œuvre d'art en fait apparaître, en souligne, en actualise donc un seul. L'expérience poétique est la conscience de ces mille liens et l'élection de l'un d'entre eux. L'œuvre d'art qui conserve et dispense à son tour l'expérience poétique communique cette conscience et donne effet à cette élection.

C'est ainsi sans doute qu'il faut entendre le privilège que Saint-Martin accorde à l'admiration, sentiment spécifique du beau qui, par l'œuvre mène au sujet de l'œuvre, jouissance de l'homme qui retrouve son lieu, recouvre l'état primordial et s'installe en son centre. L'admiration, pour Saint-Martin, est le pont qui réunit l'art et la religion. L'expert du créateur mais aussi de l'admirateur. L'expérience poétique apparaît bien ainsi comme un appel de l'homme au delà de lui-même, comme une volonté et un désir de se sentir partie du tout.

C'est l'expérience d'un dépassement qui n'est pas négation de soi ni annihilation. C'est une compréhension dans laquelle l'homme comprend et est compris à la fois. L'art qui ne vise pas moins que la science — et peut-être plus qu'elle — à connaître le monde et à le recréer tel qu'elle le connaît et tel qu'il demande à être recréé — l'art s'oppose sans doute

(42) BAUDELAIRE : *L'Art Romantique*. Victor Hugo, Ed. de la Pléiade, Gallimard, tome II, p. 521.

essentiellement à la science par cette non-renonciation à la subjectivité — par cette acceptation de mon équation personnelle où il sait discerner que seuls les paramètres ne possèdent pas de valeur universelle.

Aucune définition savante de l'expérience esthétique ne paraît supérieure à la simple exclamation de l'homme qu'un poème ou un tableau fait « vibrer ». Dans l'expérience poétique, c'est moi certes qui vibre mais au rythme du cosmos. L'œuvre d'art est un reflet d'harmonie ; l'œuvre d'art est un agent d'harmonie.

« En cherchant d'où vient à certaines œuvres ce caractère presque sacré, nous avons remarqué que le seul contenu des idées ne pouvait nous l'expliquer car la puissance de suggestion des œuvres géniales s'exerce sur des collectivités composées d'hommes dont le degré d'intellectualité est très variable. Ce ne peut être le sujet : le même sujet traité par des artistes différents, donne ici une œuvre vivante et là, un produit artificiel et froid. C'est quelque chose d'indéfinissable qui passe de l'œuvre à ses admirateurs comme si l'esprit qui la créa faisait entendre à travers les images et les rythmes la voix même de la joie et de la douleur humaines, et comme si la nature même d'un grand artiste le déterminait à prendre sur lui le poids de cette douleur et de cette joie. La création de génie a su sympathiser avec les êtres qu'il évoque, il a eu cette vision du dedans qui le met en communication avec l'essence spirituelle, la vie profonde et ce qui est. L'homme de génie a la foi, il croit véritablement que tout ce qui est vit, qu'il y a une âme dans les choses ; son âme à lui communique avec la vie intérieure de tout ce qui existe ; elle en a l'intuition. C'est de ce don de vision et de foi qu'émane la force de persuasion de la parole géniale, son enthousiasme et sa jeunesse. Nous touchons ici le point de contact entre l'intuition artistique et l'intuition religieuse » (43).

La vertu et le danger de l'art sont de nous montrer l'analogie qui unit des expériences différentes, qui rattache les unes aux autres des degrés, des niveaux d'inconscience, de conscience, de conscience totale et de supra-conscience que l'homme — animal et dieu aussi — recèle en lui.

C'est la vertu de l'art ; car du plan de la matière il nous élève jusqu'à l'Idée et jusqu'à la Déesse, en nous dévoilant les facultés superposées, ou si l'on veut concentriques qui inter-

(43) Georges DWELSAUWERS : *L'Inconscient*, Paris, Flammarion, p. 272.

viennent dans la fabrication première de l'œuvre par le créateur et dans sa fabrication secondaire par l'admirateur.

Mais c'est le danger de l'art car la tentation surgit de s'arrêter à une étape et de croire, parce que la vie de l'art ne peut éviter cette étape, parce qu'elle est appelée à la franchir naturellement, que cette étape est le but.

L'art est toujours impur d'une certaine manière et cette impureté en fait l'instrument le plus adapté au progrès d'un être impur.

Écoutons un texte hindou : « La connaissance des quatre sortes de mobiles telle qu'elle est présentée dans les traités védiques est déjà difficile pour ceux dont la raison est à pleine maturité, parce qu'elle est donnée dans ces traités sans aucune saveur... Grâce à la poésie, elle devient accessible même à ceux dont la raison est encore en enfance ». Et René Daumal commente ainsi ces lignes : « l'art n'est donc pas une fin en soi. Il est un moyen au service de la connaissance sacrée » (44).

On a seulement essayé de montrer dans les pages qui précèdent quels étaient les objets de cette connaissance, quelles facultés, inférieures ou supérieures à l'intellect contribuaient à son acquisition et comment l'expérience du sacré, des divers niveaux du sacré fournissait la matière et régissait la forme de l'œuvre artistique.

Si le but de l'art, tel qu'il nous est apparu, a pu sembler trop élevé ou ignoré de maints artistes contemporains, concluons seulement que ces artistes ont abandonné le propos essentiel de l'art. Si celui-ci est un jeu, c'est au sens d'une cérémonie rituelle où l'évasion des exigences matérielles et l'appel lancé aux réactions les plus instinctives n'est qu'une occasion offerte à l'homme de se retrouver.

L'admirable phrase de Jung n'exige-t-elle pas d'abord d'être entendue selon mille sens qui se correspondent — n'exprime-t-elle pas la mission de l'art qui est, sur tous les plans de sauver l'homme ?

« Avoir perdu l'intuition de l'intrication universelle, c'est le mal névrotique fondamental » (45).

Et André Breton répond comme en écho, livre la solution de l'art : « Le merveilleux est beau ; n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui est le beau » (46).

(44) *Miroir de la Composition*, cité et commenté par René Daumal : *Chaque fois que l'aube paraît*, Gallimard, Paris, 1953, p. 237.

(45) C. G. JUNG : *La Guérison psychologique*, trad. Cahen, Librairie de l'Université, Genève, 1953, p. 207.

(46) *Les Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 29 (Premier Manifeste).

ART ET MÉTAPSYCHIQUE

LE mot *ars* correspond à peu près au vocable grec *τεχνή*, et peut être considéré comme l'équivalent actuel de *technique*, c'est-à-dire d'un ensemble de procédés servant à produire un certain résultat utile (1). En ce sens l'« art » diffère de la science et s'oppose à la nature, qu'il tend à dominer, et revêt, dans les activités primitives de l'humanité, un aspect magique (2).

A ce sens se rattachent les expressions « arts magiques », « arts mécaniques », etc...

L'expression « arts libéraux » correspond à la division des études dans les facultés de philosophie au moyen âge, comprenant le *trivium* : grammaire, rhétorique, logique, et le *quadrivium* : arithmétique, géométrie, astronomie, musique.

Les « beaux arts », enfin, sont ceux dans lesquels le but principal est la production du beau, et spécialement du beau plastique : peinture, sculpture, gravure, architecture, art décoratif.

En esthétique, sans épithète, l'Art, ou les Arts désignent « toute production de la beauté par les œuvres d'un être conscient » (3).

Au pluriel cette expression s'applique surtout aux moyens d'exécution, aux caractères communs des œuvres d'art.

En ce sens l'art diffère encore de la science, en tant que l'un relève de la finalité esthétique et l'autre de la finalité logique.

(1) « *Ars est systema praeceptorum universalium, verorum, utilium, consentientium, ad unum eundem finem tendentium* » : telle est la définition commune à Galien et à Ramus.

(2) L'art a pris, par hybridation de ses caractères primitifs, l'aspect magique, superstitieux, idolatrique qu'il a conservé dès les débuts mêmes de l'humanité ; d'où le dévouement, la dévotion de l'artiste à son œuvre : d'où le culte mystique de l'art chez les plus civilisés (M. Blondel).

(3) Voir LALANDE. — *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, tome I, p. 65 et 66.

C'est dans le sens esthétique que nous allons considérer l'art en rapport avec la métapsychique, c'est-à-dire avec « les phénomènes qui paraissent dus à des forces intelligentes inconnues, en comprenant dans ces intelligences inconnues les étonnants phénomènes intellectuels de nos inconsciences » (Richet) (1).

Si l'on voulait admettre a priori que tous les phénomènes métapsychiques sont dus à l'activité inconsciente de l'homme, on tomberait tout de suite dans la contradiction d'affirmer la possibilité de productions artistiques — qui par définition dérivent de l'œuvre d'un être conscient — dues au subconscient ou à l'inconscient.

Pour discuter convenablement le problème, il faut donc d'abord mettre de côté toute affirmation dogmatique sur la nature purement subconsciente des phénomènes métapsychiques de nature esthétique, qui appartiennent en général à la métapsychique subjective.

Cette attitude correspond aux exigences les plus élémentaires de la logique, puisque on ne peut pas entamer une discussion sur des préjugés ou des hypothèses qui n'ont pas encore été démontrées comme valables dans tous les cas possibles.

Maintenant il est utile de rechercher dans quel genre de phénomènes métapsychiques peuvent se manifester des productions artistiques, ayant une valeur esthétique.

Nous nous trouverons tout de suite sur le terrain de la métapsychique subjective en général, et de la cryptesthésie en particulier, puisque c'est surtout par l'écriture automatique, ou par les mouvements de la table alphabétiquement interprétés, ou par les coups directement frappés, ou par la tablette mobile (*ouija*), que se manifestent ordinairement les personnalités spiritoïdes. Parfois ces personnalités semblent s'emparer du médium, et emprunter sa voix, plus ou moins modifiée, pour livrer leurs messages.

La conviction est souvent si profonde, et l'imitation inconsciente si parfaite que les assistants sont gagnés à leur tour et peuvent imaginer qu'ils se trouvent en rapport avec une entité indépendante.

Le phénomène est commun aux médiums et aux somnambules, mais alors que chez ceux-ci la personnalité nouvelle a été imposée par suggestion, elle semble chez les médiums s'être

(1) RICHET. — *Traité de Métapsychique*, Paris, Alcan, 1922, p. 2. La définition de la métapsychique proposée par M. Richet est la suivante : La science qui a pour objet des phénomènes mécaniques ou psychologiques, dus à des forces qui semblent intelligentes ou à des puissances inconnues latentes dans l'intelligence humaine ».

créée de toutes pièces par auto-suggestion ou spontanément.

Les messages obtenus par la voie médiumnique sont les plus disparates : ils vont des phrases absolument banales et inconcluantes aux expressions de la plus touchante poésie, et s'élèvent quelquefois au rang de textes philosophiques. Les exemples de divagations incohérentes attribuées à de grands personnages historiques pourraient être multipliés à l'infini (1), et tout le monde en possède quelque spécimen dans son tiroir. L'évidente absurdité de ces documents, qui sont parfois pris au sérieux par maintes personnes honorables, parle en faveur de la manifestation de l'intelligence consciente des médiums, qui est généralement plus que médiocre. La fausseté plus ou moins évidente de certaines assertions soulève aussi la question très complexe de la tromperie et de la fraude, qui se trouvent si fréquemment associées aux phénomènes métapsychiques.

Mais il n'en pas toujours ainsi.

Dans la vaste littérature médiumnique il y a des vers admirables attribués à Victor Hugo, qui fut converti au spiritisme par M^{me} Émile de Girardin à Jersey, en 1853, comme il y en a d'autres, inspirés par le même Victor Hugo à Hélène Smith, et à d'autres médiums, qui sont tout à fait mirlitonesques (2).

En 1872 un jeune mécanicien nord-américain, T. P. James, ayant reçu une éducation scolaire limitée, découvrit ses aptitudes pour l'écriture automatique et acheva, sous la dictée de Ch. Dickens, qui venait de mourir, un roman commencé par

(1) Ch. RICHET en cite quelques-uns dans son traité, *Op. cit.*, p. 86.

(2) Il paraît que Victor Hugo est un des esprits qui aime le plus ces communications poétiques d'outre-mort. Il y en a qui sont d'une bêtise superlative, comme ceux qui ont servi à indiquer la ligne de conduite à suivre par les grands prêtres du Caodaïsme (la curieuse religion spirite de la Cochinchine moderne), et qui ont été reçus par la corbeille à bec sur la tablette alphabétique locale :

*A mes chers frères bonjour,
Je vous offre mon ardent amour.
Excusez-moi, Hô-Pháp, (C'est le titre du Grand Maître des Rites du Cao-daïsme)
J'ai à entretenir notre pape.
Nous nous trouvons dans une position difficile (debout mes chers)
Une ferme décision est donc utile.
Conformément à la divine Constitution
Les avancements seuls sont sujets à proposition ;
Tout recrutement nouveau est soumis à investiture,
Pour le moment l'élection n'est pas trop sûre ;
L'investiture divine est enlevée.*

*J'ai usé d'une faveur du Conseil des Dieux,
En bravant les règles pour m'occuper mieux,
Des intérêts du Sacerdoce.....*

celui-ci : « *The mystery of Edwin Drood* ». L'assez gros volume qui en sortit a été considéré par certains critiques comme tout à fait digne de Dickens. Il commence exactement là où l'original de Dickens avait été interrompu, se sert d'une orthographe plus anglaise qu'américaine, et, selon l'analyse faite par Sir Arthur Conan Doyle, conserve même dans les titres des chapitres la forme particulière de l'écrivain anglais.

Encore plus étranges sont les cas du drame dicté par l'esprit d'Oscar Wilde au médium Esther Dowden (1) et de la personnalité de Patience Worth (2).

La littérature médiumnique est énorme. Pour en avoir une idée approximative il peut suffire de consulter la monographie d'Ernest Bozzano : *Littérature d'outre-mort*, qui a paru à Milan en 1947, quatre années après la mort de l'auteur, par les soins de Gaston De Boni (3). Mais pour la connaître vraiment il faut la lire et s'assimiler l'esprit singulier qui la pénètre.

On y retrouve une atmosphère étrange, qui semble un peu éloignée de la vie ordinaire, des modes surannées, une prolixité caractéristique, un langage sermonneur, une valeur esthétique généralement médiocre.

Cependant les bijoux ne manquent pas, quoique les jugements critiques restent toujours controversés.

Je voudrais attirer l'attention sur une littérature particulière, qui est aussi de nature métapsychique, mais qui appartient à ce que les anglais appellent *higher psychism*, c'est-à-dire au « psychisme supérieur ».

Nous en avons un exemple dans certaines compositions médiumniques de Mabel Collins, une médiocre écrivain anglaise (1851-1927), qui — devenue théosophe — écrit en état de transe un joli roman symbolique égyptien : « *L'idylle du lotus blanc* », et une très profonde étude philosophique : « *La lumière sur le sentier* », qui a servi de bréviaire aux médiations de trois générations de théosophes (4).

Une grande partie des livres de la fondatrice de la Société théosophique, M^{me} H. P. Blavatski, et de l'organisation de l'*Arcane School* de New-York, M^{me} A. Bailey, ont été écrits d'une façon métapsychique. Les uns et les autres ne sont décidément pas des radotages subconscients.

Quant aux dessins, aux peintures et aux sculptures automatiques, on en a décrit plusieurs depuis les tableaux spirites

(1) Voir *Revue Spirite*, mars-avril, 1926.

(2) W. F. PRINCE. — *The case of Patience Worth*, Boston, 1927.

(3) ERNESTO BOZZANO. — *Letteratura d'oltretomba*, Bompiani, Milano, 1947, p. 199.

(4) Je m'en suis occupé dans la *Revue Luce e Ombra* de mai-juin, 1948, Casa Editr. Europa, Verona.

d'Hélène Smith (1) et les dessins reproduits par M. Claparède (2). Jules Bois a cité de très nombreux cas de dessins médianimiques. Il raconte l'histoire de Victorien Sardou, qui composa un dessin de la Maison de Mozart et un autre de la Maison de Zoroastre.

Le mécanisme est tout à fait analogue à celui de l'écriture automatique, et se développe soit en état de transe complète, soit en *demi-transe* ou en pleine conscience. Parfois des individus parfaitement incultes produisent ainsi des compositions étranges et compliquées, quelquefois dépourvues de toute signification, souvent symboliques.

Le Prof. F. Egidi, de Rome, a écrit là-dessus une excellente monographie illustrée, en cours de publication, sur la revue « *Luce e Ombra* » de Milan (3) et a même organisé une très intéressante exposition de dessins et peintures de ce genre à l'occasion du *II^e Congrès national de métapsychique*, de la *Société italienne de métapsychique*, qui a eu lieu à Salerne du 4 au 6 octobre 1952.

Qui a visité cette exposition en a tiré l'impression qu'il ne s'agit pas de pures élucubrations figuratives et plastiques de l'inconscient. Il y a sans doute quelque chose en plus, ne serait-ce que parce que ces productions esthétiques ne suivent presque jamais les tendances ultra-impresionnistes de la peinture moderne et s'en détachent assez nettement, tout en conservant une allure symbolique.

Dans une autre de ses savantes monographies, Ernest Bozzano a traité l'important sujet de la « *Musique transcendente* » (4). Voilà un autre domaine dans lequel une production artistique métapsychique a eu l'occasion de se manifester ; soit d'une façon objective en l'absence d'instruments musicaux, comme dans les expériences avec William Stainton Moses, soit au moyen d'instruments physiques, comme dans les séances avec D. D. Home, soit encore avec le concours direct d'un médium, comme dans le cas du pianiste Aubert.

Des manifestations musicales peuvent aussi avoir lieu dans le phénomène de télépathie, en coïncidence avec une mort à distance, ou bien se vérifier dans des localités hantées. Les épisodes d'auditions musicales au lit des mourants, ou après la mort sont aussi assez fréquents.

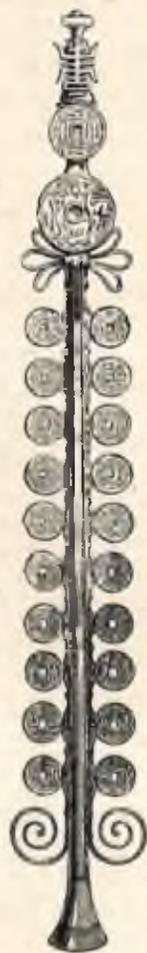
(1) A. LEMAITRE. — *Une étude psychologique sur les tableaux médianimiques de M^{me} H. Smith* (Arch. de psychologie, Genève, juillet 1907).

(2) *Bull. de la Soc. Méd. de Genève*, 3 juin 1918.

(3) *Luce e Ombra*, n^o 1, 2, 3 et suivants de 1953 (cf. *infra.*, *Revue Etrangère*).

(4) ERNESTO BOZZANO. — *Musica transcendente*, Edizioni « L'Albero », Verona, 1943, p. 195.

Dans toutes ces circonstances il serait regrettable, à notre avis, que le jugement sur la valeur esthétique des manifestations métapsychiques fût influencé par la nature paranormale de leur origine. La création de la beauté correspond à des exigences universelles qui sont au delà des moyens psychologiques et physiques employés pour l'obtenir, de sorte qu'une dérivation métapsychique ne devrait être considérée ni comme un avantage ni comme un désavantage. L'œuvre demande à être jugée en soi, sans préjugés et sans enthousiasme, en rapport avec tous ses éléments de beauté, indépendamment du mécanisme employé pour la produire.



BAGUETTE
DIVINATOIRE
CHINOISE

LES FORMES DE L'INCONSCIENT

Il y a un an disparaissait, en pleine force créatrice, le docteur P. Mabilie dont l'œuvre médicale, biologique, philosophique, artistique et littéraire est d'une importance primordiale.

Nous aurons l'occasion, dans une analyse à venir, de donner de lui une étude sur le remarquable chapitre qu'il a consacré au batit humain et qui va paraître dans un *Traité International de Blotypologie*.

Certains lecteurs de la *Revue Métapsychique* seront aussi particulièrement intéressés en lisant un ouvrage déjà ancien intitulé par l'auteur « *Le Miroir du Merveilleux* ».

Aujourd'hui, alors que les phénomènes d'hallucination prennent, en para-psychologie, une valeur de premier plan, il nous paraît essentiel de transcrire ici même quelques phrases extraites d'une conférence encore inédite que Pierre Mabilie avait faite il y a une dizaine d'années aux « *Peintres et Sculpteurs* » sur la Construction de l'Homme et qui sera certainement publiée ultérieurement in extenso.

Dr Marcel MARTINY.

LE contact sensoriel que nous avons du monde ne comprend pas seulement la forme. D'autres éléments de connaissance : la couleur, la chaleur, la consistance, viennent s'y ajouter. Cependant je me bornerai ce soir à tirer quelques conclusions générales de la forme. Je crois indispensable avant d'aller plus loin de situer le débat avec quelque précision. Une première question doit être résolue : à savoir le lien entre la forme et le contenu profond de toute chose. Ce contenu sans le cas de l'homme, c'est la vie, c'est-à-dire l'ensemble des forces qui, par un mouvement incessant, créé et détruit la personne. Ce contenu est la vie, c'est-à-dire une énergie qui participe au jeu des énergies du monde, mais qui en est un aspect particulier, par la qualité, l'intensité et la direction qu'elle a en chacun de nous.

Il faut d'abord se mettre d'accord sur les rapports entre la forme et l'énergie qu'elle recèle en son intérieur et dont elle est le témoignage.

Un tel sujet, pour peu qu'on veuille l'accepter, conduirait à des discussions métapsychiques assez embrouillées.

Qu'il me suffise de dire que, dans la doctrine officielle, la forme matérielle n'est qu'une écorce très pauvrement et très maladroitement adaptée à l'énergie intérieure dont on montre volontiers le caractère immatériel et purement qualitatif.

A cette conception, une tendance diamétralement opposée se heurte. Il s'agit pour ses tenants de comprendre l'énergie comme dérivant des arrangements matériels par conséquent de se l'imaginer comme engendrée par les formes.

Limitons l'examen au cas de l'homme. On peut, je crois, affirmer que l'individu est d'abord représenté par une puissante énergie potentielle enfermée dans les premiers stades du développement par des contours imprécis. Les images d'un fœtus nous révèlent des formes molles comme le disait Dale. *Ces formes molles, tellement émouvantes qui sont celles de tous les organismes très jeunes, qu'ils soient végétaux ou animaux, ont une certaine communauté, ce sont celles des larves des fantômes, des représentations inconscientes.* Elles sont généralement faites de courbes géométriques complexes, d'ellipses irrégulières, de paraboles, de segments, d'hyperboles et surtout de courbures plus étranges encore, dont l'étude n'était encore pas faite jusqu'à ces dernières années tant que l'on n'en avait pas pu aborber la représentation par des équations très compliquées.

Dans ces premiers stades du développement humain dont la majeure partie est intra-utérin on peut remarquer que le rapport entre l'énergie intérieure créatrice et la forme établie est toute en faveur du premier terme. Chez l'enfant cette indécision plastique, ce flou du modèle persiste très longtemps. Et puisque nous en sommes à parler de ces formes de passage, de ces premières étapes de la construction, je voudrais indiquer de quel intérêt nous accueillerons les travaux des géomètres et autres savants nous donnant des indications sur la nature différentielle des volumes et des surfaces qu'ils étudient. Il serait de la plus grande importance de pouvoir connaître la valeur d'une forme quant à sa détermination. *Tout se passe comme si les formes jeunes de la nature rejoignaient les formes inconscientes de notre esprit et avaient entre elles ce trait commun de n'être pas représentatives d'un objet particulier.*

Toutes se prêtent à engendrer ultérieurement par voie de choix une ou plusieurs séries de courbes de surfaces et de volumes précisés.

Quoiqu'il en soit à mesure du développement humain, la forme va bientôt se différencier au point d'exprimer avec exactitude l'énergie interne. Ce martellement par le dedans et par le

déhors fait de notre enveloppe une limite très exactement significatrice ; l'équilibre ne tarde pas à s'établir entre l'énergie potentielle et l'énergie exprimée. Le mot de lutte dont on se sert n'est peut-être pas tout à fait exact et sans doute faudrait-il mieux utiliser la comparaison d'un échange dialectique entre le dedans et le dehors, d'un jeu de vases communicants. Toujours est-il qu'à l'âge adulte l'homme témoigne par sa forme de l'importance des forces qu'il enfermait au départ en même temps on peut lire sur son corps la trace des résistances, des accidents de toutes natures qu'il a subis de l'ambiance.

A vrai dire, même chez l'adulte et tant qu'il reste de la vie, la forme est susceptible de transformations ; celles-ci sont de plus en plus restreintes et jouent surtout sur la consistance, sur la coloration, sur la chaleur de la chair. Bientôt la forme se durcit, l'âge procède par une sclérose progressive. L'énergie intérieure emprisonnée dans la carapace définitive diminue. Le rapport que nous avons trouvé chez le jeune entre l'énergie potentielle et l'énergie actée est inversé. Tout a été exprimé. La vie s'épuise, la forme est déshabillée. Elle ne tarde pas à se dégrader à son tour.

S'appuyant sur ces observations, on comprend comment tant de penseurs ont pu assimiler la vie à l'énergie et la forme à la mort. Je crois que l'on doit se méfier de ces abstractions-limites qui n'ont aucun sens. La vie ne pouvant être conçue sans sa manifestation, ne peut être isolée du domaine des formes.

Cette première observation générale étant faite concernant les rapports de la forme et de l'énergie qu'elle exprime, je voudrais dire un mot d'un autre rapport entre la forme et l'individualité de l'objet, ce qui est un sujet très voisin du premier.

Je vais m'appuyer sur un passage d'Édouard Goerg qui me paraît tout à fait pertinent. A supposer que l'on ait représenté une forme ronde et un rectangle à partir de ce trait, de cette surface, de ce volume même si l'on sculpte, une très grande série de suppositions peuvent être faites. Le rond établi peut convenir aussi bien à l'orange qu'à la pomme, au ballon qu'à la boule d'ivoire ou à la bulle de savon. Il en va de même pour le rectangle. De ces formes simples, on ne passe à l'objet qu'en ajoutant d'autres indications, de très infimes traits dans le dessin, de la couleur. On doit indiquer la nature de l'objet et suggérer d'une façon quelconque sa densité. *Ainsi nous avons rencontré tout à l'heure des formes complexes qui contenaient un élément d'indécision externe, voilà que maintenant, par un autre côté, nous en trouvons de tout à fait simples, qui sont à leur tour pleines d'indécisions quant à la na-*

ture de l'objet qu'elles représentent. Nous avons d'un côté les formes larvaires, ébauches, très molles, inconscientes, qui sont seulement le témoignage momentané et fugitif d'une énergie puissante qui cherche à se connaître. Nous avons, d'autre part, ce lot de formes géométriques simples qui sont de véritables abstractions très accessibles au travail de notre compréhension consciente, mais celles-ci sont maintenant trop en deca de la réalité de l'objet pour la représenter. »



Toute l'osmose entre le conscient et l'inconscient se trouve dessiné par les pensées de Pierre Mabille. Il y a là à notre avis toute une ouverture de recherches qualitatives en parapsychologie que l'on ne saurait négliger. Nous sommes quelques-uns à souhaiter voir s'y engager plus avant la prospection métapsychique.

M. M.



LE TALISMAN DE CATHERINE DE MÉDICIS

Cette médaille en bronze du XVI^e siècle, qui figure dans les collections de la Bibliothèque Nationale, est connue sous le nom de « Talisman de Catherine de Médicis ». Suivant le Père Ménestrier, cette médaille serait l'œuvre du premier médecin d'Henri II, Jean Fernel, qui aurait fait don de cette image symbolique à la reine. Cette dernière serait représentée avec son époux sur la face de la médaille, cependant qu'au revers figurerait la célèbre Diane de Poitiers.



Mandala exécuté par l'auteur des dessins 2 et 3. Les formes sont groupées suivant la tradition par 4, 8, etc... Les couleurs du dessin original expriment un essai d'unification harmonieuse entre les fonctions psychiques. Les cercles et les carrés sont inscrits les uns dans les autres. L'ensemble de la figure est entraîné par un mouvement tournant. Une telle image dessinée spontanément annonce une proche guérison.

LES FORMES ET LES ÉLÉMENTS DE LA PSYCHÉ DANS LA CONCEPTION DE JUNG

DANS le film « *Le fleuve* », des jeunes filles, arrivées au jour où il leur faut prendre des décisions pour leur vie de femme de demain, tracent sur la terrasse de leur maison, au bord du Gange, une figure circulaire avec un pinceau chargé de peinture blanche. Cette figure est un *Mandala*. Le soin avec lequel elles le dessinent en marque l'importance. En projetant les forces émanées de leur personnalité dans cette image, elles en regroupent les éléments, avec leur dynamisme, qui risquaient de se disperser. Elles prennent une meilleure conscience d'elles-mêmes en vue de l'action future et cela d'autant mieux qu'elles ont prié et médité avant de dessiner.

Le *Mandala* n'est pas particulier à la mystique de l'Orient bouddhique. Il apparaît dans les rosaces des cathédrales, dans les enluminures représentant les roues de fortune des manuscrits mystiques et par delà le christianisme, le bouddhisme et notre vieux monde dans des images peintes, dessinées, présentées parfois pour un court moment à l'aide de sables colorés par des hommes qui gardent, dans les Amériques le souci de redevenir soi, de ne pas s'abandonner aux bouleversements du monde extérieur. Eux aussi n'hésitent pas à s'appuyer sur des traditions millénaires pour défendre leur personnalité. Le *Mandala*, ainsi reparait dans tous les arts, des plus anciens aux plus modernes, et le regretté peintre cubiste Albert Gleizes, qui vient de nous quitter, lui a donné toute sa valeur dans son illustration si intelligente des *Pensées* de Pascal.

Le *Mandala* se compose de cercles et de carrés inscrits les uns dans les autres et contenus dans une forme dont les limites sont celles qui séparent l'individu du monde qui l'entoure, monde qui est aussi bien celui de cette terre que celui du ciel et de l'enfer. Les figures des Mandalas se groupent

suisant des nombres pairs : quatre, huit, douze, et plus, se faisant pendant, s'opposant, se complétant, ménageant entre elles des passages pour le mouvement des forces psychiques du monde intérieur vers le monde extérieur et inversement.

A l'intérieur même du mandala les forces ne restent pas statistiques et participent aux mouvements internes de la vie profonde. L'action bénéfique des nombres pairs n'est pas exclusive ; certains mandalas thibétains paraissent ordonnés suivant des rythmes impairs. Il est possible qu'alors l'élément figuratif joue un rôle dominant mais ce problème sort de notre sujet.

Jung a rapproché des Mandalas indo-thibétains des dessins d'images intérieures exécutés au cours d'analyses, sur sa demande, par des malades souffrant de troubles névrotiques : obsessions, impuissance, sexuelle, frigidité, doutes, ruminations sur des thèmes de solitude morale, de culpabilité et d'infériorité. Il a remarqué que ces dessins jaillissaient pour ainsi dire spontanément du fond de la psyché, en dehors de tout mécanisme de production artistique. Le départ mystique paraissait absent, dans les cas de Jung, en réalité malades et bouddhistes mystiques se retrouvaient, devant les mythes, comparables, malgré l'appartenance des sujets à des dogmes différents. Les buts des uns et des autres sont aussi comparables. L'unification de la psyché pour la guérison comporte une conversion, un retour à la foi, qui n'est autre que la forme la plus haute de la confiance, en soi et dans les autres. La condition essentielle de cette conversion est la remise en équilibre des rapports du moi, centre de la conscience, et de l'inconscient. Jung fut surpris les premières fois que des malades lui apportèrent de pareils dessins. Il pensa qu'ils les avaient exécutés sous l'influence d'un souvenir de mandala indo-thibétain, vu dans un livre ou dans un musée. Il garda longtemps par devers lui les documents avant de se décider à les publier. Par la suite d'autres dessinateurs analogues succédèrent aux premiers et il dut admettre la sincérité et la spontanéité de leurs productions. Elles sont devenues assez importantes pour prendre place parmi les techniques de l'analyse et de la thérapeutique psychologiques.

Le malade qui souffre de troubles névrotiques présente à des degrés divers une dissociation des éléments psychiques qui peut aller jusqu'à la discordance. L'origine de cette dissociation est presque toujours ancienne et les premiers signes remontent à une époque où le syndrome névrotique était encore latent. Le malade est, pour ainsi dire, entraîné par la névrose à la dissociation. Par là le malade s'oppose au bouddhiste quia suivi un entraînement préparant depuis longtemps l'unification de plus en plus parfaite de la psyché. Il ne faut donc

pas nous étonner si les dessins d'images intérieures de nos malades bien qu'ils soient souvent très poussés comme celui de la figure hors-texte n'atteignent pas la perfection des Mandalas hindous ou thibétains. Mais ces images restent chargées d'un dynamisme puissant qui se traduit tantôt par des couleurs comme le rouge exprimant des sensations violentes ou comme le violet et le noir qui renforcent les formes des symboles des complexes, tantôt par des pénétrations sous forme de pointes ou d'angles aigus dans le monde extérieur, tantôt à l'intérieur de la figure par des traits, des images symboliques, des oppositions de formes et de couleurs. Quand le malade va mieux, la psychothérapie progressant, des mouvements de rotation apparaissent et semble entraîner les éléments de la figure dans un processus d'unification.

Les dessins d'images intérieures sont souvent incomplets. Comme dans les figures 2, 3, 4 et 5, ils apparaissent alors dans les griffonnages d'une fréquence telle qu'ils deviennent presque banaux par exemple dans les assemblées, dans les salles où on attend, sur les papiers ou les annuaires des téléphones publics. Les griffonnages révèlent le mode de rapports du sujet avec le monde extérieur par leurs lignes agressives ou expriment un essai d'unification de la psyché.

Pour obtenir des images intérieures plus complètes de ses malades, Jung leur conseille de dessiner avec des crayons de couleurs, entr'autres rouges, bleus, jaunes, verts. Les échanges entre la couleur et la forme donnent une vie plus intense à celle-ci et assez souvent elle aboutit à des représentations mythiques. Jung a adopté une symbolique des couleurs avec des réserves prudentes, et en spécifiant qu'elle ne vaut que pour la civilisation de son temps et de son pays. Le rouge correspond aux sentiments passionnés, le bleu aux pensées, le jaune aux intuitions, le vert aux sensations.

La totalité de la psyché comprend des éléments conscients et inconscients. Jung la représente dans le schéma de la figure 1. Les éléments inconscients sont caractérisés par l'obscurité de leurs rapports avec le « Moi », ce dernier « Le complexe du Moi » étant situé au centre du champ de la conscience. Quand la psyché est unifiée, le sujet prend conscience du « Soi » et en devient maître. Le « Soi » Jungien est plus qu'une somme, puisqu'il comporte un état affectif qui entraîne des possibilités d'action pour une vie meilleure.

Pour connaître le malade il faut explorer à la fois ses états conscients et ses états inconscients et ceux-ci avec le minimum d'a priori, en se basant sur l'expérience et en ne négligeant aucun des moteurs instinctifs, instincts de conservation, de domination, de sexualité. L'inconscient révélé par

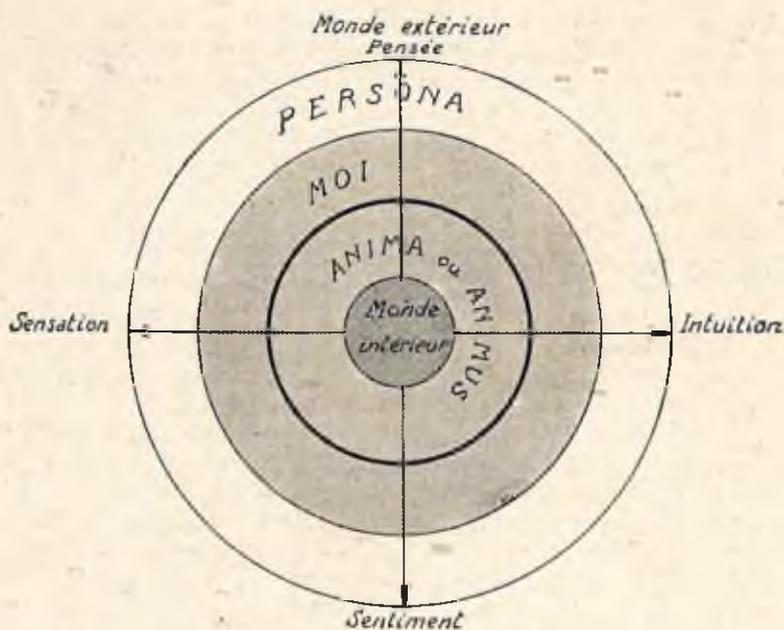


Fig. 1. — Schéma de la totalité de la Psyché (d'après le schéma XVII du livre de Jolan Jacobi : « La Psychologie de C. G. Jung »).

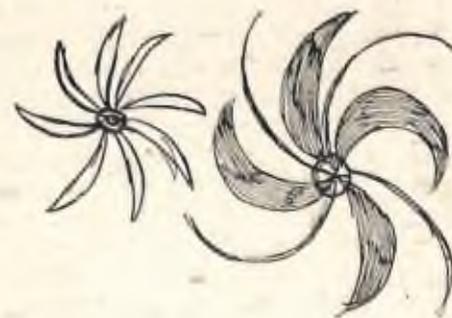
l'étude des rêves, des associations d'idées et d'images, par le narcoanalyse et la psychanalyse éclaire la genèse de faits conscients, d'apparence absurde comme les obsessions et cette connaissance nouvelle permet le traitement. Le conscient et l'inconscient, qui n'est que l'oublié, ne sont en réalité jamais séparés et le schéma de la figure 1, sans échanges entre les différentes zones, ne serait pas compatible avec la vie s'il n'était pas modifié à chaque instant. Il faut noter que dans les syndromes névrotiques, l'inconscient est plus complètement isolé du conscient que dans les états de bonne adaptation à la vie. La séparation paraît aussi plus complète chez les rêveurs et les distraits et chez les artistes et les poètes, rêveurs qui veulent fixer leurs rêves et s'y enfoncent dans ce but.

Mais ces derniers disposent de cette forme d'intuition qu'est l'inspiration, d'une origine si étrangère en apparence qu'elle a pu être symbolisée par la muse, mais qui ne peut s'exprimer sans l'accord de la conscience à qui il leur faut faire appel. Alors que le dialogue entre l'inconscient et le conscient est à l'origine même de l'art et de la poésie, chez le malade le monologue du conscient, désolé par son impuissance devant l'inconscient, persiste jusqu'au jour où le traitement rétablit les échanges curateurs.

L'Inconscient personnel groupe pendant le temps où ils sont oubliés les séquelles des refoulements, des conflits, de l'activité des complexes qui ont marqué l'évolution individuelle du sujet, depuis les premières heures de sa vie. Il représente le revers de son évolution alors que le conscient en montre l'avert, la part bien apparente. L'Inconscient collectif, dont le rôle a été entrevu par Freud dans des livres comme *Totem et Tabou*, prend une place capitale dans la doctrine de Jung et dans son application pratique. Le contenu de l'inconscient collectif est indépendant des acquisitions personnelles de l'individu. Il a un caractère général qui dépasse souvent la race et la civilisation auxquelles il appartient. Il est étroitement mêlé à la vie instinctive. C'est dire que son origine remonte aux premiers temps de l'apparition de l'homme. Il s'exprime surtout par des symboles, qui établissent une liaison avec la conscience en provoquant chez l'homme le désir de les interpréter. Il règle les habitudes et les conduites qui dépendent également du conscient à partir du moment où elles sont adaptées.

Les Symboles tiennent une grande place dans *Les Mythes* qui sont la vie même de l'art et de la poésie. Ils renaissent sans cesse malgré le désir éperdu de nouveauté d'une époque comme la nôtre. Un Picasso les voit reparaître sous son pinceau ou son pouce de modelleur et un Miro les laisse entrevoir dans ses abstractions. Les mythes situent les complexes dans la suite de la pensée humaine et c'est le mérite de la tragédie grecque de les avoir révélés aux hommes. Le complexe d'Œdipe ne diffère guère pour nos contemporains de ce qu'il était pour un athénien du temps de Sophocle. Le démon socratique était fait, de même que les démons de notre époque qui les voit renaître, plus forts que jamais, « des irruptions spontanées de complexes inconscients dans le cours continu de la conscience ». Dieu lui-même pour Jung appartient au monde de l'inconscient, monde intérieur de l'homme, dans lequel il représente l'Être éternel et universel.

Fig. 2. — Essai d'organisation de formes autour d'un centre. Le mouvement de rotation de la figure représente également une tentative d'unification de la psyché, mais le crayonnage à l'intérieur des formes comparable à des lames de faux traduit une agressivité et des complexes qui imbibent momentanément même cette unification. (réduit de moitié)



L'inconscient est riche de contraires et de contrastes qui se rapprochent et s'associent. Les religions ont revêtu de leurs dogmes les associations de contraires les plus importantes ; l'antique culte du Feu n'a pas voulu les séparer tandis que le christianisme les situe aux deux pôles du monde surnaturel, le ciel et l'enfer. Les associations de contraires ont hanté l'imagination des artistes de tous les temps et de tous les pays et des œuvres comme celles de Michel-Ange et de William Blake s'en inspirent en grande partie.

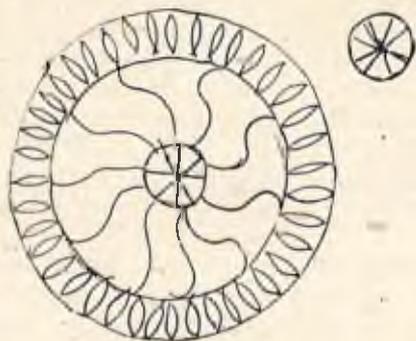


Fig. 3. — Ebauche de mandala avec le monde intérieur et les lignes ondulées de la zone de l'animus — anima qui aboutissent à la zone du moi. Un essai de la représentation de la rotation est rappelée au centre et dans la petite figure en haut et à droite, mais ces figures ne tournent pas. (réduit de moitié)

L'artiste est le poète qui sculpte, peint ou chante les thèmes d'un mythe, rend concret un archétype en transformant des tendances virtuelles en images réelles. Le développement de celles-ci sera guidé par des dispositions liées aux lois secrètes, mais certaines de l'inconscient collectif qui ne laisseront la liberté à l'imagination que dans la mesure où elle ne s'écartera pas des données essentielles de l'archétype. Pour l'artiste et le poète, la liberté n'est que relative et ne dépasse guère la volonté d'accepter l'inspiration. Le reste n'est qu'illusion de l'enthousiasme créateur.

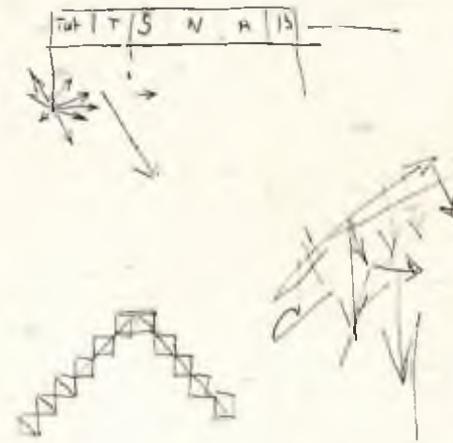
L'Archétype contient en germes des possibilités d'autant plus puissantes que l'esprit du sujet est plus éloigné du concret. d'archétypes en apparence nouveaux, par contre, l'esprit concret, le figuratif s'attache à l'objet lui-même et prétend ne s'appuyer que sur l'expérience. Une telle méthode est celle des physiologistes, des biologistes et de la plupart des savants de laboratoire. D'autres savants comme ceux qui se consacrent aux recherches de la physique mathématique partent de l'esprit d'invention qui leur apportera les hypothèses de base. En réalité un savant dans le sens complet du mot, a besoin pour assurer son jugement de recourir à la philosophie et à la part d'art qu'elle comporte. Les Archétypes et les mythes apparais-

sent de ce fait dans le domaine des sciences qui ne peuvent être exclues de l'inconscient collectif.

A côté des Archétypes qui nous aident à comprendre certains de nos rapports avec le monde extérieur en projetant dans celui-ci des éléments du monde intérieur, d'autres archétypes traduisent l'attitude interne du sujet tourné vers l'inconscient. Ce sont des variantes de l'Âme, qui est non pas toute la psyché, mais une part de celle-ci pour Jung. L'âme est masculine chez beaucoup de femmes et mérite le nom d'Animus. Le comportement externe paraît féminin et même très féminin et pourtant l'attitude interne se rapproche du comportement de l'homme. L'inverse peut-être observé chez l'homme, dont l'Anima sera d'autant plus féminine que le comportement semble plus viril. Ainsi s'expliqueront certaines faiblesses de soldats capables d'héroïsme sur le champ de bataille. La notion d'animus et d'anima apporte la clef de certaines amours passionnées pour un objet dans lequel le sujet retrouve, projetées, les tendances de son inconscient. Elle nous fait comprendre aussi des tendances impérieuses qui reparaissent dans les œuvres de grands artistes comme Léonard de Vinci ou Michel-Ange, et certaines formes qui se manifestent dans les dessins des malades. Les courbes mollement infléchies des éléments de mandalas constituent une traduction abstraite de l'anima d'un garçon par ailleurs énergique dans la lutte pour la vie. La réapparition de formes d'éphèbes dans les dessins d'une jeune femme montre que sous ses apparences fragiles, elle porte en elle un jeune lutteur qui mène beaucoup mieux à leur terme ses luttes avec la vie.

Fig. 4. — Les Fig. 2 et 3 ont été dessinées par l'auteur du mandala en hors-texte, obsédé, douteux, phobique du téléphone actuellement en voie de guérison.

Les dessins de la Fig. 4 sont l'œuvre d'un autre obsédé souffrant d'impulsions à compter ; ils sont en rapport avec l'agressivité très marquée et la hantise par des équivalents de rythmes sexuels (escalier, besoin de compter, d'aligner des mots pendant des heures), résistance à la psychothérapie. (réduit de moitié).



L'attitude, le comportement extérieurs varient avec l'ambiance et les dispositions internes, mais ces variations ont des limites imposées à l'homme par la nécessité de réduire les dépenses d'énergie. Aussi il est amené à adopter une fois pour toutes une manière d'être plus ou moins artificielle. Cette manière d'être est la *Persona*, nom du masque antique que Jung a choisi pour désigner l'attitude de chacun devant le monde extérieur.

La *Persona* est l'équivalent devant le monde extérieur de l'animus ou l'anima devant le monde de l'inconscient. Mais ces équivalents sont souvent en rapports inverses et Jung propose entr'autres exemples celui du tyran dont la persona est dure, cruelle et inabordable et l'anima faible sensible et parfois suggestible. C'est pousser à l'extrême dans cet exemple le cas des âmes virile de la femme et féminine de l'homme. De même que l'animus et l'anima peuvent apparaître dans les dessins d'images intérieures comme dans les rêves de la nuit, la persona se manifeste parfois sous la forme directe de représentations de masques. J'ai étudié des variétés de ces représentations dans un article de Aesculape de février 1953, qui complétait un premier travail publié au chapitre consacré à l'art des Schizophrènes dans mon livre *L'Art et la Folie*. Dans l'article d'Aesculape, deux peintres, l'une schizophrène, l'autre déprimée souffrant de ruminations obsédantes après un deuil récent se sont représentées l'une et l'autre avec des masques. La schizophrène, mince silhouette d'arlequin tragique à demi masculin a jeté à terre le masque tragique d'un homme qui rappelle ceux des guerriers du théâtre japonais. Il semble qu'elle ait renoncé pour toujours à une persona héroïque qui contraste avec son animus de vaincue. Elle illustre les hypothèses de Jung.

En face d'elle l'autre peintre, victime d'émotions qui n'étaient pas pathologiques, choisit entre deux masques : elle tient dans sa main droite la persona de l'action et s'apprête à laisser tomber celle de la tristesse aux lèvres amères, à l'expression impuissante et stérile. L'anima reste féminine par son vêtement, mais des muscles plus masculins que féminins gonflent les manches de la robe. Le visage n'est pas dessiné comme souvent chez les rêveurs prisonniers de leurs rêves chez les schizoïdes. Le visage sans traits signifie-t-il qu'elle ne revêtira qu'un masque et ne livrera pas sa personnalité réelle ? Notons qu'après ces deux figurations de masque, aucune des deux peintres n'a pu reprendre son pinceau. La première n'a dessiné que des silhouettes vides comme des fantômes pendant quelques semaines puis n'a plus rien fait. La seconde a été complètement inhibée par cette composition

quelle avait cherchée, s'y reprenant à plusieurs reprises avant de peindre le tableau qui vient d'être décrit. Chez certains schizophrènes plus atteints, toutes les figures finissent par être masquées, les dessins des masques sont comme stéréotypés.

Le dessin de masque de la figure 5 est l'œuvre d'une grande obsédée déjà discordante et qui n'a pu se libérer de souvenirs traumatisants remontant à la dernière enfance. De même que celui de la schizophrène de l'article d'Aesculape, le masque dessiné par cette malade a des traits masculins. La représentation de l'animus, ici réduite à quelques ondulations comme sortant de l'eau maternelle qui lui a été si néfaste ; ce dessin illustre un enseignement de Jung. Plus l'image de l'âme est archaïque et puissante (elle se confond ici avec un symbole maternel très fort) plus la persona ou le masque sépare l'individu de sa vie instinctive naturelle et ne permet plus que la vie limitée imposée par le souvenir de sa mère.

Un autre dessin d'une malade montre une série de recherches de masques du féminin au masculin qui émanent de la sombre région des complexes où on peut voir des ébauches de



Fig. 5. — Un masque (persona) sort de l'eau. La malade obsédée sexuelle frigide de 40 ans n'arrive pas à se libérer de souvenirs d'enfance traumatisants, liés à l'image de la mère (l'eau), qu'elle a perdue très jeune. Elle la regrette, l'évoque et en même temps retrouve des souvenirs de conflits familiaux. Dans ces syndromes de désadaptation, le masque traduit directement l'animus masculin chez les femmes présentant ces mêmes troubles. (réduit de moitié).

mandalas qui se répètent sans évoluer et des figures géométriques. L'ensemble est nettement schizoïde. Cette jeune fille n'a pas présenté des échecs banaux à ses examens, mais des crises à ces occasions d'une névrose d'échec. La famille qui a joué un rôle dans la genèse de cette névrose n'a pas soutenu l'action du psychothérapeute et les quelques séances qu'elle a consenties n'ont abouti à aucun résultat utile.

Cette rapide revue a montré la possibilité d'apparition de formes émanées de l'inconscient dans les dessins intérieurs d'obsédés et de schizoïdes. L'apparition de ces formes résulte d'un mécanisme de projection d'éléments inconscient dans le champ de la conscience. En dessinant des mandalas ou des ébauches de mandalas, le sujet a appris à se mieux connaître, en agissant premier pas dans la voie du contrôle et de l'unification de soi.

En outre leur valeur pour l'examen des malades et leur traitement, de telles images avec leurs symboles et leurs mythes éclairent quelque peu cet inconscient collectif qui fait se rejoindre les hommes dans des tendances profondes apparues presqu'en même temps qu'eux.



Extrait du film « LE FLEUVE », de J. Renoir



ART ET ASTROLOGIE

SI l'on faut situer l'art selon la perspective astrologique, il convient au préalable de s'entendre sur la discipline utilisée : l'Astrologie est essentiellement une *psychologie* ; une psychologie qui se spécifie par ses dimensions qui sont à l'échelle de l'univers. Elle pose dans ses prémices une vue synthétique et unitaire du monde : il n'est pas une parcelle de vie sur cette terre qui ne soit, structurellement, analogiquement, une réplique du monde sidéral. Dans la solidarité qui règne au sein de l'univers entre tous les éléments naturels, de l'atome au système solaire — solidarité effective, sinon affectivement vécue, à un stade psychologique « primitif » ou fondamental de l'évolution humaine — l'homme s'intègre dans l'unité du tout et avec lui l'œuvre qu'il réalise.

Cette position prise, on conçoit que l'Art dans son essence même échappe à l'investigation astrologique. Celle-ci ne peut appréhender que le *phénomène artistique*, c'est-à-dire le *comportement* de l'artiste et le *contenu* de l'œuvre elle-même. Mais il existe une certaine parenté des deux domaines, artistique et astrologique, attendu leur nature, leur dimension. L'art est par nature universel, la peinture étant autre chose qu'une surface remplie de lignes et de couleurs, la musique autre chose qu'un moment sonore... Le propre de l'art est de restituer l'homme à ses valeurs permanentes et de l'intégrer à son cosmos. Nous sommes bien là sur le « terrain » astrologique.

Pour l'astrologue, l'analogie entre le macrocosme et le microcosme s'établit à tous les échelons ; elle n'existe pas seulement entre le système planétaire et l'homme — qui sont deux organismes à la même énergétique vitale —, mais aussi entre l'homme devenu macrocosme et son œuvre devenue microcosme. Cette œuvre est un microcosme authentique, relativement à son auteur : elle est une « projection » de l'être du créateur ; celui-ci se retrouve transposé dans la matière de l'œuvre d'art, que ce soit dans le poème, la scène théâtrale, la toile ou la portée musicale...

Il nous est agréable de voir la théorie astrologique de l'art reprise par l'éminent esthéticien actuel, le Pⁱ Étienne Souriau

de la Sorbonne. Cette thèse est merveilleusement développée dans son ouvrage : « Les deux cents mille Situations Dramatiques » (Flammarion, éd.). Naturellement, Souriau précise « qu'il ne croit pas à l'astrologie », du moins en tant que doctrine d'une influence physique des astres sur la destinée, mais il estime que la conception astrologique de l'art et de la vie est entièrement fondée, ce qui l'amène à reconnaître — volontairement ou non — la thèse de l'astrologie symboliste qui n'a que faire de « l'influence astrale » et n'en est pas moins l'astrologie concrète. Aussi sa thèse est-elle entièrement et pleinement astrologique ; nous ne pouvons donc que renvoyer le lecteur intéressé à cette œuvre remarquable.

La scène est un microcosme où se projette, se localise, tout un univers, celui de la pièce, macrocosme de l'auteur. Dans le déploiement scénique, il est un foyer central où se concentre tout l'intérêt qui est représenté par le jeu de quelques acteurs. C'est la constellation de la pièce, ou plus exactement son système planétaire. Le jeu de chaque acteur n'existe qu'en tant que partie constituante d'un tout organique ; il existe une fonction solaire, lunaire, martienne..., le rôle martien étant, par exemple, celui de l'opposant, de l'adversaire, de l'ennemi... Un même acteur peut être investi de plusieurs fonctions simultanément ou de rôles successivement différents, combinaison qui fait tout le jeu de la pièce. Comme l'homme dans la vie, l'acteur incarne une « signature astrale » qui lui est imposée au sein d'un ensemble organique, d'un système de forces ; le drame est tout concentré et tout en évolution dans cette ronde sidérale du système planétaire en constellation.

Naturellement, on peut étendre la théorie astrologique à toutes les manifestations artistiques où nous retrouvons les mêmes principes analogiques.

Dans l'état actuel de l'astrologie, celle-ci souffre beaucoup d'un amateurisme encore attaché à de fausses corrélations, reposant en général sur quelques cas isolés retenus pour l'illusion (1). On est, par exemple, persuadé que l'on peut et doit, de l'inspection du thème natal, diagnostiquer le domaine d'action du sujet, à savoir si nous avons affaire à un écrivain, un peintre, un musicien... ou encore un savant, un philosophe... Rien n'est plus incertain cependant. En effet, l'homme a une relative liberté quant au choix des moyens d'expression, pour peu qu'il ait de l'étoffe.

(1) C'est d'ailleurs pourquoi le « Centre International d'Astrologie » a inscrit à son programme la publication d'une série de recueils de thèmes représentant un ou plusieurs milliers de cas : musiciens, peintres, écrivains...

On sait d'ailleurs qu'il n'est pas de frontières bien tracées entre les différents départements de l'art, et l'on a suffisamment parlé de telle poésie musicale, de telle peinture sonore, de telle musique sculpturale... pour savoir que si chaque genre est bien à lui, spécifique et par cela même interchangeable, la « matière artistique » ou poétique est une, quel que soit son vêtement, son mode d'expression. Pour l'astrologie, en tout cas, le « fond » importe plus que la forme qu'il empreinte pour se manifester.

Précisément, l'astrologie ne peut pas dire en face de quel « genre » d'artiste on se trouve, comme s'il n'y avait pas un déterminisme formel obligeant tel artiste à être poète, musicien, peintre ou sculpteur. Il y a bien, certes, le secours de la typologie, en vertu de laquelle le lunaire, comme Verlaine, de nature rêveuse, capricieuse, et médiumnique, est surtout doué pour la poésie ; le jupitérien comme Monet tout en « surface », se fait plutôt peintre ; le solaire, comme Corneille, monde de spectacle et de lumière, se destine au théâtre... Mais chaque « type astral » a d'autres destinations possibles que celles de ses tendances dominantes. D'autre part, la psychanalyse nous apprend que l'individu ne se contente pas de réaliser ce qu'il porte en soi de plus riche avec ses meilleures armes ; très souvent, en raison d'un mécanisme de renversement, de « surcompensation », c'est précisément par la tendance déshéritée, par le point où il est le moins fort, le plus vulnérable, que l'artiste se réalise (cas de nombreux peintres ayant des défauts de la vue, par exemple).

Pour l'astrologue, donc, le fait de savoir, astrologiquement, que Berlioz, par exemple, avait une faculté auditive particulière et qu'il était destiné à la vocation musicale, est très problématique, et il faut avouer que la « faculté musicale », c'est où qu'elle provienne, nous échappe.

Mais où l'astrologie fait œuvre féconde, c'est lorsqu'elle entend chercher le *message poétique* qu'exprime l'auteur, le créateur. C'est ici que le déterminisme cosmique est effectif. En d'autres termes, nous sommes amenés à distinguer le contenant du contenu. Le « contenant », c'est la ressource de la plume, du pinceau, de la note. Ici, rien de formel. Quant au « contenu », c'est cet *univers intérieur* que l'artiste cherche à exprimer, à recréer. Précisément, le ciel de naissance est le plan, le miroir de cet univers intérieur ; il reflète donc ce que l'artiste porte en lui et réalise, ce message poétique qui lui est personnel et que son art peut rendre universel.

Déjà, des « genres » ou des orientations générales se dégagent nettement de la typologie astrologique. Dès l'instant où la Lune domine dans un ciel natal, nous ne pouvons pas dire

que le sujet est un poète, mais nous pouvons être sûrs qu'écrivain il sera — suivant les catégories Junaires — fabuliste comme La Fontaine, poète lyrique comme Musset, ou d'ambiance comme Verlaine, tout à son journal intime comme Amiel ou à une œuvre centrée sur soi comme Proust... De même que musicien, il fera une musique lyrique, spontanée, fraîche, comme Schubert, mélodique et limpide comme Debussy... que peintre, il rendra l'atmosphère fraîche de la nature à l'aube ou au clair de lune comme Corot... Certes, la configuration particulière de l'astre des nuits donnera toutes les nuances et individualisations possibles du « type lunaire », et la constellation générale du thème exprimera ce que l'artiste a d'unique, d'irremplaçable : son ciel, comme son art, ne ressemble à aucun autre...

On voit donc que, du général au particulier, il se dégage du facteur astral un « style de vie » qui s'exprime à travers une « tonalité affective » que l'on retrouve sur tous les plans de la manifestation artistique. Ce que l'astrologie révèle, c'est donc bien cette *trame affective* de l'œuvre, les racines psychiques sur lesquelles elle a poussé.

Quand on examine de plus près cette matière psychologique dans laquelle s'élabore l'œuvre, on se rend compte que cette trame affective est tissée de *symbole*, et l'on retrouve cette « forêt de symboles » dont parlait Baudelaire. Le propre de l'astrologie est de déchiffrer un symbolisme universel en admettant que tel facteur astral « correspond » avec tel aspect de l'être humain et de la vie dans tous ses règnes et à toutes les latitudes qualitatives. Cette correspondance s'édifie à un certain degré de l'évolution psychologique (dont le stade de la « participation magique » est un aspect) ; ici, l'homme est le frère de l'animal, de la plante, du végétal ; il est le produit de la nature, la créature de l'univers à l'image duquel il est construit, et pour lui tout se tient, se correspond, dans l'ordre des sensations par exemple, parfum, son, couleur...

Mais n'est-ce pas aussi le domaine familier de l'art ? Si l'astrologie cherche en l'homme ses valeurs symboliques, si elle ne l'appréhende que dans un clavier d'analogies, il se trouve que l'artiste réalise la condition de l'homme au plus intime, au plus naturel en même temps qu'au plus universel de lui-même ; aussi laisse-t-il parler son âme dans la langue maternelle de la vie, avec le verbe de la nature ; son message est donc transmis directement en symboles ; son œuvre est finalement une formule symbolique de sa personnalité, dont les claviers analogiques répètent la constellation de naissance. L'artiste ne doit-il pas finalement incarner une formule cosmique et l'accomplir en s'élevant au plan macrocosmique par la vertu universelle de l'Art ?

L'ART ET L'ALCHIMIE

UNE étude des rapports entre l'art et l'alchimie peut être faite de deux points de vue différents. On peut, tout d'abord, se placer à un point de vue extérieur au sujet, étudier la manière dont les artistes de diverses époques ont représenté l'alchimiste et son laboratoire. Mais il est une autre manière de traiter la question : c'est de l'aborder de l'intérieur en quelque sorte, d'étudier véritablement *l'art des alchimistes*.

Quatre voies nous sont maintenant ouvertes. On peut, en premier lieu, envisager la contribution des adeptes aux différents arts, problème passionnant et qui ne manque pas de surprises pour l'archéologue (que l'on songe aux cathédrales gothiques). On pourrait, en faisant abstraction de leur valeur esthétique, s'efforcer d'élucider les œuvres réalisées par les « fils d'Hermès » à la lumière des principes fondamentaux de leur art, faire ainsi rentrer le sujet dans une étude générale de l'alchimie. On pourrait, en revanche les étudier au point de vue purement esthétique, en négligeant leur signification propre. Mais c'est la quatrième voie d'accès que nous esquisserons dans cet article : étudier quelle peut bien être, en définitive, la *source psychologique profonde* d'où surgissent les étranges peintures symboliques des adeptes, quelle peut bien être l'origine dernière — et spontanée — de ces images, qui paraissent si déconcertantes à la raison discursive.

**

S'il est une science occulte qui s'est montrée favorable à la représentation picturale symbolique, c'est bien *l'alchimie*. Quoiqu'on a eu la curiosité de parcourir divers traités des « philosophes » n'a pu qu'être frappé par l'extrême fréquence des diagrammes, dessins, peintures ; parfois même les images occupent la plus grande partie du livre, et il existe des manuels d'alchimie, comme le *Mutus Liber* (« Livre muet »), où la préparation et la découverte de la pierre philosophale sont expliquées

uniquement au moyen de planches allégoriques (1). Même lorsque l'ouvrage ne comporte aucune illustration, le texte n'en demeure pas moins en grande partie symbolique et pourrait aisément être illustré par un dessinateur hermétiste.

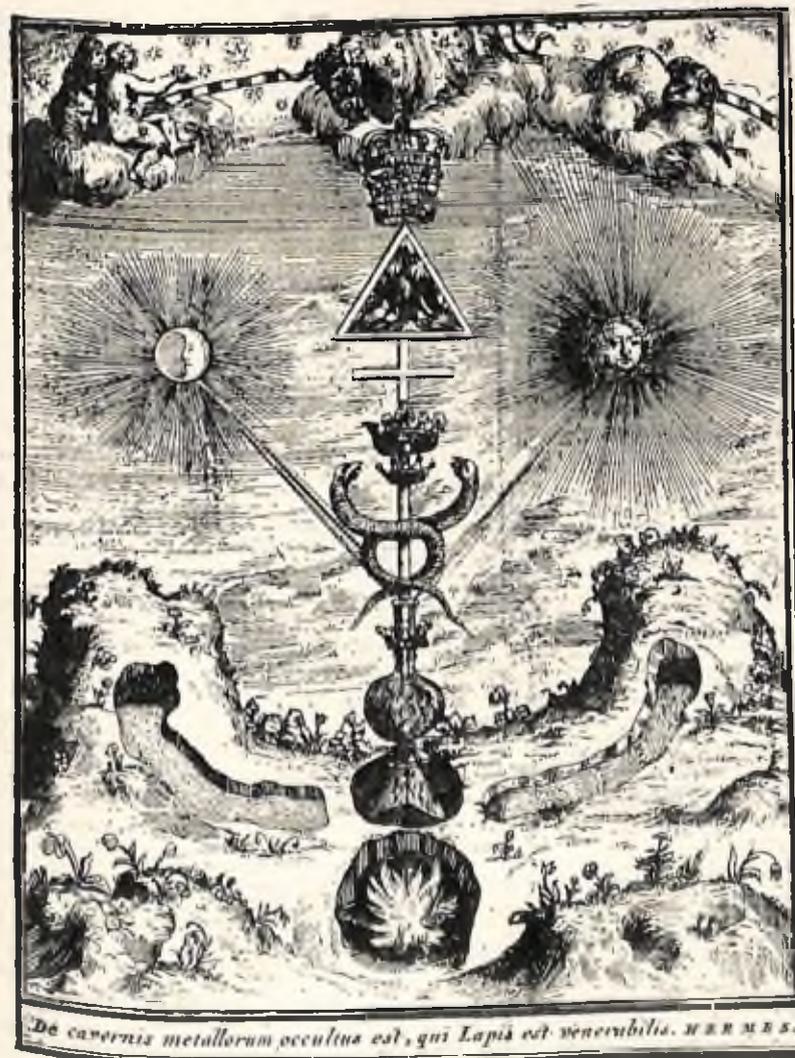
Les illustrations alchimiques apparaissent, aux yeux de l'« homme de la rue », comme du délire pur, de l'hallucination absurde, de la déraison perverse, n'ayant en fait aucune signification réelle ; mais il n'en est rien : tout, dans ces planches si bizarres, est ingénieusement agencé en vue d'une fin déterminée : ce sont des représentations symboliques de théories, de phénomènes, d'actions à accomplir, etc., parfaitement connus de l'« initié » ; celui-ci, qui est au courant du *tout cohérent* que constitue l'alchimie, aussi bien doctrinale que pratique, lit d'emblée, *intuitivement*, la signification de ces personnages, de ces animaux allégoriques, alors que le « profane » ne peut rien y découvrir de significatif. Mais — et c'est là que la *symbolique alchimique* se différencie d'une algèbre ou d'une simple nomenclature — ces symboles, tout en formant un édifice bien agencé, n'ont pas été choisis arbitrairement par les adeptes, qui se seraient réunis entre eux pour convenir de la rédaction d'un « code » secret.

Toute cette symbolique est, en un sens, *spontanée*, provient du fond ancestral de l'être ; mais comment, dira-t-on, expliquer que ces symboles aient pu ainsi s'intégrer dans un édifice solidement charpenté ? C'est qu'à l'inverse des sciences positives l'alchimie était à la fois une science de la nature, de l'univers et une activité où l'être humain jouait un rôle prépondérant, un art thaumaturgique et sacramentel. Comme l'écrit Grillot de Givry, « une remarque importante que ne manquera point de faire un lecteur attentif de tout livre alchimique, c'est l'identité que les adeptes affirment invariablement exister entre la création du Cosmos et l'opération par laquelle ils réalisent le Grand Œuvre (2) ». La clef fondamentale de l'alchimie, c'est le principe de base de la philosophie occulte : l'analogie profonde qui existe entre le *macrocosme* (l'univers) et le *microcosme* (l'homme).

En dernière analyse, la symbolique alchimique est fondée sur la méthode classique de l'ésotérisme, celle de l'*analogie*, qui fait appel aux tendances les plus ancestrales de l'âme humaine. Quelle est donc la *source inconsciente et spontanée* des images représentées dans les productions picturales des adeptes ? Un

(1) Le *Mutus Liber* a été réédité, ainsi que les figures de J.-C. Bar-chusen, dans le *Trésor hermétique* (Lyon, Derain, 1946).

(2) Le *Musée des sorciers, mages et alchimistes*, p. 392.



Extrait du « Triomphe hermétique », de Limojon de Saint-Didier (Amsterdam, 1685)

simple examen des réalisations différentes, mais analogues, de l'activité inconsciente du psychisme va nous le laisser pressentir.

**

Les productions artistiques des alchimistes présentent une ressemblance extraordinaire avec des œuvres d'art réalisées dans des contextes plus ou moins analogues. Qu'il nous suffise d'attirer l'attention des lecteurs sur les œuvres réalisées par des médiums, par des peintres surréalistes en état onirique (3), par des penseurs « occultes » non alchimistes et aussi par certains schizophrènes. Toutes les activités artistiques précitées ont ceci de commun qu'elles procèdent, à des degrés divers, de l'activité psychique *subconsciente*. Nous disons bien à *des degrés divers* ; en effet, alors que les peintures alchimiques, tout en utilisant la symbolique des visions et des rêves, sont agencées en vue d'une fin particulière : exposer une théorie ou une opération, le schizophrène se laisse submerger par le torrent d'images qui se précipitent dans le champ de sa conscience. La différence entre le génie et la folie n'est pas dans les images mais dans *l'utilisation faite* de ces dernières...

Nous avons donc pu remarquer que les peintures, et autres œuvres d'art, alchimiques ne constituent pas une exception, mais peuvent être considérées comme une utilisation spéciale des images et des symboles empruntés au subconscient. Comment expliquer donc la présence, dans l'art alchimique comme dans les activités analogues, des mêmes images traditionnelles ?

La psychanalyse freudienne nous a semblé insuffisante à en rendre compte, et c'est vers le système de C. G. Jung que le spécialiste devra plutôt se tourner. Nous ne pouvons, évidemment, dans le cadre de ce court article, donner ne serait-ce même qu'un résumé d'une doctrine aussi complexe et aussi profonde. Nous pensons d'ailleurs que les livres de Jung ne sont pas étrangers aux lecteurs de la *Revue Métapsychique*, qui n'ont pas dû manquer de se familiariser avec cette importante doctrine psychologique. Contentons-nous de rappeler que l'idée fondamentale de Jung est celle de *l'inconscient collectif*, d'un inconscient ancestral préexistant à la naissance individuelle : quand l'homme naît, il est déjà pourvu de cet « incons-

(3) Les tableaux de rêves mériteraient toute une étude, depuis ceux de Jérôme Bosch jusqu'à ceux de Léonor Fini...

cient collectif », renfermant toute une série d'images héréditaires qui apparaîtront à la conscience dans les rêves, dans les visions, etc. Ces images, Jung les appelle des archétypes ; ces archétypes forment ainsi la zone supra-individuelle ou ancestrale de l'inconscient. Ce sont ces archétypes qui se retrouvent dans tous les domaines où l'activité subconsciente peut s'exprimer et, en particulier, dans les visions des mystiques, des théosophes et, tout naturellement, celles des alchimistes ; ainsi s'explique le fait que ces symboles ancestraux se retrouvent au sein de civilisation diverses et chez des hommes qui n'ont jamais été en rapports directs, dans l'espace ou dans le temps. Les images archétypiques sont particulièrement nombreuses dans l'alchimie : l'eau et le feu, le soleil et la lune, le vase sacré, le cercle, la Colombe, l'arbre de Vie, etc.

D'où l'immense intérêt psychologique que présente l'étude des gravures et des peintures des alchimistes, dont l'étrange fascination réside en ce qu'elles reproduisent des images mentales ancestrales, éveillant un profond écho dans l'inconscient de chacun de nous. « L'alchimiste qui voulait transformer le plomb en or..., écrit Ania Teillard, effectuait en même temps sa propre transformation d'homme profane en initié. Il projetait les archétypes de son inconscient collectif dans la matière qu'il maniait (le mécanisme de la projection se fait inconsciemment et chez tout le monde : nous voyons au dehors ce qui se passe en réalité dans notre for intérieur). L'œuvre que l'alchimiste voulait réaliser était le miroir de sa propre évolution (1) ».

C'est ainsi que l'étude des représentations picturales utilisées par les adeptes pour systématiser leurs intuitions ouvre de vastes perspectives sur la Surréalité (qui est peut-être plus « réelle » que la réalité...) La métapsychique se doit de consacrer toute son attention à ce qu'on appelle l'« art médiumnique », dont les gravures alchimiques apparaissent comme un aspect particulièrement remarquable et d'ailleurs réellement artistique. Pour conclure, ne faut-il pas faire remarquer encore une fois le caractère « prométhéen » « démiurgique » de toute technique occulte ? Et l'activité artistique elle-même n'apparaîtrait-elle pas comme une création authentique ? « Chaque artiste doit reprendre seul, a écrit André Breton, la poursuite de la Toison d'or ». Et n'y a-t-il pas plus qu'une coïncidence dans le fait que le nom d'« artistes » ait été l'une des expressions désignant les alchimistes...

(4) Le rêve et l'inconscient collectif, in Crapouillot, N° spécial sur Le monde des rêves, p. 71.

BIBLIOGRAPHIE

Seuls figurent ici les ouvrages dont la lecture serait nécessaire à celui qui voudrait consacrer une étude d'ensemble aux rapports de l'art et de l'alchimie.

- René Alleau : « Aspects de l'alchimie traditionnelle », Paris (Editions de Minuit), 1953.
 Michel Carrouges : « Surréalisme et Occultisme », in « Cahiers d'Hermès », t. II, Paris (La Colombe), 1947, pp. 194-218.
 Fulcanelli : « Le mystère des cathédrales », Paris (Schemit), 1926 ; « Les demeures philosophales », id., 1930.
 Grillot de Givry : « Le Musée des sorciers, mages et alchimistes », Paris (Libr. de France), 1929.
 Manly P. Hall : « An encyclopedic outline of Masonic, Hermetic, Quabbalitic (sic) and Rosicrucian symbolical Philosophy », San Francisco, 1928.
 G. F. Hartlaub : « Alchemiten und Roenkreuzer, Charakter- und Sittenbilder der Malerei und Dichtung », Willsbach et Heidelberg, 1947.
 C. G. Jung : « Œuvres », et particulièrement « Psychologie und Alchimie », Zurich, 1944 (trad. angl. : Londres, 1953) ; « Psychologie der Uebertragung », ibid., 1946.
 John Read : « Prelude to chemistry », Londres, 1936 ; « Humour and humanism in chemistry », ibid., 1941 ; « The Alchemist in life, literature and art », ibid., 1947.
 A. Rolland de Rénéville : « L'expérience poétique », Paris (N. R.F.), 1947.
 F. Sherwood Taylor : « The alchemists founders of modern Science », Londres, 1951.
 Ania Teillard : « Le symbolisme du rêve », Paris (Stock) ; « Le rêve, une porte sur le réel », ibid., 1951.
 Jean Vinchon : « L'art et la folie », réédit., Paris (Stock), 1952.
 Revue Crapouillot, N° spécial sur « Le Monde des rêves ».



L'arcade de Nicolas Flamel au charnier des Innocents

LE SYMBOLISME DANS L'ART ET DANS LA NATURE

MA causerie pourrait s'appeler « Biologie et Tradition ». Je vais pour commencer en détacher une section que j'appellerai « Morphologie et Tradition » et qui se rapporte à mes travaux d'Esthétique Géométrique. Mais il s'agit surtout de Morphologie des êtres vivants ; elle fait certainement partie de la Biologie.

Je n'ai pas besoin de préciser que la morphologie est la Science des Formes ; la Tradition intervient ici sous l'égide de deux noms inséparables et dans la Science et dans la Tradition occidentales, — ceux de Pythagore et de Platon.

Vous savez sans doute que Pythagore avait choisi pour symbole et signe de passe de sa Confrérie le Pentagramme, c'est-à-dire le Pentagone étoilé ; c'est Lucien qui nous apprend ce point important dans un de ses dialogues, le *De Lapsu* où il compare les diverses formes du salut.

Ce Pentagramme avait pour équivalent ou correspondant le Nombre Cinq, composé du premier nombre impair et mâle, trois (l'unité ou monade étant hors série), et du premier nombre pair féminin, deux. Remarquons que cette attribution à la fois symbolique et concrète de la qualité mâle au nombre impair et de la qualité féminine au nombre pair se trouve aussi en philosophie chinoise, la philosophie taoïste en particulier, et qu'elle y est la base d'une théorie combinatoire du monde dérivée de la manipulation des 8 trigrammes magiques ou Pa-Kua (théorie exprimée dans le fameux *Yi-King*). Ceux-ci sont toutes les combinaisons possibles trois par trois de deux symboles, le Yin et le Yang, le symbole féminin passif symbolisé par un trait brisé en deux parties, et le principe mâle créateur, actif, symbolisé par un trait non brisé. Le principe féminin est symétrique et statique, le principe mâle asymétrique et dynamique. Ceci est la tradition, mais nous en trouvons des reflets dans la génétique moderne, spécialement dans la

théorie de la détermination du sexe, où l'impair et l'asymétrie paraissent en effet associés en quelque façon au sexe masculin.

Revenons au nombre 5 et au Pentagramme. Ils étaient, à cause de la jonction que je viens d'évoquer du principe mâle et du principe féminin, les symboles de la génération, du mariage (« Pente Gamos » était la qualification du Cinq chez les Pythagoriciens), symboles aussi de l'Amour, puis de la Vie, et plus généralement de l'harmonie vivante. Le fait que la gamme diatonique de Pythagore soit issue d'un foisonnement de quintes et de leur retour dans l'octave renforça ce point de vue.

Platon dans la *Timée* déclare que le dodécaèdre servit au « Grand Ordonnateur » de paradigme, de modèle pour l'Harmonie cosmique, le dodécaèdre étant le polyèdre régulier à douze faces pentagonales, amplification du pentagone dans l'espace à 3 dimensions. Or, il se trouve que les études morphologiques des cinquante dernières années ont confirmé que cette conception antique, faisant du pentagone ou du pentagramme et du Nombre 5 des symboles de l'harmonie vivante, répondait à une réalité. La symétrie pentagonale joue dans la morphologie des êtres vivants un rôle capital. En botanique d'abord ; la grande majorité des plantes ont des fleurs à symétrie pentamère, pentagonale, ayant 5 pétales, ou un multiple de 5, c'est-à-dire 10, 100, etc. Citons l'églantine et tout le genre *rosa*, le lotus, toutes les fleurs d'arbres à fruits comestibles, pommiers, pêchers, cerisiers, etc., toutes les fleurs d'arbres, de buissons ou de plantes à baies comestibles, fraises incluses, puis la fleur de la passion et l'ancolie (10 pétales), l'immense peuple des orchidées, celui des hélianthes (tournesols), etc. Ceci du reste n'est pas une loi générale : le lis, le pavot, la tulipe, ont 6 pétales, il y a des fleurs à huit, quatre et même trois pétales, comme le *trillium* de Californie.

Si nous passons maintenant à la Morphologie des formes cristallines, nous voyons que parmi les 230 types de réseaux cristallins, jamais ne paraissent le pentagone, le décagone ou le dodécaèdre ; ce n'est pas par hasard, mais un veto mathématique, une question d'angles et d'équipartitions possibles dans l'espace. On ne peut remplir le plan sans interstices avec des pentagones, mais on peut le faire avec des hexagones ou des carrés. Les symétries cristallines seront donc hexagonales ou tétraogonales, ou une combinaison des deux. Les symboles pythagoriciens de la Vie, le pentagone et le nombre Cinq, ne paraissent donc pas en cristallographie et, je le répète, ne peuvent pas y paraître. Par contre, les symétries hexagonales et tétraogonales peuvent paraître dans le monde vivant, comme nous l'avons vu pour le lis, le pavot, la tulipe. Il y a donc,

pourrait-on dire, des fleurs à symétrie cristalline, ce qui n'affecte pas leur beauté ; mais c'est une autre beauté, fondée sur la symétrie et l'équilibre parfait.

Il ne faut pas oublier parmi les organismes vivants à symétrie pentagonale de citer beaucoup d'organismes marins, comme les étoiles de mer, les oursins, et leur fameuse « lanterne d'Aristote », l'appareil masticatoire d'une espèce d'oursins, que Salvador Dali trouva dans un de mes livres et qui l'enchantait.

L'intuition de Pythagore et de Platon qui leur fit prendre le pentagramme et le nombre 5 comme symboles de la Vie et de l'Harmonie vivante était donc fondée sur des faits vaguement devinés ou pressentis. Mais d'où vient donc cette primauté biologique de la symétrie pentagonale ? La réponse a été trouvée au cours des cinquante dernières années, mais la détailler demanderait une conférence spéciale. Qu'il me suffise ici de l'esquisser en deux phrases :

D'abord : La proportion qui domine pentagone, pentagramme, décagone et dodécaèdre est la proportion de la section dorée. Je n'entrerai pas dans le détail des propriétés algébriques et géométriques de la section dorée, qui est à la fois une proportion, un rapport et un nombre, sauf pour rappeler que le rapport entre la diagonale du pentagone, qui est aussi le côté du pentagramme, et le côté du pentagone, est égal à la Section Dorée ou Nombre d'Or ; il en est de même pour le rapport entre le rayon du cercle circonscrit et le côté du décagone régulier, et le rapport entre le côté du décagone étoilé et le rayon de ce cercle. La définition de la Section Dorée est : le rapport ou la proportion qui existe entre deux grandeurs inégales telles que le rapport entre la somme des deux et la plus grande soit égal au rapport entre la plus grande et la plus petite. On a donc, algébriquement

$$\frac{a + b}{a} = \frac{a}{b}$$

De là on a tiré en réduisant, en divisant tous les termes par $\frac{a}{b}$, et en désignant $\frac{a}{b}$ par x , l'inconnue, l'équation $x^2 = x + 1$, et la valeur pour la Section Dorée, généralement appelée ϕ , sera X ou $\phi = \sqrt{5 + 1}$ ou 1,618.

2

Je constate que ma première phrase s'est copieusement délayée. Voyons la seconde :

La progression géométrique de la Section Dorée, 1, ϕ , ϕ^2

$\phi^3, \dots \phi^m, \dots$ etc., dans laquelle à cause de l'équation de base $\phi^2 = \phi + 1$, dont on peut multiplier indéfiniment les deux termes par ϕ , obtenant ainsi $\phi^m = \phi^{m-1} + \phi^{m-2}$, chaque terme est égal à la somme des deux précédents, est la seule progression géométrique qui soit en même temps une progression ou série additive à deux temps, c'est-à-dire qu'elle permet d'établir une croissance gnomonique, dans laquelle lignes, surfaces et volumes restent semblables, homothétiques, par simples additions. Cette propriété appartient aussi approximativement à la série additive à deux temps appelée série de Fibonacci, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89... dans laquelle chaque terme est égal à la somme des deux précédents, comme dans la série ϕ , et dans laquelle le rapport entre deux termes consécutifs se rapproche rapidement du rapport de la Section Dorée ou $\phi = 1,618$, approximation déjà obtenue par le rapport entre le

89

11^e et le 10^e terme, —

55

Cette série joue un rôle capital en Botanique, dans les courbes de croissance des plantes, et dans la disposition des graines et des feuilles autour des tiges ; elle permet d'obtenir ainsi que la série ϕ , qu'elle reproduit asymptotiquement, une croissance homothétique par figures semblables, indispensable pour beaucoup d'organismes vivants, et ceci par simples additions. La symétrie pentagonale sera donc automatiquement introduite de par l'affinité entre la Section Dorée qui gouverne cette croissance homothétique, et le pentagone. Les belles spirales logarithmiques présentées par les coquilles de mollusques sont le plus souvent des séries ϕ ou apparentées à la série ϕ ; elles aussi déterminent des croissances homothétiques de surfaces et de volumes.

La Section Dorée paraît aussi dans les proportions du corps humain. Le nombril, comme l'avait déjà remarqué Vitruve dans le passage où il compare les proportions du corps humain à celles d'un temple parfait, est ici le pôle, le centre de modulation du corps humain, modulation ou symétrie au sens antique du mot qui s'est perdu au cours du XVII^e siècle. A propos du nombre Cinq en morphologie biologique, citons en passant le nombre des doigts pour les mains et les pieds non seulement de l'homme mais de la plupart des mammifères, pentadactylie qui se retrouve dans le squelette même quand les mains deviennent des ailerons comme chez les cétacés.

Avant de quitter la Morphologie, je reviens un instant sur les rôles différents des symétries pentagonale et hexagonale, ou si vous voulez du nombre 5 et du nombre 6 en morphologie et dans la tradition. De même que pour les Pythagoriciens le

pentagramme et le nombre 5 étaient les emblèmes de la Vie, de la Beauté vivante, intuition justifiée par le rôle en morphologie de la Section Dorée, qui leur est associée, comme pulsation asymétrique de croissance (comme disait Curie, c'est la dissymétrie, ou asymétrie, qui crée le phénomène), de même, pour les Kabbalistes, l'hexagramme ou Sceau de Salomon et le nombre 6 étaient les symboles de l'équilibre, de la justice, de la beauté dans l'équilibre. Le Nombre 10, lui, relié comme le Nombre 5 dont il est la duplication, à la Section Dorée, était pour les Pythagoriciens le Nombre Parfait dont, nous dit Nicomaque de Gérase, le Grand Artisan « O technites Theos », se servit comme un étalon de proportion pour le Cosmos lui-même, pour l'harmonie de l'Univers. Cette double tradition, Pythagorisme et Kabbale, celle-ci du reste issue de l'autre dans le riche terrain de la diaspora alexandrine, imprègne les mystiques, puis les alchimistes du Moyen Age, puis Agrippa et Paracelse. Le 10 et le décagone sont les emblèmes du Macrocosme, en tant que Vie totale, la *Natura Naturans* qui évolue de par son propre principe actif, et qui se reflète dans le pentagramme, microcosme ou homme. L'hexagramme et le nombre 6 sont les emblèmes de la *Natura Naturata*, nature inorganique, dirigée par les lois physiques et, nous l'avons vu, ils sont reflétés en effet, explicitement, dans les assemblages inorganiques cristallins.

Il est intéressant ici de préciser que notre époque, ou pour être précis, les trente dernières années, ont enfin mis en pleine lumière une preuve mathématique de la transcendance de la Vie, de la *Natura Naturans* par rapport à la *Natura Naturata*, de la différence essentielle entre le monde vivant, organique, et le monde inorganique, y compris les cristaux. C'est un fait assez peu connu, sauf par les quelques biologistes qui sont aussi mathématiciens. Le voici : Alors que tout système fermé *inorganique*, un Univers même, obéit soigneusement dans son évolution au Principe de Moindre Action, le 11^e principe de la Thermodynamique, principe de la croissance de l'Entropie, ou énergie dégradée, sous ses diverses formes, Loi de Boltzmann (un système fermé évolue des états les moins probables aux états les plus probables), Loi de Dirichlet (tendance vers le minimum d'énergie potentielle), etc., la Vie par contre, un système organique contenant de la vie, fut-ce seulement une culture de microbes, viole constamment ce principe, par exemple dans la photosynthèse des plantes, création de réserves d'énergie et production d'oxygène, réaction improbable, aussi improbable au point de vue mathématique que le fameux miracle des singes dactylographes de M. Émile Borel.

Je rappellerai incidemment que c'est le Principe de Moindre

Action et non celui de la Conservation de l'Énergie, qui lui n'est qu'une utile tautologie, qui permettrait au Cerveau Universel de Laplace de prévoir tous les états successifs futurs d'un système ou d'un Univers inorganique, et que c'est lui du reste, sous la forme de Principe d'Action Stationnaire, qui a permis à Einstein de poser l'équation de base de la Relativité Généralisée, à Louis de Broglie d'établir les bases de la Mécanique Ondulatoire. Le principe d'inertie est un cas limite du Principe de Moindre Action.

Je préciserai encore que l'on peut interpréter l'action de la Vie, lorsqu'elle viole le Principe de Moindre Action, de la façon suivante, plus proche peut-être de la réalité : la Vie ne déroge pas aux lois physico-chimiques, mais un système contenant de la vie ne se comporte plus comme un système fermé, isolé, même s'il l'est en apparence. La Vie agit, ou peut agir, comme une force extérieure au cadre de l'Espace-Temps normal, comme une force provenant de la 4^e ou de la 5^e dimension. Ce point de vue s'accorde avec les hypothèses présentées dans la seconde partie de cette conférence.

J'ai dit que peu de savants connaissaient ce test mathématique de la transcendance de la vie. Henri Poincaré et Bergson le soupçonnaient. Bergson constate que la vie peut arrêter, suspendre, la dégradation de l'énergie, mais ne se rend pas compte qu'elle peut même renverser son effet, créer des réserves d'énergie potentielle. Voici sa phrase : « La vie est possible partout où l'énergie descend la pente indiquée par la loi de Carnot et où une cause, de direction inverse, peut retarder la descente ». (Le Principe de Carnot est une variante de l'énoncé du Principe Thermodynamique de Moindre Action).

Lecomte du Nouy et Raymond Ruyer sont plus explicites. Lecomte du Nouy écrit : « En toute probabilité, les transformations de l'évolution biologique semblent jusqu'à un certain point échapper à la loi physique fondamentale de Carnot-Clauisius (toujours la forme thermo-dynamique du Principe de Moindre Action) ; celle-ci est déviée dans une même direction, direction défendue à la matière inerte et conduisant à des dissymétries toujours plus grandes, à des états toujours plus improbables ».

M. Raymond Ruyer écrit plus brièvement que « la Vie déroge au principe d'entropie et de mélange niveleur ». En Angleterre Lord Kelvin avait entrevue cette faculté de la Vie comme le montre son énoncé du Principe de Carnot. D'Arcy Thompson dans son beau livre *Growth and Form* et Johnstone (*The Mechanism of Life*) énoncent, eux, clairement la dérogation par la Vie au Principe de Moindre Action. Je ne crains pas de dire que ce test est en philosophie mathématique et

même en métaphysique la découverte la plus importante faite en Occident depuis Platon. Mais, encore une fois, peu d'hommes la connaissent.

A propos du pentagramme, une tradition rapportée par Lucien et mentionnée plus tard, au XVII^e siècle, par le Père Athanase Kircher, raconte que Antiochus, le lieutenant d'Alexandre qui fonda la dynastie des Séleucides, vit en songe, la veille d'une bataille contre les Galates, Alexandre lui montrant un *vexillum* orné d'un pantagramme. Antiochus fit broder ce symbole sur ses étendards et remporta la victoire. Je possède une monnaie curieuse d'Alexandre où il est en effet associé au pentagramme.

Il est temps de passer maintenant de la Morphologie à la Biologie proprement dite, la Science de la Vie, celle des systèmes organiques, ou organisés, c'est-à-dire vivants. Je viens d'énoncer le fait capital que ces systèmes diffèrent des systèmes physico-chimiques, inorganiques, par le fait qu'ils peuvent violer la loi générale contrôlant l'évolution de ces derniers, le Principe de Moindre Action qui est aussi un Principe de Moindre Effort, moindre effort, ou moindre travail résistant.

Incidentement, c'est Léonard de Vinci qui a le premier formulé ce principe dans une phrase de ses carnets qui embrasse aussi le principe de causalité : « La Nature n'enfreint jamais sa propre loi... O nécessité inexorable ! Tu forces tous les effets à être les résultats directs de leurs causes, et par une loi suprême et irrévocable chaque action naturelle t'obéit par le processus le plus court ».

Mais comme je l'ai déjà mentionné, ce viol, cette dérogation peut s'énoncer en d'autres termes qui mettent en lumière un facteur important en biologie comme en philosophie. Je répète maintenant cet énoncé : Dire qu'un système fermé contenant de la Vie n'est pas soumis au Principe de Moindre Action revient à dire non pas qu'il échappe à la loi générale, mais qu'il n'est plus un système fermé, que la vie agit, on peut agir, comme une force *extérieure*, provenant d'en dehors des trois ou quatre dimensions normales du système en apparence fermé, en d'autres termes, qu'elle agit comme une force provenant de la 4^e ou de la 5^e dimension. Nous sommes ainsi rentrés pour ainsi dire dans la légalité.

Déjà en physique proprement dite, en physique infra-atomique, où les processus de la vie n'entrent pas normalement en considération, paraissent des phénomènes qui existent en dehors de l'espace-temps ordinaire ; ce sont les ondes associées aux électrons et aux photons. Certains mathématiciens considèrent en effet ces ondes de probabilité, grilles de nom-

bres, ou ondes de connaissance, comme des phénomènes purement mentaux situés en dehors de l'espace-temps physique.

C'est ici que se présente, d'accord avec la constatation, énoncée antérieurement, que la vie peut agir comme une force extérieure à cet Espace-Temps physique, une nouvelle théorie biologique qui, apportant ce qui paraît être une explication satisfaisante aux phénomènes énigmatiques de l'embryologie, de la croissance et de l'évolution, même à l'action en apparence « extra-dimensionnelle » de la vie, peut être condensée sous le titre de « Théorie des champs de forces vivantes autonomes » ou « champs organisateurs ».

Un détail intéressant est que cette théorie, déjà esquissée par Speeman et Gurvich, a été formulée séparément et simultanément, et d'une manière plus complète, aux États-Unis et en France. C'est le D^r Gustaf Stromberg, astronome et physicien californien, qui présenta le premier la nouvelle hypothèse en Amérique d'une façon logiquement coordonnée, d'abord dans son ouvrage *The Soul of the Universe (L'Âme de l'Univers)*, dont la maison Flammarion publia sous ce titre une traduction française, dans des articles publiés dans plusieurs revues scientifiques, puis dans un volume destiné au lecteur non spécialiste intitulé *The Searchers (Les Chercheurs)*.

Le D^r Stromberg commence par observer que lorsque nous décrivons les phénomènes électriques ou *gravifiques*, ceux qui accompagnent les radiations de toute espèce dans la matière inorganisée ou vivante, ce sont des structures dans l'espace-temps que nous décrivons, mais que, tandis qu'un électron en tant que particule peut être classifié comme appartenant au monde matériel, les champs électro-magnétiques, les ondes de la radio et naturellement les ondes pilotes de la mécanique ondulatoire, appartiennent au domaine immatériel. Nous pouvons dire aussi que les particules à l'intérieur de l'atome (neutrons), protons, électrons, photons, neutrinos, etc.) sont cimentées en quelque sorte en une unité par une « structure » d'ondes immatérielles, possédant certaines propriétés affiliées à celles de l'espace-temps qui, d'une certaine façon, « organise » les atomes, les molécules, les cristaux et les corps solides en général.

Le D^r Stromberg postule *a fortiori* des champs-guides et des ondes guidantes pour expliquer les structures et les modifications paraissant dans le monde des organismes vivants. Les expériences de l'École de Médecine de l'Université de Yale ont montré précisément qu'une structure électromagnétique précède et accompagne l'organisation et le développement morphologique de ces organismes, que ce champ, dont l'origine est encore inconnue, domine les propriétés chimiques et physiques

de l'organisme, et que des mesures de potentiel peuvent même rendre possibles des prédictions au sujet de la croissance future. Ces champs électromagnétiques et leurs structures qui paraissent accompagner toutes les manifestations de la vie et de la croissance seraient (c'est l'hypothèse du D^r Stromberg) les manifestations physiques de certains « champs de forces vivantes autonomes » d'un caractère encore inconnu, appartenant eux à un monde extra-physique qui, par ces projections électromagnétiques (immatérielles aussi mais physiques) sont capables de contrôler les phénomènes biologiques relevant de la germination, de l'embryologie, de la croissance. Les champs électromagnétiques ainsi projetés sont spécialement puissants dans le voisinage des semences et des embryons.

Je mentionnerai ici incidemment les méthodes radiothérapeutiques fondées sur l'existence présumée des ondes électromagnétiques émises directement par les différents organes du corps humain, avec leurs fréquences propres, modifiées lorsque la santé de l'organe est attaquée ; je citerai tout particulièrement les appareils pour diagnostic, traitement, arrêt à distance des hémorragies, et radio-photographie des tissus organiques internes, à distance aussi, réalisés et employés par la Doctoresse Drown en Californie (à distance veut dire ici en opérant sur une goutte de sang desséchée du patient). J'ai pu manipuler ces appareils, et celui qui concerne l'arrêt à distance des hémorragies a obtenu il y a trois ans la médaille d'or de l'Institut Rockefeller et est en service dans plusieurs hôpitaux de Chicago.

Quant à l'appareil de radio-photographie, il opère de la façon suivante : une goutte de sang desséchée du patient (qui peut être à une distance de 4 à 5000 kilomètres) est introduite dans le circuit de l'appareil, avec un film vierge ; puis la longueur d'onde de l'organe que l'on veut photographier est envoyée dans le circuit, et par la simple pression d'un bouton on obtient après développement du film (ceci ne prend pas plus d'une minute) une épreuve *positive* montrant une photographie distincte des *tissus mous* entourant l'organe, et de l'organe lui-même, photographie qui serait impossible à obtenir avec des rayons X normaux. Ce qu'il y a de plus surprenant, c'est que l'état de l'organe révélé par la photographie est celui qui existe au moment de la pression du bouton, et non celui qui existait au moment, antérieur, de la prise de la goutte de sang ; celle-ci semble donc rester en contact direct (en résonance, organe par organe) avec le corps du patient, être en quelque sorte un microcosme de celui-ci.

Je ne puis qu'esquisser la théorie des champs autonomes et organisateurs de forces vivantes, développée par le D^r Strom-

berg. D'après lui, un champ d'ondes vivantes (qui, provenant d'un monde non-physique ou tout au moins extra-dimensionnel, paraît d'abord dans l'œuf) peut, de par son action sur la matière à l'état colloïdal, produire « par résonance » des fréquences et des dispositions spatiales similaires aux siennes, en phase avec elles, et associées à l'action des hormones qui ont de même absorbé, par l'intermédiaire des champs électromagnétiques accompagnant le champ vivant, certaines fréquences et structures du champ vivant lui-même, produisant la mise en phase, en résonance, des deux systèmes d'ondes. Il y aurait une hiérarchie coordonnée entre les champs de forces spéciaux contrôlant le développement et le fonctionnement des différentes parties de chaque organisme, l'ensemble de ces champs étant contrôlé par un champ global, d'ordre supérieur, associé dès le début à cet organisme.

Le D^r Stromberg suggère deux applications intéressantes de cette hypothèse, l'une aux virus, qu'il considère comme des substances portant des gènes mais dépourvues des centres supérieurs d'organisation et de contrôle ; un processus similaire peut être imaginé pour les proliférations cancéreuses. La seconde concerne le mimétisme chez les insectes, et l'action possible de structures immatérielles d'ondes provenant de feuilles mourantes entrant dans le corps de la chrysalide, s'attachant aux pôles immatériels directeurs de structures liés aux gènes des cellules reproductrices, pour causer ainsi des mutations inattendues et les combinaisons analogiques extraordinaires de formes et de couleurs qui caractérisent le mimétisme.

Ceci peut être raccordé logiquement à la théorie de Schrödinger, des mutations considérées comme des « sauts quantiques » à l'intérieur du gène, d'un niveau d'énergie à un autre, tout en expliquant aussi jusqu'à un certain point le sens « favorable » de la mutation.

Ici je rappellerai la théorie de Schopenhauer résumée dans la formule : « le lévrier est la volonté de bondir objectivée ». Ou : une action psychique est possible sur la mutation.

Il est extrêmement intéressant de noter qu'une hypothèse similaire au sujet des champs vivants organisateurs autonomes a été développée tout à fait indépendamment en France, et présentée dans le livre remarquable de M. Raymond Ruyer intitulé : *Éléments de Psycho-Biologie*. Analysant pour commencer les théories matérialistes encore en vigueur, spécialement la forme mécaniste de la « Gestalttheorie », M. Ruyer montre qu'elles confondent en général un ensemble équilibré de forces avec un « système organisé de forces », ou un « domaine unificateur d'action », ou encore « une activité autonome formatrice de structure » ; il observe aussi incidemment que

l'autonomie biologique est ordonnée dans le temps aussi bien que dans l'espace, ce qui n'est pas le cas de la *Gestalt* qui n'est qu'un ensemble en équilibre, pas une entité. Un poisson adulte est une forme hydrodynamique parce qu'il a été « préparé » dans le temps, non parce qu'il a été modifié par les courants de l'eau ; un tas de neige, au contraire, modelé par le vent, n'est pas une entité, n'est pas une vraie forme exprimant son potentiel de structure.

Une vraie forme est « thématique » et « significative » ; ceci peut se rapprocher de la phrase de Clive Bell « L'Art crée des formes significatives ». Même une amibe, qui n'a pas de système nerveux, agit parfois comme une bête de proie ; la physiologie du système nerveux n'est pas la clef des relations entre le psychisme et la vie. La structure de l'amibe est seulement une manifestation incomplète dans l'espace-temps, la vraie amibe est une réalité « transpatiale ». La mémoire organique prend possession de l'œuf fertilisé, n'est pas une propriété inhérente à l'œuf spatial : la mémoire organique aussi est *trans-spatiale*. Et, se servant spontanément des termes mêmes qu'emploie le D^r Stromberg, M. Ruyer conclut que : « Une espèce de champ dirige les nouveaux phénomènes formateurs de structures » (ceci dans l'œuf, la gastrula, l'embryon).

Quoique comme la plupart des biologistes de la nouvelle école biologique anti-mécaniste, M. Ruyer évite le mot de vitalisme, et qu'il soit rigoureusement scientifique dans ses exemples et ses déductions, il va beaucoup plus loin que Driesch et Bergson dans une direction que l'école classique en biologie, que nous pourrions maintenant appeler réactionnaire, qualifierait péjorativement de métaphysique ; il considère par exemple que « l'espèce est plus qu'une catégorie de l'esprit humain ; elle est une idée autonome, un être distinct, très intelligent, très artiste », en d'autres mots, un *archétype*. Aussi, dit encore M. Ruyer : « L'Espèce est un individualité plus puissante mais inférieure en valeur à la personne humaine. Les Espèces n'ont pas de morale ».

Il est curieux de noter la façon dont cette nouvelle biologie idéaliste retrouve les idées du Néo-Pythagorisme Platonicien ; Bertrand Russell a observé la même convergence pour la physique moderne, celle des structures et des invariants.

Comme je l'ai déjà dit, M. Ruyer appartient au petit groupe de savants qui connaissent ce que j'ai appelé le test ou le critérium mathématique de la transcendance de la Vie. Il évoque aussi dans son livre une nouvelle corrélation subtile entre l'Art et l'évolution organique ; après avoir rappelé les « inventions techniques » de l'évolution : pincés, scies, limes, verrous, cloches à plongeur, cannes à pêche, cordes vi-

brantes, antennes, cornets acoustiques, soupapes, gyroscopes, batteries électriques, lumière froide, clefs Yale, etc., il déclare que : « La création artistique est la continuation de la création organique, une création continuée à travers l'artiste, non une création par l'artiste ». Pour en revenir enfin après un long détour, à la tradition qui figure dans le titre de cette causerie, je vais conclure par deux citations dont les auteurs sont le premier et le dernier chaînon de la chaîne d'or qui joint au présent les maîtres déjà évoqués de la tradition occidentale, Pythagore et Platon.

Dans le *Philèbe*, ce dernier écrit la phrase suivante qui paraît entrevoir déjà les champs de forces vivants suggérés par MM. Stromberg et Ruyer et les ondes humaines de la Doctoresse Drown : « Vous devez supposer que parmi les impressions que reçoit notre corps à tout instant, certaines sont éteintes dans le corps avant de pénétrer jusqu'à l'esprit, qu'elles laissent ainsi indemne, mais que d'autres traversent l'un et l'autre et produisent une sorte de vibration, dont une partie est particulière à chacun d'eux, et une partie commune aux deux ».

Et de l'autre maître de l'analogie, Paul Valéry, une phrase aussi riche d'intuition, car les théories de Stromberg et Ruyer n'avaient pas encore été formulées à l'époque de sa rédaction (elle fait partie de *L'Homme et la Coquille* et traite de la forme des coquillages) : « La disposition des courbes qui, sillons ou rubans de couleur, suivent la forme, et celle des lignes qui les coupent, font songer à des « géodésiques », et suggèrent l'existence de je ne sais quel « champ de forces » que nous ne savons pas décoder, et dont l'action imprimerait à la croissance de la coquille l'irrésistible torsion et le progrès rythmique que nous observons dans le produit ».



La présente étude est le texte revu et augmenté d'une conférence au Congrès du Symbolisme, dont on trouvera par ailleurs le compte rendu.

DE QUELQUES ARCANES DU MONDE GRAPHIQUE ET PICTURAL

SANS parler de certains arcanes qui demandent à être « préservés », on ne peut qu'effleurer ici un sujet qui exigerait des développements considérables. L'art graphique et pictural est « une forêt de symboles » et c'est dans l'image, depuis la grotte d'Altamira et autres lieux, qu'ont été enfermés les secrets de la religion primitive et de la tradition occulte.

J'ai déjà fait remarquer antérieurement que l'Image est un mot-clé de notre langue, puisqu'il suffit de changer une de ses lettres, pour obtenir par anagramme, le mot *magie*.

Or, l'image est une survivance de la magie primitive. On peut même assurer qu'elles est la magie même. Par l'iconographie sacrée à travers les âges, il est facile de voir le parti que les fondateurs de religion tirèrent de l'emploi des images pour figurer symboliquement les mystères dont les élites sacerdotales étaient seules à posséder la clé.

Le sphinx-animal à masque d'homme dont le sens nous demeure obscur, est une des plus frappantes effigies de ces temps héroïques, où les bêtes, les hommes et les dieux permuaient incessamment dans la ronde des métamorphoses. D'ailleurs, en ouvrant le grand livre d'images où la vieille humanité s'est racontée tour à tour dans le bois, le papyrus ou la pierre, on trouve maints témoignages de cette âme primitive qui ne pouvait résumer la complexité de son « rêve intérieur » que dans le schéma d'un symbole. L'histoire de l'homme est inscrite en hiéroglyphes sur les murs des temples d'Égypte et dans la dramaturgie colossale des pharaons et des dieux dont la symbolique est loin d'être déchiffrée.

On pourrait en dire autant d'un autre livre d'images « dont l'origine se perd dans la nuit des temps et dont l'invention est attribuée aux Atlantes : je veux parler des 78 lames du Tarot, où se trouve condensés dans une suite de « pictogram-

mes » aux interprétations multiples, les préceptes gravés par le Trismégiste sur la Table d'Émeraude. Et, plus près de nous, la science héraldique nous démontre que des représentations graphiques ou colorées peuvent cacher tout un ésotérisme dont le sens initiatique a été mis volontairement hors de la portée du vulgaire.

Si le dessin et la peinture sont devenus aujourd'hui pour la plupart un agréable passe-temps ou un moyen de vivre, il n'en fut certainement pas de même aux grandes époques, où le sens du sacré n'avait pas déserté les ateliers des maîtres et où les artistes savaient que le langage pictural permet de suggérer, sinon de transférer, l'Incommunicable. Ils savaient aussi qu'on peut dire beaucoup de choses à travers le motif apparent d'un tableau et faire circuler *coram populo*, des secrets dont la divination était réservée aux « connaisseurs ». Ce serait le cas ou jamais de rappeler le fameux vers de Rimbaud, qui sépare le « voyant » de la foule :

« ... Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir. »

Qu'on me permette de citer à cette occasion un souvenir personnel. Je parlais un jour avec le poète Milosz de ses travaux d'exégèse qu'il avait résumés dans un livre qui ne fut jamais mis dans le commerce : *l'Apocalypse de St-Jean déchiffrée*. Il me montra alors une reproduction du *Jean-Baptiste de Vinci* qui, dans la tradition ésotérique, est une réplique de l'Évangéliste et me montra, — chose que je n'avais pas remarquée —, que l'index de Jean et le doigt de Saturne replié traçaient un geste initiatique, correspondant aux recherches du poète sur les Nombres et la signification du II dans les Écritures.

Il y aurait un état nominatif bien intéressant à dresser de tous les peintres qui se rattachent à ce que nous appelons aujourd'hui « les sciences maudites ». Paolo Uccello, dans une œuvre comme *La Profanation de l'Hostie* ou dans le mélange magique de certaines couleurs (le vermillon, le noir métallique de Saturne et le vieil or) ; Albrecht Dürer, dans des estampes comme la *Melancholia* ou les *Quatre Sorcières* ; Boticelli, le disciple de Savonarole, qui fait sortir Aphrodite d'une nacre de perles, furent, à n'en pas douter, des tenants de l'occultisme. Une eau-forte de Rembrandt, littéralement phosphorescente, nous montre que le grand visionnaire pénombrial avait, lui aussi, ses révélations d'outre-monde. C'est le *Docteur Faustus*, ce livrant à une expérience magique, dans laquelle, au lieu de tracer sur le sol le cercle des sorciers, il voit celui-ci se condenser en lumière astrale sur les vitraux de son laboratoire. Un pentacle magique de mots indéchiffrables entoure les initiales I. N. R. I. (dont les alchimistes connaissent bien l'interprétation extra-chrétienne), pendant que sur un miroir magique

l'index d'une « main impérieuse » dévoile au seul docteur le sens de l'arcane.

Mais, dans cette œuvre, l'allusion est patente, alors qu'il faut plus d'application ou d'initiation pour déceler les intentions secrètes de certaines autres. Quels sont ceux, par exemple, qui, dans le retable d'autel peint par Ghirlandajo à *Santa Maria Novella* de Florence, ont vu que les têtes ailées d'angelots (au nombre de 7) soufflent vers la Vierge-Mère assise dans un double cercle des spirales de la semence divine?...

Et y a-t-il beaucoup de pèlerins de la *Sixtine*, qui aient discerné que, dans l'admirable fresque de la Création de l'Homme, l'Éternel, en faisant surgir Adam-Kadmon du bout de son index, garde enlacée, dans son manteau vertigineux, la *Shekina*, qui est en même temps que la Déesse-Mère, la Bien-Aimée du *Livre de la Sagesse*, et du *Cantique des Cantiques*?

J'ai parlé tout à l'heure de l'alchimie. L'opération picturale dont la genèse débute dans la boue des couleurs, n'est pas sans analogie avec le Grand-Œuvre, où se sont consumées des générations de « souffleurs », à la quête de la « pierre philosophale ».

Mais l'alchimie, du fait de sa collusion nécessaire avec la magie, a toujours été tenue pour suspecte, et c'était risquer gros, à l'époque du pouvoir temporel des clercs, que de montrer des affiliations précises à cette secte de « nécromants » que l'opinion publique confondait avec les meneurs de sabbat.

Un seul peintre, Jérôme Bosch, qui vivait au xv^e siècle dans le Brabant septentrional, eut l'audace de pousser l'allégorie jusqu'à son paroxysme. Et bien qu'il appartint à la confrérie de Notre-Dame de Bois-le-Duc, et vécût dans l'intimité d'un des plus grands mystiques de son temps — Ruysbroek l'Admirable — il libéra les larves de son subconscient dans des fantasmagories de cauchemar, qui relèvent beaucoup plus du monde infernal que du climat des « noces spirituelles ».

On a dit, il est vrai, pour expliquer son œuvre, qu'il aurait tenté « de vider son esprit des images mensongères et du monde des sens, pour accéder à la Lumière », ce qui est en somme poser le problème métapsychique à rebours, comme devait le faire plus tard un autre « alchimiste », Arthur Rimbaud, préconisant le *dérèglement de tous les sens*, pour aboutir à l'« Illumination ».

L'œuvre de Jérôme Bosch est constellée d'allusions alchimiques, sous forme d'images aux couleurs appropriées, correspondant à l'œuf hermétique, à l'athanor, à l'union des éléments mâles et femelles, mais le tout plus proche de la « putréfaction diaprée » que de « l'écharpe d'Isis » et de la sublimation des âmes.

Trois siècles plus tard, un autre artiste du Nord l'Anglais William Blake, qui disait avoir reçu le secret de la Haute-Science de son frère Robert (entré dans le monde des « Esprits »), redécouvrait par l'aquarelle, comme l'a fait très bien observer Henri Lemaître, le moyen de « glorifier la couleur en une manière translucide et incorruptible, qui est le but vers lequel a tendu, tout au long de sa vie, son alchimie technique. » (1).

Et Henri Lemaître écrit encore : « On pourrait établir une sorte de parallélisme entre les opérations de Blake et celles de l'alchimie. Il est certain que chez Blake certaines couleurs ont des fonctions analogues à celle des différents métaux alchimiques... Par exemple la fonction du rouge et de l'or, couleurs fondamentales de la fantasmagorie blakienne est bien de provoquer, par sa présence pure la transmutation des autres couleurs... »

Dans ses illustrations de la *Divine Comédie*, les deux couleurs dominantes, le rouge et le bleu sombre, donnent la clé de l'Univers infernal (le Feu et la Nuit), comme le vert de la prairie, où apparaissent Dante et Virgile symbolise la couleur de la Terre (et celle de Vénus) et « l'intrusion de l'homme au cœur du surréel ». On voit donc, comme le dit encore H. Lemaître, que la couleur chez Blake n'a rien à voir avec une sorte d'« épicurisme esthétique », mais « qu'elle a pour but de servir d'intermédiaire pour la connaissance intuitive de la Vérité ; elle a bien au sens propre, la valeur d'un rite initiatique ».

Bien que Gustave Moreau ne soit pas absolument de la même lignée, nous ne saurions passer sous silence, son œuvre d'un haut symbolisme qui se trouve « occultée » dans un des musées les moins fréquentés de Paris.

Ma vieille amie Anne Osmont, qui vient de quitter ce monde, m'avait souvent parlé du Prométhée de Gustave Moreau, qui, dans le dernier « état » de l'artiste, devient le Maître du Feu « qui eut pitié des Ephémères », et que ronge en vain l'oiseau de mort, car le Titan se détourne de lui et s'élance vers l'Avenir... Et je songe souvent à son commentaire du *Retour des Argonautes*, où ces navigateurs intrépides ne sont pas seulement les quêteurs d'une révélation prodigieuse, mais aussi les élus d'une initiation nouvelle, retrempée aux sources les plus antiques. La Toison d'Or qui la représente est suspendue à la grande vergue, au-dessus même de la voile, qui symbolise cependant le souffle auguste de l'Esprit. Un poète est juste

(1) Les Cahiers d'Hermès N° 2, La Colombe, 1947.

au-dessous du trophée, car le peintre n'a pas voulu priver les vainqueurs de l'appui du Verbe inspiré.

Est-ce parce que Georges Rouault fut disciple de Gustave Moreau, qu'on retrouve, dans certaines de ses toiles, des traces d'initiation et d'ésotérisme ? Dans la dernière exposition d'ensemble consacrée au grand artiste (1952) on a pu remarquer que le peintre, avec une intention évidente avait cerné le ventre du Christ de façon qu'il apparût, avec le point au milieu du cercle, comme le hiéroglyphe du Soleil.

Enfin, avant de clore ces brefs aperçus sur les rapports de l'Art et de la Métapsychique, je m'en voudrais de ne pas dire au moins quelques mots des relations du Surréalisme avec l'Occultisme.

André Breton qui, depuis de longues années, poursuit, dans ce « domaine interdit » des recherches parallèles aux miennes, n'a pas été sans constater que les figures de Robert Fludd, de Khunrath, d'Abraham Juif, de Basile Valentin et même du Zohar, sont d'authentiques précurseurs des tableaux surréalistes. Max Ernst, selon André Breton, est une réplique du grand Cornélius Agrippa, comme Dali, Masson ou même Picasso (le *Faustus* de notre siècle), seraient des continuateurs, à travers les vicissitudes du subconscient, de la tradition alchimique.

« *Les recherches surréalistes, a écrit Breton dans un de ses « Manifestes », présentent avec les recherches alchimiques une remarquable analogie de but. La pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante...* ».

La peinture redevient aujourd'hui ce qu'elle fut à ses origines : une transmutation de la matière, une « réalité supérieure » dont l'envoûtement agit à son insu, sur le passant qui subit sa « présence ». Il est des toiles magnétiques qui vous poursuivent du regard, et d'autres qui sont des accumulateurs, — comme tous les symboles —, de véritables bouteilles de Leyde dont le pouvoir de décharge nous est inconnu.

Un Musée, une Exposition sont des lieux essentiellement magiques où les fantômes et les égrégores peuvent orienter ou désorienter l'itinéraire des vivants.



Louis HAUTECŒUR

DE L'INSTITUT

ARCHITECTURE ET MYSTIQUE

M. Louis Hauteœur va publier en février 1954, aux éditions Picard, un important ouvrage, abondamment illustré, sur l'influence des conceptions mystiques sur les œuvres d'architecture. Nous sommes heureux de présenter à nos lecteurs la conclusion de l'étude de M. Louis Hauteœur dans laquelle l'auteur formule les conclusions auxquelles l'ont conduit une analyse minutieuse des figurations monumentales des symboles du cercle et de la croix. Que MM. Louis Hauteœur et A. Picard veuillent bien accepter nos plus sincères remerciements pour leur grande courtoisie.

DANS une course rapide à travers les siècles, nous avons constaté la persistance et aussi la transformation de certains symboles.

Nous sommes passés du cercle des tumuli ou des autels, déterminé par les cônes de terre ou de cendres, du cercle funéraire ou magique à un édifice comme la tholos, issu de la cabane ; la signification du plan s'est étendue au monument tout entier. Des assimilations se produisirent également entre la grotte et la voûte, puis entre la coupole ou l'abside et le ciel, entre les tombeaux, les martyria et les baptistères, entre les baldaquins, élevés sur les confessions, sur les autels, sur les trônes royaux ou impériaux, sur les fontaines, sur les vasques baptismales.

Ces comparaisons semblaient aux hommes de ces temps anciens fondées non pas sur des métaphores, mais sur des réalités. Les manières de penser — si différentes des nôtres — expliquent ce symbolisme.

L'esprit magique établit entre des faits différents, entre des formes, entre des idées, des rapports qui nous paraissent privés de toute raison, des relations purement affectives, mais qui semblaient alors répondre à la nature même des choses. Cet esprit conclut de l'identité des caractères ou de la concomitance des événements à un lien de cause à effet : les morts

sont enterrés ; la graine est enterrée ; donc les divinités agraires sont aussi des divinités funéraires. Le soleil disparaît à l'horizon et reparait chaque matin ; c'est qu'il meurt et ressuscite ; les morts eux aussi suivront le soleil et seront portés sur sa barque. Le soleil occupe dans le ciel une certaine position à un moment donné ; les enfants qui naissent alors subiront toute leur vie l'influence de cette conjonction ; il importe donc de connaître leur horoscope. Le ciel a la forme d'une voûte ; donc la demi-sphère, la coupole est le ciel. La logique primitive fonde ses rapports sur les ressemblances ; « il y a des esprits de deux sortes, écrit Malebranche, les uns remarquent aisément les différences des choses et ce sont les bons esprits. Les autres imaginent et supposent de la ressemblance et ce sont les esprits superficiels. » Ce sont aussi les esprits enclins au symbolisme.

La magie procède par transfert de qualité ; la victime du sacrifice reçoit toutes les fautes, toutes les maladies de celui qu'elle remplace. Les primitifs croient à l'efficacité des substitutions. L'art attribue à la forme les vertus de l'idée, de l'objet présenté. Les Grecs enchaînaient les « Xoana » pour les empêcher d'être nocifs, de désertir le temple ; les Egyptiens mutilaient dans les tombeaux les hiéroglyphes qui signifiaient les puissances malfaisantes. Au début de l'ère chrétienne, Plotin (*Enn.*, IV, 3, 11) professe encore que la statue assure la présence du dieu et Jamblique et les néoplatoniciens en sont, comme lui, persuadés. C'est en vain que Maxime de Tyr proteste contre de telles superstitions et affirme que Dieu est inaccessible et son essence incommunicable. La forme architecturale possède les qualités de son modèle : la coupole n'est pas seulement une demi-sphère, elle est la voûte céleste ; l'abside est l'Orient où paraîtra le Christ-Juge. Les Théophanies qui sont peintes sur cette conque n'ont pas une simple valeur éducative ou décorative, elles sont l'annonce même, la garantie de l'événement, que, tournés vers l'Est, attendent les vivants et les morts. La préfigure est le fait lui-même qui se produit par avance ; comme le songe, elle est prophétique. Le temps est une illusion, un éternel retour ; c'est le serpent de Chronos qui de son orbe circulaire enveloppe le passé, le présent, l'avenir.

Cette transmission de forces s'opère de diverses manières : le toucher permet un contact direct et un transfert de vertus. Les fidèles se couchaient sur la Terre mère dans les antres sacrés ; ils posent leur main sur le tombeau du Christ ou des saints et imprègnent de leurs mérites chapelets et médailles. La vue est un contact à distance et le pouvoir des images ou des formes architecturales s'exerce aussi sur le croyant.

Ce type de pensée mythique ne disparaît pas, lorsque naît

le raisonnement scientifique. On constate même qu'il exerce sur lui une action profonde, comme le prouve le pythagorisme : celui-ci subit à la fois l'influence de la magie babylonienne, par l'intermédiaire des mages installés en Asie Mineure, et celle des cosmologies égyptiennes et chaldéennes. Les « acoustiques » et les « mathématiques » représentent la double tendance magique et savante de cette école, mais les charlatans finirent par s'arroger le titre de « mathematici ». Les Pythagoriciens étudièrent les proportions et découvrirent ou mirent en honneur la proportion continue et s'intéressèrent aux trois sortes de médiétés, arithmétique, géométrie, harmonique. Beaucoup de raisonnements mystiques prirent l'apparence de proportions. Lorsque Platon professe que le mouvement circulaire est le mouvement parfait, parce qu'il est le mouvement spontané, vivant, et que le mouvement de l'âme, lui-même spontané, est donc circulaire, il établit une proportion ; le cercle, figure parfaite, est au mouvement spontané ce que le mouvement spontané est à l'âme. Le syllogisme est une proportion continue, comme la section d'or ; il a sa majeure, sa mineure, son moyen terme. Il restera le mode de raisonnement du moyen-âge.

Ce raisonnement est favorable au symbolisme. Quand Platon décrit la cité des Atlantides, tous les détails, forme circulaire de la ville, nombre ternaire des canaux, or et argent, sont symboliques, parce que tous expriment une idée et que cette idée est le résultat d'un pareil raisonnement, fondé sur des parentés. On sait l'importance que Platon attribuait à la notion du Même. Le monde parfait, le Cosmos, était le domaine du Même, alors que le mode sublunaire est celui du divers. Tout symbole est fondé sur la présence dans l'objet ou dans l'idée d'une qualité semblable, donc du Même.

Le symbolisme procède par associations d'idées, association entre la lumière et la vérité, entre le soleil et la lumière, entre la purification physique par le bain et la purification morale par le baptême, entre la puissance temporelle de l'Empereur et la toute-puissance spirituelle de Dieu. Le Christianisme n'a pas rompu avec cet esprit, qui a survécu durant tout le moyen-âge et même à l'époque de la Renaissance. Malebranche, dans la *Recherche de la Vérité* (II, 5) a dénoncé les erreurs provoquées par ce qu'il appelle les liaisons d'idées, résultats de l'imagination, mais Swedenborg et les Romantiques n'ont-ils pas continué à proclamer la légitimité des correspondances ?

Les poètes pensent par associations d'idées et les métaphores sont l'expression de cette activité irrationnelle. Hugo et les Romantiques n'ont-ils pas élevé les poètes à la dignité de

mages ? Ces associations d'idées, tout comme les associations verbales, déterminent des chaînes : on passe du soleil à la lumière de la lumière à la vérité, de la vérité au Logos, du Logos à Dieu, de Dieu au Christ, du Christ à la Rédemption, de la Rédemption au baptême, du baptême à la résurrection, de la résurrection au soleil levant, du soleil levant à l'Orient, etc..., etc... Les idées prêtent leur symbole aux idées de la même chaîne, et ces osmose rendent parfois difficile l'interprétation des textes et des monuments et expliquent les discussions des archologues, fixés à un point de vue.

Le symbole est mobile ; il passe non seulement d'une idée à une idée voisine, mais d'une forme à une autre. Dans les temples grecs les épiphanies étaient représentées sur le fronton des temples ; le « fastigium », au 1^{er} siècle av. J. C., donne à la maison de César une justification divine. Le jour où les architectes sauront construire la coupole et l'abside et réaliser cette forme qui, depuis les Pythagoriciens et Platon, était attribuée au ciel, le symbole est transféré du fronton à la demi-sphère ou au quart de sphère, qui reçoivent les images des théophanies.

Le symbole peut se fixer sur des formes qui possèdent déjà un sens. Des contaminations se produisent alors entre les symboles et ces formes. Nous avons vu la signification funéraire de l'édifice circulaire d'une part, de la grotte de l'autre. Quand le premier, pour imiter la seconde, se couvrit d'une voûte, le symbole fut appliqué non plus au plan, mais à la coupole. Lorsque les morts séjournèrent dans les astres, la voûte représenta le ciel, que les philosophes déclaraient être non plus une surface plate, mais une demi-sphère. Comme les nomades avaient comparé le ciel à une tente, la voûte, la coupole furent ornées d'une ombelle.

Des symboles se substituent les uns aux autres pour exprimer une idée semblable. Le cercle solaire hyperboréen était flanqué de cygnes qui rappelaient la proue et la poupe de sa barque. Les artistes ne virent plus dans ces motifs que des accroissances analogues à des rayons. L'égide représentait la tête de Gorgone environnée des serpents infernaux ; le Gorgonion devient un symbole solaire, comme le disque sur la barque ; il présente sur les boucliers, eux aussi emblèmes du soleil, une vertu apotropaïque. Du disque solaire chez les Égyptiens sortent les mains du dieu qui tendent au souverain l'arc sacré ; hors du cercle cosmique, dans les églises chrétiennes, apparaîtra la main de Dieu qui offre la couronne aux martyrs.

Les symboles, sans perdre leur sens, changent de forme, lorsque le programme le commande. La Vierge figure sur les

voûtes des absides byzantines ; quand l'église romane se complique d'un chœur, d'un déambulatoire, une chapelle spéciale est affectée à la Vierge à l'extrémité de l'église ; quant l'art gothique multiplie les baies, la Vierge figure sur un vitrail ; elle est aussi représentée par une statue. L'emplacement est le même, la forme du symbole a évolué.

Des chaînes de formes se produisent, tout comme des chaînes d'idées, et le symbole suit, en se modifiant, le sort de ces formes. L'abside est une demi-coupole et présente le même sens. Elle apparaît de face comme un demi-cercle et l'arc lui emprunte son symbole ; elle se réduit à une niche, souvent ornée d'une coquille ; niche et coquille seront ses héritières. La coquille ressemble à une demi-ombelle et il est souvent difficile de décider si nous avons affaire à une coquille ou à une ombelle, par exemple à Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne, où ce motif domine le Saint. On voit même apparaître une forme mixte, dont les bords ressemblent à des rideaux relevés en festons, analogues à ceux qui encadrent certaines images de ciboria. Nous constatons en ce cas, d'une part, que le symbole est transféré du tout à une partie, de l'autre qu'il s'attache à une combinaison de deux formes voisines. La sémantique pourrait nous fournir d'autres exemples de ces phénomènes : camera signifie successivement l'arc, la voûte, la salle voûtée, la chambre. Ciboire désigne un fruit, la coupe faite avec ce fruit, la coupole, l'édifice à coupolette, cet édifice couronné ou non de la coupolette, le vase qui contient les Saintes Espèces.

Un de ces transferts de termes est particulièrement instructif pour notre propos : l'église, nous l'avons vu, est la maison de Dieu, *domus Dei*. Les Italiens et, par imitation, les Allemands et les Anglais, appellent un dôme une cathédrale. Comme Dieu réside dans le ciel et que la coupole représente le ciel, cette partie de l'église a emprunté le nom de la totalité et en français, en espagnol, s'est nommée un dôme.

Les symboles se transforment sous l'influence des conceptions générales. Nous avons vu comment s'étaient succédés les religions, religion de la Grande Mère, la Terre, religion des dieux ouraniens et cosmiques, religions solaires. Chaque fois, les formes se sont modifiées sous l'influence des idées. Les sirènes, divinités chthoniennes, se muent en divinités marines, quand les morts prennent place dans les Iles Bienheureuses, au centre de l'Océan, puis en oiseaux, lorsque les âmes sont transportées dans les astres. Les sirènes deviennent alors motrices des étoiles ; elles servent de soutien au cercle céleste, comme au tombeau de Chinsi. Elles sont remplacées en cette fonction, sur le Zodiaque de Dendera, par les divinités égyptiennes.

tiennes, sur la mosaïque hermétique de Lambridi par les démons, dans la coupole d'Hadrien à Tivoli par quatre planètes, dans les coupoles chrétiennes par les anges. Le symbole du cercle porté par des puissances astrales est le même ; mais ces puissances varient.

Les premiers chrétiens adoptent des thèmes qui possèdent déjà une signification, tels les rinceaux de vigne, chers aux cultes bacchiques, tel Orphée, vénéré par les Pythagoriciens, mais ils en modifient le sens. Pour les Anciens le vin était le sang des êtres qui avaient jadis combattu les dieux ; pour les mystes d'Eleusis, il était le moyen d'obtenir l'enthousiasme dionysiaque ; pour les chrétiens, il est le sang du Christ ; mais la vigne est chargée de pampres et voici Jésus qui vendange sa treille. L'agneau mystique présente une signification différente dans les catacombes, dans les baptistères, sur les autels où il était la victime, souvenir de l'agneau de Pâques des Juifs, du Molchomors carthaginois, sur les mosaïques, où il est l'agneau céleste des visions prophétiques, porté par les anges, comme à Saint-Vital de Ravenne, attirant les brebis qui viennent de Jérusalem, l'église juive, et de Bethléem, l'église des Gentils. Pour les Orientaux, le Criophore est le jeune dieu solaire, ce psychopompe nommé Malekbel, puis le Sauveur qui rapporte la brebis perdue.

Les symboles finissent par s'user. A Sparte, au temple d'Artémis Orthia, les sacrifices humains avaient été remplacés par la fustigation sanglante de jeunes garçons et cette cérémonie avait pris le caractère d'un concours d'endurance et était accompagnée de danse. Un amphithéâtre fut construit à côté du temple à l'époque romaine, pour permettre aux fidèles d'assister à un rite qui était devenu un spectacle. L'amphithéâtre n'a plus ici le caractère religieux du théâtre primitif de Dionysos ou ne l'a qu'accessoirement.

La coupole, l'abside, l'arc, qui possèdent d'abord une signification céleste deviennent des formes honorifiques. C'est peut-être cette sorte d'érosion du symbole qui explique la présence de la coupole non plus seulement sur des églises, sur des salles royales, mais sur des édifices publics où le souverain siège plus rarement : à Constantinople, le Sénat ou Augusteion possède sur son portique une coupole. Les chambres de Louis XIV aménagées au XVII^e siècle en des châteaux privés, dont les propriétaires attendent l'honneur d'un visite royale, sont ornées d'une alcôve, qui est devenue rituelle. Les images de la Transfiguration sur une abside orientée exprimaient l'idée de la venue future du Christ ; brodées sur un vêtement, comme ce fut un temps la mode ; elles pouvaient avoir encore un sens religieux, voire prophylactique, mais n'annonçaient plus le Dernier Jour.

Le symbole devient un simple emblème : le soleil radié de Louis XIV n'est plus qu'une allusion flatteuse, un programme politique, une de ces allégories que Boileau recommande d'utiliser, un des ces ornements sans lesquels « le vers tombe en langueur » :

Minerve est la Prudence et Venus la Beauté.

Le Roi est Apollon, mais jamais Louis XIV n'a cru qu'il était, comme les anciens empereurs romains, le Soleil incarné.

Certaines formes peuvent, en certains cas, conserver un vieux symbole et ailleurs en être totalement privées : l'abside trellée fut considérée dans les églises comme une image de la Trinité ; dans les Thermes, à Trèves par exemple, elle n'était qu'une disposition agréable et commode.

Les formes perdent peu à peu leurs symboles : le baldaquin qui se dressait sur l'autel possédait un sens très net ; le jour où l'on superposa une coupole à la sienne, on le considéra comme un meuble traditionnel. Combien de coupoles furent bâties sur des salles publiques ou dans les temps modernes sur des salons, qui n'ont jamais prétendu représenter le ciel ! Si l'on y peignait encore des nuées et des petits amours, comme aux XVII^e et XVIII^e siècles ou des ombelles, comme à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles, ces thèmes n'étaient plus que des ornements tout faits. Lorsque nos pères parlaient du ciel de leur lit, ils employaient une expression dont ils ignoraient l'origine et ils ne savaient pas que leur alcôve était la Kubba cosmique.

Les formes, surtout les formes architecturales, ne représentent pas seulement des idées ; elles sont aussi le produit de solutions techniques. Si la coupole a obtenu dans la basilique la place qu'elle occupe à la croisée du transept, ce fut certes parce qu'elle y permettait le développement d'un programme iconographique, la représentation du Cosmocrator, mais aussi parce qu'elle exerce une poussée moindre que la voûte et n'est pas combustible comme la charpente. Une preuve de ce fait nous est fournie par son emplacement : d'abord placée devant le sanctuaire, elle couvrit bientôt la nef, ou le transept, ou les angles du carré, aussi bien à Byzance, à Saint-Irène, aux Saints-Apôtres, qu'à Venise, à Saint-Marc, ou en France dans les églises de l'Aquitaine. La coupole avait rempli son rôle symbolique quand, au moment même où survivaient le cérémonial solaire de l'Empire et les vieilles croyances cosmologiques, où triomphait la religion chrétienne, les architectes avaient su résoudre le problème de sa construction sur plan carré, grâce à la double invention de la trompe et du pendentif, mais peu à

peu la coupole ne fut plus qu'une forme constructive et lors même que les théoriciens de la Renaissance lui restituaient une signification symbolique, elle n'en était pas moins, pour beaucoup d'architectes de ce temps, un simple moyen de couverture.

Les nécessités suffirent à priver les formes de leur symbole. Les alcôves ont été fréquemment employées par les particuliers, dépourvus de toute ambition mythique, mais soucieux d'être préservés des courants d'air et de posséder, à la tête et au pied de leur lit, deux petits cabinets fort commodes pour la vie courante.

Les raisons idéales peuvent se combiner avec les raisons pratiques : on cessa au XVI^e siècle d'orienter les églises ; les uns jugeaient qu'il était indécent d'imposer à Dieu, pur esprit, le séjour d'un seul point cardinal, les autres admettaient que, dans les villes fort resserrées, il était difficile de respecter la vieille règle liturgique et le Concile de Trente décida que l'évêque pouvait autoriser un changement de direction.

Nous n'avons étudié qu'un nombre restreint de symboles. Bien d'autres mériteraient l'attention des historiens. Il serait intéressant de suivre à travers les âges le symbolisme des couleurs, depuis le temps où les Chaldéens consacraient un métal à chaque planète, jusqu'au XVII^e siècle où Lebrun découvrait dans le *Ravissement de Saint Paul* du Poussin des concordances entre les diverses couleurs et les diverses sortes de la Grâce, jusqu'à Baudelaire, jusqu'à Huysmans. On constaterait alors que l'origine de ces symboles n'est pas moins lointaine et leurs avatars moins nombreux.

Le symbolisme est changeant par le fait même qu'il se refuse à toute rigueur rationnelle, qu'il raisonne par analogie, qu'il est fondé sur la sympathie, qu'il est comme la magie, comme la poésie, un des produits de l'imagination humaine dont la fertilité est inépuisable et qui se plaît, tel Protée, à se cacher sous des figures étonnantes.

Comment pourrait-on, si l'on ne possède la clef, forcer le secret des époques qui s'enferment en ces modes de penser ? Comment interpréter les formes, si l'on ignore les idées ? Considérer uniquement les premières, c'est se limiter à des problèmes de stylistique, les secondes, se refuser à voir les expressions qu'elles adoptèrent. Les formes furent créées par des hommes qui étaient animés par des idées. Il est bien vrai que la perfection des formes assure la perennité des œuvres, mais l'historien doit essayer d'expliquer leur naissance. Que dirait-on d'un médecin qui se contenterait d'étudier l'anatomie, et volontairement négligerait la physiologie ou nierait toute liaison du matériel et du spirituel ? Comment rendre la vie à l'art antique, à l'art médiéval et même à l'art de la Renais-

sance et des siècles suivants, si nous méconnaissions les doctrines religieuses, philosophiques, scientifiques des générations successives ; si nous décrivons un cadavre, sans essayer, par nos incantations, de lui rendre la vie, la couleur, de ressusciter son esprit ?

Notre mentalité et faite, comme le sol, de tous les sédiments déposés par les âges : cultes chthoniens de la Grande Mère, cultes ouraniens, spéculations cosmologiques et solaires, Christianisme ont accumulé en elle superstitions, croyances, pratiques, vérités, qui se mêlèrent, se combattirent, se fixèrent en des formes. Les progrès d'une raison souvent présomptueuse, d'une science parfois exclusive n'ont pas aboli tout cet héritage, à la fois si vieux et si récent. Cinq mille ans se sont écoulés depuis que nous avons surgi de l'obscurité première, depuis que l'histoire enregistre nos actions et nos idées, cinq mille ans qui représentent tout juste cent cinquante générations.

« *Breve aevi spatium !* »

Notre humanité peut se targuer aujourd'hui de maîtriser cette nature qui l'obsédait, de bâtir des édifices comme des machines, de les concevoir scientifiquement, de les réaliser économiquement ; elle demeure captive dans le cercle magique de ses préjugés, de ses cruautés, de ses terreurs enfantines et sur ses autels d'idoles nouvelles ne cesse, en des sacrifices chaque fois plus sanglants, d'accumuler ses victimes. Quel sorcier pourrait exorciser tous les démons qui la possèdent encore ? Serait-elle donc à jamais incapable d'accueillir ceux qui la voulurent libérer, qui lui offrirent la poésie de leurs mythes, la consolation de leurs rêves, la rédemption de leur évangile et lui apprirent à contempler dans la coupole étoilée la beauté des volumes platoniciens, l'harmonie de l'ordre cosmique et les béatitudes de la Jérusalem céleste ?



L'ASTROLOGIE DANS L'ART

AU POÈTE MAX GARRIC

P ARMI tant de sujets qui retiennent l'attention de l'historien d'art, dont le sens nous échappe plus ou moins, le thème astrologico-astronomique est l'un de ceux qui se présentent avec le plus de continuité. Fresques et sculptures égyptiennes nous enseignent déjà l'importance qu'on accordait aux signes du zodiaque, bien qu'ils ne nous aient pas encore révélé entièrement leur signification ésotérique.

Il serait impossible de rappeler toutes les citations ou allusions à l'astrologie qu'on rencontre dans la littérature mondiale, surtout avant la Réforme et la Contre-Réforme. Notons toutefois que Platon précise que l'homme avant de s'incarner dans la matière voit le destin qu'il s'est choisi pour expier ses erreurs passées et s'en purifier mais ce destin est irrémédiablement lié au cours même des étoiles.

L'un des plus grands et des plus authentiques poètes chrétiens, Wolfram von Eschenbach, l'auteur du Parsifal dit textuellement que « la destinée et le caractère de l'homme se lisent dans les étoiles » (1). Michel-Ange, racontant sa vie à son élève Condivi, ne manque pas de citer son horoscope. Mais il se borne à indiquer la position favorable de Mercure, de Vénus et de Jupiter à sa naissance, position qui « montrait déjà quel homme et quel génie deviendrait cet enfant ». Il se garde bien d'indiquer la position des autres planètes qui aurait dévoilé le mystère de sa personnalité. L'importance accordée alors à l'horoscope était si grande que Vasari, dans sa Vie de Michel-Ange, reprend textuellement les paroles de Condivi.

Gœthe, beaucoup plus loyal, commence sa biographie « Poésie et Vérité », en nous indiquant la position de toutes les planètes et il précise que sa naissance n'a pu avoir lieu que lorsque l'opposition Soleil-Lune, qui devait jouer un tel

(1) Parsifal, Chant 454.

rôle dans sa vie, ne fut plus exacte. Il naquit donc à l'instant où les cloches de Francfort annonçaient midi. On sait quelle importance il attachait à cette heure que les astrologues appellent celle des princes.

Bien que la plupart des œuvres picturales se rapportant à l'astrologie aient été détruites par le temps, les guerres et plus souvent encore par la méchanceté de l'homme, on en trouve cependant encore aujourd'hui un certain nombre. Le palais Schifanoia à Ferrare, le palais Gonzague à Mantoue, le fameux Salone du palais municipal de Padoue, nous montrent l'importance de cette science intimement liée, pendant des millénaires, à l'astronomie et à la médecine.

Les parois de la grande salle de réception du palais de Padoue sont recouvertes, sur une longueur de deux cent quinze mètres, de fresques représentant les étoiles fixes et les planètes. A celles-ci correspondent les attributions humaines consacrées par l'astrologie. Ainsi Saturne protège les savants et les agriculteurs, Jupiter les princes et les prélats. Vénus les poètes et les peintres, Mercure les médecins et les marchands, Mars les guerriers et les chirurgiens. Les peintures de cette salle parlaient vivement à l'imagination car elles montraient l'homme dans l'une de ses activités habituelles.

Or, l'université de Padoue, célèbre par sa faculté de médecine, possédait une chaire d'astrologie. Le médecin devait consulter l'horoscope pour préciser une maladie. Il savait, par exemple, que Saturne blessé dans la Balance indiquait une maladie des reins, dans le Lion une maladie du cœur et, au passage d'une planète dangereuse, il prescrivait les remèdes appropriés.

N'oublions pas que si les progrès de la médecine furent retardés, pendant des siècles, par l'interdiction de disséquer un cadavre, l'interdiction de l'astrologie a entravé le développement de cette science, la laissant aux charlatans, dans des proportions considérables. Ce n'est que depuis que des polytechniciens commencèrent à s'y intéresser, il y a une cinquantaine d'années, qu'elle redevient une science.

Lors d'un récent voyage à Florence, j'ai été frappé par la petite coupole de la chapelle des Pazzi, élevée par Brunelleschi avant la coupole du dôme. Image du ciel, elle contient non seulement les signes du zodiaque mais elle s'élève au-dessus du lieu saint de l'église : l'autel. Il faut signaler, en passant, le fait typique que pas un guide de voyage ne donne la description de ces fresques, d'un excellent peintre du premier tiers du Quattrocento. Elles sont tellement mystérieuses qu'avec un voyageur italien, très cultivé, nous nous sommes demandés s'il ne s'agissait pas d'une scène de l'Apocalypse ou d'une

scène de la Divine Comédie, celle où le fameux *Veltro* (2) met en fuite les trois monstres qui assaillent le poète. Toutefois, il faut bien se rendre à l'évidence, il ne s'agit pas seulement des signes du zodiaque mais bel et bien d'un ciel observé à Florence à une date précise, donc d'un horoscope, accompagné d'ailleurs de symboles ésotériques qui peuvent se rapporter à la Divine Comédie. Cet horoscope est-il celui de la fondation de la chapelle ou celui de son fondateur ? Nous l'ignorons encore.

L'un des cas les plus intéressants demeure celui de la villa Farnésine à Rome, où Raphaël peignit la Galatée et ses élèves le mythe néo-platonicien d'Éros et Psyché, tel qu'on le trouve chez Apulée.

Le plafond de la salle de la Galatée, peint par Peruzzi, qui lui-même étudiait avec prédilection l'astrologie, nous affirme Vasari, offre un mélange artistique fort curieux de mythologie et d'astrologie. En fait, il contient l'horoscope du fondateur de la villa, le célèbre banquier Agostino Chigi, surnommé le Magnifique, qui avait repris la tradition des Médicis. Détail typique, un historien d'art, Warburg, supposant qu'il s'agissait d'un horoscope avait demandé à un astronome de déchiffrer les fresques où l'on voit apparaître, dans certains signes du zodiaque, l'image allégorique des planètes sous la forme de dieux. L'astronome, ignorant l'astrologie et trompé par la mythologie, avait conclu négativement. Or le plafond contenait si bien l'horoscope de Chigi qu'un astrologue moderne a pu le lire, l'interpréter et en faire communication à l'Académie royale d'Italie qui n'a pas hésité à publier ce rapport (3). Évidemment comme la médecine vaut ce que vaut le médecin, l'astrologie, science aussi vieille que la médecine et longtemps sa sœur jumelle, vaut ce que vaut l'astrologue.

Peu après l'achèvement des fresques de la villa Farnésine, Réforme et Contre-Réforme s'entendent pour persécuter l'astrologie mais ses ennemis les plus acharnés sont aussi ceux de la philosophie et de l'astronomie. Savonarole, Luther et Adrien de Corneto, assassin présumé d'Alexandre VI, membre d'un complot contre Léon X, et auteur d'un pamphlet violent contre

(2) Au début de la *Divine Comédie*, Dante se trouve égaré dans une forêt obscure où il est attaqué par une panthère, un lion et une louve. Alors survient Virgile qui lui annonce que le « *Veltro* » vaincra les trois monstres. *Veltro* peut signifier lévrier ou zéphir. Il s'agit évidemment d'un symbole sur lequel on discute encore. Suivant leurs opinions, les uns y voient le seigneur de Vérone, les autres Garibaldi ou Mussolini, sans doute faut-il y voir le symbole du Saint Esprit.

(3) Fritz Saxl, *La Fede astrologica di Agostino Chigi*, Roma, Reale accademia d'Italia, 1934.

l'humanisme (4), sont d'accord pour vouer philosophes, astronomes et astrologues au bûcher.

Répétons, pour conclure, la définition de Saint-Thomas d'Aquin qui devrait être celle de tout astrologue sérieux : *Aspera inclinant non necessitant*. Ce qui signifie : les astres nous mettent en garde contre les embûches de la destinée, les maux de notre corps et les erreurs de notre cœur mais il nous permettent aussi, en les prévoyant, de les vaincre ou d'atténuer leurs menaces.

(4) *De la véritable philosophie*, Bologne, 1507.



LE ZODIAQUE CHINOIS



Cette médaille, qu'on peut qualifier de zodiaque chinois, est un talisman pour toutes les heures du jour et de la nuit pendant les douze mois de l'année. En partant de la souris, qui se trouve en haut du cercle, et en tournant de gauche à droite, on trouve la vache, le tigre, le lapin, le dragon, le serpent, le cheval, le bélier, le singe, la poule, le chien et le cochon.

LE CONCEPT DE LA RÉALITÉ ET LES DESTINÉES DE L'ART

UN tableau est toujours une confession. Et c'est par le choix de ses couleurs beaucoup plus que par celui du sujet que le peintre nous fait ses aveux les plus importants. Chaque fois que nous ressentons un désaccord entre le style du tableau et son sujet, nous savons que les vrais sentiments du peintre sont exprimés par la forme. Un Rubens est païen dans ses « Descendentes de Croix » autant que dans ses « Kermesses ».

Le style exprime les croyances du peintre, son attitude envers l'espace (et par conséquent le temps), sa conception de la réalité. Souvent, le sens des métaphores stylistiques est à peine voilé et l'on comprend aisément pourquoi le peintre (ou toute une époque) avait une prédilection pour telles formes. Ainsi, la floraison des vitraux ne pouvait avoir lieu qu'au temps où le monde visible était censé ne pas avoir de substance propre, mais tirer sa vie de la lumière divine, exactement comme ces images translucides sont vivifiées par la lumière solaire. Mais parfois le symbolisme du style est moins clair. Prenons comme exemple les œuvres des « futuristes ». Ils étaient (si je ne me trompe), premiers à fragmenter les objets et les êtres et à mélanger leurs débris. Ce carnage semble être inspiré par le morcellement des images auquel nous ont habitué les innombrables vitrines et glaces de la Cité moderne. Seulement, cela n'explique pas pourquoi ces reflets, ces fragments déchiquetés et superposés, ont plu aux artistes au point de devenir la base de leur style. Mais comme l'absence de symbolisme est encore un symbole, on peut se demander si ce procédé de fragmentation, en dépouillant de sens la vision du monde, n'a pas exprimé le désarroi spirituel de son époque ?

Dans son « Traité de la Peinture », Léonard conseille aux artistes de regarder les vieux murs couverts de taches

afin d'y découvrir les compositions de leurs futurs tableaux. Dans la même tache, chacun verra une image différente : l'un une bataille où les hommes et les chevaux en furie s'écrasent mordent et s'entre-déchirent ; l'autre, une procession de frères Florentins se promenant sous prétexte qu'ils accompagnent des Rois-Mages. Ce conseil de Léonard, en suggérant aux peintres un procédé classique des voyants, nous dévoile la nature de la force qui, invisible, préside à la création artistique et aux destinées de l'art.

Les dessins télépathiques ressemblent beaucoup à ceux des enfants et des primitifs (1). Au lieu de corps physiques, ils représentent des souvenirs. Des détails, même très apparents, mais « inintéressants », y sont remplacés par d'autres inexistantes dans ce cas ou invisibles (le cœur dans la poitrine d'un homme, etc.). Incomprise et détachée de son ambiance, l'image est souvent fragmentée, inclinée ou renversée. Tout se passe comme si le percipient regardait l'original à une lumière intermittente. Tantôt il distingue quelques détails et devine (plus ou moins bien) leur sens, tantôt il saisit la signification de l'ensemble et devine (plus ou moins bien) les détails.

Quant au langage des perceptions concernant l'avenir, il est toujours imagé, souvent symbolique. Une prairie verdoyante indiquera une vie calme et prospère ; la pluie d'or annoncera une fortune inattendue ; une branche qui tombe — une mort subite... Les tons clairs, rosés ou dorés présageront le succès, la gloire ; les couleurs noirâtres tachées du rouge sombre — une existence malheureuse ; le rouge violacé caractériserait des mystiques, le bleu verdâtre les sentimentaux, etc. (2).

Les symboles varient chez divers sujets et dépendent aussi bien de leur mentalité que de celle de la personne, appelée à vivre l'événement prévu. Tout en nécessitant une interprétation, ces images donnent parfois des renseignements d'une étonnante précision, indiquant non seulement le caractère général, mais aussi les détails précis d'un événement à venir.

Ces perceptions — dites « extra-sensorielles » — ne semblent pas être l'apanage de rares privilégiés. Seulement, des obstacles souvent insurmontables les empêchent de pénétrer dans le domaine de la conscience. La psychanalyse nous a démontré l'existence des mécanismes freinant la manifestation

(1) V. R. Warcollier « Le dessin télépathique » in « Revue Métapsychique », 1931, n° 5.

(2) V. la note d'un « métagnome » (voyant), publiée par le Dr E. Osty dans « La Connaissance supra-normale » (Alcan), pp. 237-242.

de certaines tendances instinctives. D'accord sur ce point avec les psychanalystes, la parapsychologie ne l'est plus avec leur conception générale de l'inconscient, où l'on constate une confusion systématique du « subconscient » avec ce qu'on aurait pu appeler le « paraconscient ». Pour les psychanalystes, en dehors de la conscience, il n'existe qu'une sorte de réservoir abritant des tendances refoulées et différents déchets de la vie consciente. Or, la parapsychologie a découvert, à côté de ce dépotoir, une ouverture, grâce à laquelle nous communiquons avec le monde extérieur. Cet important correctif parapsychologique fut, d'ailleurs, accepté non seulement par Jung, le disciple dissident, mais aussi par Freud lui-même. Dans sa conférence « Rêves et occultisme », Freud invite ses auditeurs « ... à considérer d'un œil plus favorable la transmission de pensée et, partant, la télépathie ». Il souligne que si les perceptions extra-sensorielles sont possibles pendant l'état de veille, « le sommeil paraît être particulièrement favorable à la réception du message télépathique. On obtient alors ce qu'on appelle un rêve télépathique et en l'analysant, on se convainc que la nouvelle télépathie a joué le même rôle que tout autre reste diurne et que, remaniées comme ce dernier, ses tendances ont été mises à contribution » (3). Et c'est justement parce que le sommeil — et le demi-sommeil — favorisent les perceptions extra-sensorielles, que les dessins des percipiens ont tant de traits communs avec ceux des enfants et des primitifs, des êtres à l'esprit somnolent, ne pouvant diriger leur pensée.

**

Mais ce n'est pas tout. Ces mêmes traits qui paraissent assez naturels dans les dessins malhabiles, nous les retrouvons dans l'art raffiné des icones, en Grèce, en Italie, en Russie. Le style de cette peinture, essentiellement religieuse, était déterminé par le désir de transcrire le plus exactement possible des visions des mystiques et des voyants. Or, l'« extase » des premiers, ainsi que la « transe » des seconds, sont proches des états hypnotiques et diffèrent profondément de l'état de veille. En extase comme en transe, on se sent affranchi des entraves du temps et capable de contempler quasi-simultanément les événements passés, présents et futurs (4).

(3) S. Freud, « Nouvelles conférences sur la Psychanalyse », N. R. F., 1936, pp. 76 et 53.

(4) Il va de soi que la parapsychologie ne se prononce pas sur la valeur objective des affirmations des mystiques, — son domaine n'étant que des perceptions extra-sensorielles vérifiables.

L'art des icones ne reconnaît comme réel que l'immuable. La morale elle-même est respectée, surtout en tant que moyen d'affranchissement des lois de la matière, moyen de vaincre la mort. Le monde sensible — instable et changeant comme les contours d'une flamme — n'attire pas le peintre. Un être humain, ce n'est pas l'aspect de tel corps à tel moment de son existence, mais une âme et l'histoire de ses exploits et de ses défaillances. Aussi, au lieu de faire des portraits « ressemblants », le peintre nous racontera-t-il — sous forme d'une suite de petites scènes — les péripéties de certaines vies particulièrement édifiantes, qu'il représentera les unes à côté des autres, nullement gêné par la répétition des mêmes personnages sur le même panneau. Son mépris de la matière et de ses lois transparait partout. Les corps représentés sur des icones n'ont rien de corporel, ni poids, ni densité, et, au lieu de bouger dans un espace à trois dimensions, ils restent immobiles, enchassés dans l'or du fond. C'est la valeur morale du personnage qui détermine les traits de son visage, son attitude, les attributs résumant le sens de son existence, accorde aux saints des tailles dix fois plus grandes que celles des pécheurs, etc. Des êtres, que l'œil du peintre n'a jamais vus, des monstres, des animaux couverts d'yeux, des adolescents ailés habitent cet art et y sont éclairés par une lumière qui n'est pas de ce monde. En « rectifiant » ainsi l'univers sensible, le peintre affirme sa foi dans les témoignages des mystiques, dans leurs visions reflétant cette réalité suprême qui, selon la parole de l'apôtre Jacques, ne connaît « ni changement, ni ombre de variation ».

Mais voici qu'advint la « Renaissance ». Désormais, l'homme n'aura plus une foi illimitée dans les paroles des visionnaires, et beaucoup plus de confiance dans le témoignage de ses propres sens. Ce déplacement du centre de gravité dans les croyances de l'homme produira une transformation totale de l'art — et des artistes. Celui qui, hier encore, n'était qu'un humble chroniqueur des visions d'autrui, devient aujourd'hui maître de son tableau, libre d'inventer des sujets nouveaux et de les traiter comme bon lui semble. L'artisan d'hier devient un lettré et un courtisan. Et il n'a que peu de respect pour l'œuvre de ses prédécesseurs : le sens de leurs métaphores stylistiques lui échappe ; il n'y voit que des preuves de leur impuissance technique. Aussi n'aspire-t-il qu'à remplacer toutes ces conventions par des hommes et des femmes, tels qu'ils sont « en réalité », par des paysages s'estompant dans le lointain et des perspectives savantes. Pour y arriver, les artistes étudient la nature et vont au fond des choses. Ils dissèquent les cadavres, découvrent les lois de la perspective, inventent

de nouveaux procédés techniques... Et la compréhension de la structure intime des formes leur permet de cultiver tous les arts à la fois : peinture, sculpture, architecture, orfèvrerie, gravure, etc.

La valeur de leur œuvre est immense, indiscutable et indiscutée. Mais du point de vue auquel nous nous sommes placés, leur art reflète une conception du monde moins vaste que celle de leurs prédécesseurs. Elle ne prétend plus embrasser l'éternité, les pérégrinations de nos âmes. Elle réduit l'être humain à sa forme accessible aux « non-voyants », celle d'un corps animé. Les peintres sont devenus plus grands et leurs œuvres plus personnelles. Mais l'art tout entier n'est plus capable de nous enseigner à vivre. Ce n'est plus l'œuvre collective et didactique des pieux artisans, serviteurs anonymes de l'expérience religieuse. L'art cessa d'être sacré.

A partir de ce moment, le chemin de la peinture européenne est tracé. Son histoire devient semblable à celle de la Peau de Chagrin : chaque victoire artistique, chaque progrès de la technique picturale, ne fera que rétrécir un peu le laps de temps incarné par le tableau, rétrécir le champ de la conscience de l'artiste, amoindrir sa faculté de comprendre et d'accélérer la cadence de son travail.

Si l'art des grands Florentins fut animé par le désir de fixer les traits essentiels et durables du monde physique, les Vénitiens, leurs successeurs beaucoup moins intellectuels, se préoccupèrent surtout du coloris, aspect des êtres et des choses instable par excellence, conditionné par l'éclairage et rattachant le tableau à un moment déterminé de la journée. Et tout différent sera l'esprit de leur art.

Les peintres d'icônes croyaient posséder la vérité. Ils modifiaient le monde visible afin de mieux nous expliquer le sens de cette parabole qu'est la vie. Parfois ils avaient tant de choses à nous dire qu'ils recouraient aux inscriptions. Les Florentins ne possèdent pas la vérité, mais la cherchent. Rien de tel chez les Vénitiens. Leur art n'exprime que la jouissance. C'est la première grande victoire des sens sur le sens. A la précision des formes ils préférèrent les effets de la perspective aérienne ; au trait cernant les personnages — des contours flous et estompés. Le rayonnement de leur art fut immense, il influença l'Espagne de Velasquez, les Flandres de Rubens, préparé l'avènement de Watteau... et facilita l'évolution de l'art vers les formes de plus en plus superficielles et sensuelles. Rien, même les insurrections héroïques du Greco et de Rembrandt n'ont pu arrêter ce glissement vers l'aimable frivolité du XVIII^e siècle. Doit-on s'étonner que Rembrandt meure dans la misère et que le Greco soit proclamé fou ? L'avenir

appartenait aux peintres des demi-sourires, des gestes furtifs et des sentiments éphémères. On travaille de plus en plus rapidement et dessine de moins en moins. Autrefois, avant de commencer à peindre une icône, on préparait sur papier un dessin détaillé, on le perforait, le posait sur le panneau et on le trottait avec de la couleur en poudre, afin d'obtenir sur l'enduit un tracé exact et définitif. Les peintres de la « Haute Renaissance » élaboraient leurs compositions sur des cartons, les divisaient aux carrés et recopiaient sur toiles. Les Vénitiens les premiers osèrent peindre sans tout ce travail préparatoire, se contentant de quelques vagues croquis sur des bouts de papier. Ils inaugurèrent en même temps une nouvelle manière de se servir des couleurs à l'huile, manière beaucoup plus large et directe, qu'ils imposèrent à l'Europe entière. Or, l'huile permet une rapidité plus grande que l'œuf ou la colle (qu'on employait avant eux en Italie), et donne la possibilité de modifications au cours du travail. La rapidité de l'exécution deviendra par la suite la qualité majeure d'un tableau et on trouvera un charme particulier dans les traces des coups de pinceau, empreinte inimitable de la spontanéité et de la verve de l'artiste.

Toutes ces tendances de l'esprit, du goût et de la cuisine picturaux atteignent leur apogée au XIX^e siècle dans l'art des impressionnistes. Art sensuel et même sensoriel, méprisant le sujet, subordonnant définitivement le dessin à la couleur, cultivant le travail en plein air (ce qui nécessite l'achèvement du tableau en une séance), supprimant les glacis... Les aspects vulgaires et prosaïques du monde sont désormais modifiés non sous la pression d'une vérité morale ou d'une connaissance approfondie, mais d'une impression instantanée, pour ne pas dire d'une méprise ou d'une illusion. L'école impressionniste par le nom qu'elle adoptait souligne la scission et le désaccord qui existent chez l'homme moderne entre la raison et le sentiment, entre ce qu'il pense être « la réalité » et les valeurs esthétiques. Aussi les artistes — pour rester artistes — se révoltèrent-ils contre la société, et leur art — pour rester art — se révolta contre le concept de la réalité de son époque.

Avec le temps, ce conflit n'a fait que s'aggraver. L'artiste ne fixe plus son attention même sur des impressions fugaces, mais note sur la toile tout ce qui lui passe par la tête. Tournant important de l'histoire de l'art où la peinture redevient introspective et les peintres ce qu'ils étaient au temps des icônes — des intravertis (5). Mais maintenant, dans leur inconscient, ils

(5) Classification typologique (proposée par Jung), distinguant des êtres « intravertis », contemplatifs et repliés sur eux-mêmes, des « extravertis », actifs et tournés vers des impressions externes.

ne trouvent plus l'harmonie et la cohérence qui inspiraient leurs ancêtres. Les plus intuitifs parmi eux font de cette indigence spirituelle l'objet même de leur art : ils crient qu'ils n'ont rien à dire. Ces peintres — qui, aux yeux du public, ne sont que des pitres ou des vivisecteurs — changent sans cesse les formes de leur art, aucune ne s'imposant plus qu'une autre, toutes étant vides de contenu spirituel. Mais ils affectionnent surtout celles dont le caractère nettement fragmentaire et absurde donne la clef de leur art en faisant penser aux transmissions télépathiques manquées, aux dessins où le percipient n'enregistre que des bribes d'images et se montre incapable de les assembler ou de deviner leur sens. Cet échec devint le lot de nos artistes et un coq-à-l'âne — la caractéristique essentielle de leur œuvre.

*

Quelle est la raison profonde de cet état de choses ? Problème important entre tous, mais pour le résoudre il eut fallu passer en revue une multitude de facteurs et faire le procès de toute notre civilisation. Aussi nous ne parlerons que d'un seul facteur, celui qui nous paraît décisif. Et nous promettons d'être bref.

La civilisation de nos jours ignore tout des lois qui régissent notre inconscient et ne fait que cultiver la conscience éveillée et la raison. Or, l'intelligence et la logique n'ont rien à voir avec l'art. L'art est alimenté par les sentiments et les croyances. Sa fonction sociale consiste dans la transmission des sentiments d'un être humain aux autres et tout tableau n'est qu'un relai. Aux époques où l'on attribue une grande importance au sentiment, à ses nuances, à l'esprit du geste — l'art fleurit sans qu'on soit obligé de « l'encourager ». Or, la culture du sentiment a sa raison d'être là seulement où l'on croit qu'une émotion inexprimée n'est pas une affaire personnelle et privée, mais un facteur agissant en dehors de l'organisme de celui qui l'éprouve. La culture du sentiment a raison d'être là seulement où l'on reconnaît que l'inconscient peut nous informer sur des réalités objectives.

En redécouvrant ces antiques vérités, la parapsychologie prépare une transformation totale du monde de demain. Et alors elle libérera les artistes de la pénible nécessité d'exprimer l'incohérence, l'angoisse et le dégoût.

★

N. B. — Cet article (complété par quelques dessins télépathiques) fut publié en 1946 dans la revue « L'Age d'Or » (n° 4).

ANDRÉ BRETON ET LA MAGIE QUOTIDIENNE

QUE le surréalisme ait d'étroites affinités avec la métapsychique, cela semble évident, bien qu'il soit abusif de réduire un mouvement de cette ampleur à une seule clef, alors que sa puissance vient précisément d'une aspiration irrépressible à multiplier ses voies de recherche et qu'il vise moins à agir dans un domaine particulier qu'à modifier l'existence en profondeur. Il s'impose d'examiner si la parapsychologie présente pour le surréalisme une importance simplement épisodique ou si elle en ouvre une des perspectives les plus éclairantes. Or, l'intérêt passionné porté par André Breton à certains phénomènes d'automatisme et de métagnomie vient de ce que ceux-ci ont eu dans sa destinée, autant et plus peut-être que la poésie même, un caractère de révélation, presque de choc, et qu'ils ont constitué le point de départ original de l'investigation surréaliste.

AUTOMATISME ET ÉTATS SECONDS

ON connaît par le premier *Manifeste du surréalisme* la démarche lente, elliptique, allusive, qui caractérisait la création poétique encore en 1919 chez Breton quand il entendit un soir à l'improviste, aux confins du sommeil, une phrase très nette accompagnée d'une faible image visuelle, et qui amorça le déroulement de toute une série d'autres phrases involontaires. C'est alors que Breton s'adonna avec Soupault à l'écriture automatique si fougueusement que cela développa chez lui des dispositions hallucinatoires qui favorisèrent parfois la métagnomie : « Les mots *Bois-Charbons* qui s'étaient à la dernière page des *Champs magnétiques* m'ont valu, tout un dimanche où je me promenais avec Soupault, de pouvoir exercer un talent bizarre de prospection à l'égard de toutes les boutiques qu'ils servent à désigner. Il me semble que je pouvais dire, dans quelque rue qu'on s'engageât, à quelle hauteur sur la droite, sur la gauche, ces boutiques apparaîtraient. Et que cela se vérifiait toujours. J'étais averti, guidé, non par l'image hallucinoire des mots en question, mais bien par celle d'un de ces rondeaux de bois qui se présentent en coupe peints grossièrement par petits tas sur la façade, de part et

d'autre de l'entrée, et de couleur uniforme avec un secteur plus sombre. Rentré chez moi, cette image continua à me poursuivre... (1) ».

L'exploration des « états seconds » fut poussée beaucoup plus loin encore quand, à la fin de 1922, Crevel, initié aux pratiques spirites, les introduisit parmi les surréalistes : plongés dans l'obscurité, les mains en chaîne autour de la table, les assistants ne tardaient pas à entendre Crevel se lancer dans une longue improvisation mi-déclamée, mi-psalmodiée, mais ce fut avant tout Desnos qui, endormi, écrivait ou parlait lyriquement avec une prodigieuse rapidité, et s'abandonna sans frein aux automatismes les plus divers. Ses discours prirent parfois la forme de la prédiction et il se prétendait en accord télépathique avec Marcel Duchamp alors aux États-Unis. Mais il se produisit de plus en plus chez ceux qui se livraient ainsi à la transe hypnotique une impulsivité et des déséquilibres si violents qu'ils amenèrent Breton, pour des « considérations d'hygiène mentale élémentaire », à mettre fin à « l'époque des sommeils » (2). Quand on sait par ailleurs que Breton, d'abord étudiant en médecine, puis mobilisé à partir de 1915 dans des centres neuro-psychiatriques, avait pu y « expérimenter sur les malades les procédés d'investigation de la psychanalyse, en particulier l'enregistrement, aux fins d'interprétation, des rêves et des associations d'idées incontrôlées », que dès 1921 il s'était entretenu à Vienne avec Freud, avec qui il resta ensuite en correspondance (3), on voit sur quelles bases se fondait le surréalisme et l'on comprend que le *Premier Manifeste*, loin de le présenter comme une nouvelle école littéraire, l'ait défini en 1924 de la sorte : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. » On s'explique ainsi l'intérêt que pouvait porter alors Breton aux travaux sur la médiumnité, comme *La Personnalité humaine*, de F. H. W. Myers, ou *Des Indes à la planète Mars*, de Flournoy, dont il citera plus tard un autre ouvrage : *Esprits et médiums*, dans la remarquable analyse du message automatique publiée dans *Point du jour*.

(1) *Nadja*, pp. 32-34.

(2) Sur cette période lire : Entrée des médiums (dans *Les Pas Perdus*), le début de *Nadja* (où sont reproduites deux images d'un film sur Desnos endormi), *Entretiens* (VI et VII). Cf. aussi Aragon : Une vague de rêves (dans *Commerce*, automne 1924).

(3) *Entretiens*, pp. 29, 76.

L'EXPÉRIMENTATION MÉTAPSYCHIQUE

Parmi ces études, Breton cite encore le *Traité de métapsychique* de Charles Richet. Le libre jaillissement des manifestations verbales, graphiques ou plastiques n'était pas en effet le seul aspect à attirer son attention sur les hystériques ou les médiums ; il scrutait l'origine des produits bruts émergeant du subconscient et, s'il a toujours écarté la trop facile interprétation spirite, il avait su reconnaître combien ces données subliminales dépassaient les possibilités de l'individu réduit à ses sensations immédiates ou à ses souvenirs et supposaient souvent une contagion intermentale. Lorsque dans le *Second Manifeste* il demandait « l'occultation profonde, véritable du surréalisme », il signifiait en même temps par cette formule : « défense de s'exhiber, de se produire sur les tréteaux d'une part, et d'autre part, invitation à confronter dans son devenir le message surréaliste avec le message ésotérique ». Et il esquissait dans une longue note comment il concevait ces recherches : « Il y aurait tout intérêt à ce que nous pussions une reconnaissance sérieuse du côté de ces sciences à divers égards aujourd'hui complètement décriées que sont l'astrologie, entre toutes les anciennes, la métapsychique (spécialement en ce qui concerne l'étude de la cryptesthésie) parmi les modernes. Il ne s'agit que d'aborder ces sciences avec le minimum de défiance nécessaire et il suffit pour cela, dans les deux cas, de se faire une idée précise, positive, du calcul des probabilités... J'estime qu'il ne peut nous être indifférent de savoir si, par exemple, certains sujets sont capables de reproduire un dessin placé dans une enveloppe opaque et fermée, hors même de la présence de l'auteur du dessin et de quiconque pourrait avoir été informé de ce qu'il est. » Breton faisait part des premiers essais tentés dans le groupe surréaliste pour mettre en évidence un polypsychisme provoqué : « Au cours de diverses expériences conçues sous forme de « jeux de société », et dont le caractère désennuyant, voire récréatif ne me semble en rien diminuer la portée : textes surréalistes obtenus simultanément par plusieurs personnes écrivant de telle à telle heure dans la même pièce, collaborations devant aboutir à la création d'une phrase ou d'un dessin unique, dont un seul élément (sujet, verbe ou attribut — tête, ventre ou jambes) a été fourni par chacun (« le Cadavre exquis », cf. *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, *Variétés*, juin 1929), à la définition d'une chose non donnée (« Le Dialogue en 1928 », cf. *La Révolution surréaliste*, n° 11), à la prévision d'événements qu'entraînerait la réalisation de telle condition tout à fait insoupçonnable (« Jeux

surréalistes », cf. *Variétés*, juin 1929), etc., nous pensons avoir fait surgir une curieuse possibilité de la pensée, qui serait celle de sa *mise en commun*. Toujours est-il que de très frappants rapports s'établissent de cette manière, que de remarquables analogies se déclarent, qu'un facteur inexplicable d'irréfutable intervient le plus souvent, et qu'à tout prendre c'est là un des *lieux de rencontre* les plus extraordinaires. » Il est naturel que ces phrases ou dessins composites, que ces couples de questions-réponses aient provoqué des images saisissantes par l'écart maximum de leurs composantes, ce qui correspondait bien à l'esthétique surréaliste d'alors, mais dans de nombreux cas ces mêmes images révélaient au contraire par leur cohésion un accrochage intermental fulgurant entre les scripteurs. C'est donc avec ses amis, qui pouvaient être très inégalement doués, et non pas avec des voyants célèbres, que Breton a poursuivi son expérimentation. Il n'entendait cependant pas la limiter aux seules ressources de son milieu immédiat. « Rien ne serait moins inutile que d'entreprendre à cet égard de « suivre » certains *sujets*, pris aussi bien dans le monde normal que dans l'autre, et cela dans un esprit qui défie à la fois l'esprit de la baraque foraine et celui du cabinet médical, et soit l'esprit surréaliste en un mot. Le résultat de ces observations devrait être fixé sous une forme naturaliste excluant, bien entendu, au dehors toute poétisation. Je demande encore une fois, que nous nous effaçions devant les médiums qui, bien que sans doute en très petit nombre, *existent* et que nous subordonnions l'intérêt — qu'il ne faut pas grossir — de ce que nous faisons à celui que présente le premier venu de leurs messages. » Il semble qu'il y ait loin de la « Lettre aux voyantes », de 1925, où Breton se révoltait contre certains contrôles, à ce projet d'étude systématique. Et cependant, ne sait-on pas quelle est l'importance des conditions d'observation et que des brutalités ou des maladroites ont maintes fois entravé les facultés mêmes que l'on voulait soumettre à ces contrôles ?

LE MERVEILLEUX QUOTIDIEN

C'est dans la vie courante, plutôt qu'en laboratoire, que Breton a constaté ces dons étranges. S'il a fréquenté des voyantes professionnelles, noté plusieurs de leurs prédictions, le champ qui le retient essentiellement c'est son entourage immédiat, son existence même, Paris, ses propres rencontres, celles de ses amis. Certes, tout n'est pas réductible à du métopsyche dans le tissu brillant ou angoissant du merveilleux quotidien, dont l'insolite dérive aussi bien de l'intrusion de

l'onirisme dans le réel, d'un relatif abandon aux impulsions passionnelles et d'une disponibilité systématiquement ouverte à l'aventure. Néanmoins dans cette ambiance les phénomènes paranormaux éclatent avec une grande puissance de saisissement. Breton a été plusieurs fois le témoin de ces faits d'allure divinatoire avec une jeune femme qui avait autrefois subi des suggestions hypnotiques, qui fut par la suite internée dans un asile, et dont la conduite comme les propos, à la limite de la poésie et du délire, répondaient admirablement à la sensibilité surréaliste. Un soir où elle devait se montrer inquiète avec persistance, obsédée, un peu hagarde, Nadja lui dit : « Voistu là-bas cette fenêtre ? Elle est noire comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge. » La minute passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a en effet des rideaux rouges. » Puis dans la nuit, comme ils se sont arrêtés devant un bassin des Tuileries, Breton l'entend traduire le mouvement de l'eau par une image dont les termes correspondent étonnamment à une lecture de Berkeley qu'il vient de faire. Le récit de *Nadja* est ainsi rempli par des « rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences », appartenant à la période 1918-27.

Une vingtaine d'années plus tard *Arcane 17* relate la rencontre d'un jeune peintre, Jacques Halpern, pour qui des éléments sensoriels disparates tendirent un jour impérieusement à se composer ainsi : « Tour St-Jacques, le 21, 3 heures. — Cela prenait allure de message (dès que j'en eus conscience l'angoisse que j'éprouvais jusque là fit place à un agréable sentiment de détente). Ma pensée s'y reporta fréquemment ce jour-là et les jours suivants et je ne me libérai de son obsession qu'en lui accordant le crédit d'un rendez-vous. Le désir et l'attente du jour fixé se manifestaient par saccades foudroyantes et espacées. » A la date et à l'heure ainsi prévues, le 21 mars 1947, Halpern s'assied dans le square Saint-Jacques, observe le sommet de la tour. « C'est alors que j'aperçois un homme qui se dirige vers moi (il n'y a que nous dans le jardin). Non : il passe. S'arrête un peu plus loin. Revient sur ses pas. Me regarde. Les yeux d'un bleu étrange, humides. Il s'assied, parle, *me tutoie*. » Il y avait du vague, de l'incohérence dans les paroles de l'inconnu qui, la pluie venant, se leva. Ils cheminèrent ensemble un moment, voyagèrent en métro, et se séparèrent, non sans que l'homme lui ait indiqué son adresse, décrit sa maison, et curieusement avoué qu'il se demandait pourquoi il était sorti. « A l'en croire, c'était une force mystérieuse, irrésistible, qui l'avait conduit ce jour-là vers la Tour Saint-Jacques, car il ne sortait jamais... » Lorsque, peu après, le peintre voulut lui rendre visite, il trouva la maison

telle qu'elle lui avait été décrite, mais nul n'y avait jamais vu le singulier personnage. Comment interpréter cette rencontre ? Prémonition ? Appel inconsciemment diffusé par Halpern ? Sans pouvoir identifier la nature exacte des processus mis en jeu, on songe à l'expérience de divination réussie à l'Institut métapsychique, le 21 avril 1926, devant une chaise vide (4).

Plus qu'à l'occasion des amitiés ou relations qui croisèrent sa route, c'est sur sa propre vie passionnelle que Breton a le plus souvent dirigé son analyse pour démêler le réseau des motivations profondes, de ses désirs, de ses rêves et des facteurs insaisissables qui étaient survenus pour infléchir la courbe de son existence. Ainsi, après les remous d'ordre intime que laissent entrevoir, en 1932, *Les Vases communicants*, trouvera-t-on évoquée dans *L'Amour fou* la période sans doute la plus riche en notations et en incidents d'ordre parapsychologique. Breton y rappelle en particulier un inexplicable moment de discorde qui éclata, lors d'une promenade sur une côte aride près de Lorient, entre lui et sa femme. A mesure qu'ils poursuivaient leur marche monotone, par un jour gris, ils se sentaient de plus en plus séparés, hostiles. A l'approche d'une petite maison et d'un fort, l'obstacle d'un ruisseau à franchir inspira à Breton « le désir *panique* de rebrousser chemin ». Ils continuèrent néanmoins et peu après avoir dépassé le fort du Loch, l'anxiété qui les emmurait s'évanouit. Rentré à Lorient, Breton apprit qu'ils étaient passés à proximité de la maison où, après une longue mésentente et avec préméditation, le fils d'un magistrat avait fini par assassiner sa jeune femme : « Le petit fort devant lequel je m'étais trouvé après le passage du ruisseau n'était autre, on m'en assurait, que l'habitation provisoire qu'avaient élue Michel Henriot et sa femme pendant le temps qu'on mettait à construire pour eux la « Villa du Loch ». Ainsi l'espace compris entre ces deux bâ-

(4) M^{me} M., qui avait appris par un numéro de la *Revue métapsychique* les séances de métagnomie données par Forthuny, ne décida d'y assister qu'à midi et demi du jour fixé. Elle dut, pour cela, annuler au dernier moment un rendez-vous, puis pensa à autre chose. « Autour de 14 h. 30, sans pouvoir préciser davantage, je me suis sentie prise d'un malaise (dyspnée), phénomène que je n'ai jamais éprouvé et qui m'inquiéta... Jusqu'à 15 heures, bien qu'occupée, mon attention fut constamment attirée vers les aiguilles de la pendule. J'éprouvai une hâte à m'en aller. Néanmoins mon malaise persistant me donnait à penser que je ferais mieux de rester à me reposer dans mon bureau. A 15 h., je partis quand même pour l'avenue Niel. La dyspnée cessa aussitôt. » M^{me} M. arriva à l'Institut métapsychique avec une foule dont le flot la porta jusqu'à la chaise où elle s'assit enfin et devant laquelle le métagnome venait de parler longuement (Dr E. Osty. *Une faculté de connaissance supranormale* : Pascal Forthuny, 1926, pp. 102-109).

timents qui m'avait été l'après-midi un lieu si exceptionnel de disgrâce, se révélait, *dans ses limites mêmes*, le théâtre antérieur d'une tragédie des plus particulières. Tout s'était passé comme si j'avais subi, je n'avais pas été seul à subir, précisément de l'un à l'autre, les effets d'émanations délétères, d'émanations s'attaquant au principe même de la vie morale. Fallait-il admettre que la malédiction était tombée sur ce lieu à la suite du crime ou voir déjà dans le crime l'accomplissement de la malédiction ? Cette question restait naturellement sans réponse. On n'eût pu l'élucider qu'en se livrant sur place à des recherches sur les souvenirs plus anciens qui pouvaient s'attacher à cette bande de terre. » Sans écarter en rien la possibilité d'influences telluriques néfastes, bien des métapsychistes tendent à reconnaître de leur côté la persistance de résidus psychiques associés à des objets comme à des lieux, bien qu'ils ne soient pas aujourd'hui plus avancés sur la nature de l'énergie ou des mécanismes postulés par ces constatations que ne l'était Balzac quand il évoquait un rayonnement extatique à proximité de Louis Lambert ou la guérite en apparence contagieuse, qu'il fallut, prétend-il, brûler pour interrompre l'épidémie de suicides du camp de Boulogne. Breton sut en outre que l'assassin se livrait à l'élevage des renards et lorsqu'il eut la curiosité, quelques jours plus tard, de retourner voir ces lieux, il fit une nouvelle remarque : « A ma très grande surprise, l'enclos qui avait constitué le parc aux renards était fermé, non comme j'avais cru le voir le premier jour par un treillis métallique, mais bien par un mur de ciment trop haut pour me permettre d'apercevoir quoi que ce fût à l'intérieur... Au prix de quelques efforts gymnastiques, je réussis à découvrir que toutes les cages, à *treillis métallique*, étaient adossées au mur qui m'avait fait face tout d'abord. C'était donc comme si, le 20 juillet, ce mur se fût montré pour moi *transparent*. »

A côté de ces phénomènes de clairvoyance ou d'influence *L'Amour fou* en signale d'une tout autre nature et analyse avec précision dans « la nuit du Tournesol » les données prémonitoires d'un poème rédigé automatiquement onze ans plus tôt et dont des fragments lui remontèrent à la mémoire quelques jours après la rencontre de la jeune femme qu'il devait bientôt épouser. Plus récemment, dans un texte qui présentait l'Exposition internationale du surréalisme de 1947, Breton a récapitulé les principales prédictions vérifiées par lui : « Il se peut que le surréalisme, en ouvrant certaines portes, que la pensée rationaliste se vantait d'avoir définitivement condamnées, nous ait mis en mesure d'opérer de-ci de-là quelques incursions dans l'avenir, à condition d'ignorer sur le moment même que c'est dans l'avenir que nous pénétrons, de ne nous en

apercevoir et de ne pouvoir le rendre patent qu'a *posteriori*. A titre d'exemples, preuves à l'intention des sceptiques, et pour montrer que cette sorte de prévision peut aller du particulier au général et du simple fait-divers à l'événement historique de première grandeur, je citerai : « Les grands magasins de la Ménagère pourraient prendre feu... » (A. B. et Philippe Soupault ; « S'il vous plaît » dans *Littérature*, septembre 1920) : ces magasins ont brûlé l'année suivante et la place qu'ils occupaient à Paris, boulevard Bonne-Nouvelle, est restée étrangement vacante depuis lors ; la phrase de ma « Lettre aux voyantes » (*La Révolution surréaliste*, octobre 1925) qui annonce la guerre pour 1939 ; cette confirmation explicite de la date précédente : « Que nous réserve 1940 ? 1939 a été désastreux... Faut-il regretter les chevaleresques combats des tranchées ou leur préférer les peu glorieuses exterminations immobiles d'aujourd'hui » (Louis Aragon et A. B. : « Le Trésor des jésuites », dans *Variétés*, juin 1929) ; « La Nuit du Tournesol » (*L'Amour fou*) ; la phrase de ma conférence de Yale annonçant « une découverte spectaculaire sur le plan de la physique » (décembre 1942). — cf. aussi Pierre Mabille : « L'œil du peintre » (*Minotaure*, n° 12-13, 1939 (5)). »

LES CONDITIONS DE LA PRÉMONITION ET DE L'OSMOSE PSYCHIQUE

Les pressentiments, comme en général les processus métagnomiques, surgissent souvent au cours d'états seconds, soit de demi-sommeil ou de rêve (on connaît l'importance pour les surréalistes de l'étude de Dunne : *Le Temps et le rêve*, consacrée à l'onirisme précognitoire), soit d'automatisme, soit d'hallucination. C'est ainsi que, sous l'emprise de la lecture de *Nadja*, un homme « a vécu quelque temps dans un monde changé. En allant à sa fenêtre, il a vu sur la place publique la statue de tel grand homme inconnu se transformer, une toile grise la recouvrir subitement, comme celle qui enveloppe les monuments avant leur inauguration, puis cette toile tomber et apparaître un menhir préhistorique. Associations d'idées et prémonitions : les biscuits à la cuiller, rangés les uns sur les

(5) *Le Surréalisme en 1947*, p. 14. — On trouvera dans Michel Carrouges : *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, 1950, p. 237, un résumé de l'article de Mabille qui raconte comment le peintre Brauner devint accidentellement borgne après en avoir exprimé l'obsession dans plusieurs de ses tableaux. Dans un portrait d'Apolinaire fait en 1915, Chirico avait de même préfiguré la trépanation du poète. (cf. Breton, *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, repris dans *La Clé des Champs*, p. 64)

autres dans la devanture d'un pâtissier, lui ont rappelé les fagots assemblés de la même manière, dans les bûchers des images d'Epinal. Le soir, un incendie détruisait la pâtisserie (6). » Nous avons rappelé que c'est dans l'état semi-hallucinatoire créé par la pratique excessive de l'écriture automatique qu'un jour Breton se prit à localiser à distance intuitivement les boutiques de charbon. Il n'est pas plus étonnant qu'au cours de la création involontaire du poème *Tournesol* certains clichés du futur aient pu être saisis. Deux voyants qui ont évoqué le fonctionnement de leurs facultés de connaissance paranormale décrivent l'un et l'autre la griserie torrentielle de leur parole quand ils extériorisent les images qui les submergent comme dans une véritable inspiration. N'oublions pas que la plus tragique prémonition faite par l'un d'eux s'imposa à lui sous la forme d'une voix autoritaire alors qu'il composait un poème dans sa silencieuse maison de campagne (7) et que ses dons de perception extrasensorielle n'étaient apparus qu'après une période d'écriture impulsive d'allure spirite qui débuta brusquement au milieu de la rédaction d'un roman (8).

Tout se passe comme si, dans le déferlement des idées, des mots et avant tout des images, les informations paranormales étaient plus fréquemment captées, ou qu'elles avaient peut-être plus de facilité pour émerger. Il semble en tous cas que les inhibitions corticales doivent être levées. C'est que les trans-

(6) Léon Pierre-Quint (*Europe nouvelle*, 8 sept. 1928, pp. 1213-1215).

(7) Ce message impératif le fit se rendre immédiatement à Paris chez le Dr Geley à qui il prédit « la mort prochaine d'un médecin français en Pologne par suite d'un accident d'avion ». Geley, dont le voyage n'était pas encore prévu, lui demanda brusquement : « Et de qui s'agit-il ? » « Il paraît qu'à ces mots j'ai changé de couleur. En vérité personne ne m'avait été désigné. La question me trouble. Je sollicite la faculté et croyant obtenir une juste réponse, je jette un nom, celui d'un docteur illustre. Je me trompais quant à la personne. Le destin n'avait pas voulu dire tout son secret, mais, trois mois plus tard, à Varsovie, le Dr Geley mourait écrasé sur le sol, au moment de son départ en avion pour la France. Pour ce cas, la révélation m'était venue par une brusque déflagration. » (P. Forthuny. Ce que je puis dire du travail de ma faculté métagnomique, dans *Revue métapsychique*, juillet-août 1926, où est également publiée la conférence de R. de Fleurière : Comment je sens fonctionner ma faculté de clairvoyance.) Notons que la même annonce de la mort du Dr Geley a été faite par des voyantes diverses au Dr Osty, qui devait lui succéder à la direction de l'Institut métapsychique, d'une façon également voilée, mais beaucoup plus fragmentaire et sous l'angle des conséquences que cela allait entraîner dans sa propre vie. Il est typique, comme l'a constaté Osty, que les prédictions impersonnelles et complètes d'un événement soient rarissimes : l'événement est perçu dans la majorité des cas comme réfracté avec les angles d'incidence particuliers à chaque acteur ou témoin et les détails s'en précisent à mesure que la réalisation approche.

(8) Dr Osty. *Une faculté de connaissance supranormale*, p. 19.

missions télépathiques se font de préférence non pas au niveau de la pensée claire, mais de *subconscient* à *subconscient* et parfois avec d'autant plus de force que l'émetteur a volontairement refoulé de son esprit le message à transmettre ou qu'il ne parvient plus, malgré ses efforts, à le retrouver. Dans maintes expériences, l'image qui a été reçue n'était pas celle que l'agent se proposait d'envoyer mais la précédente qu'il venait d'éliminer. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si entre plusieurs personnes qui s'adonnent simultanément à l'écriture automatique il se produit des infiltrations réciproques, comme l'ont constaté les surréalistes, et il est possible que la « contagion mentale », dont parle Max Ernst à propos de dessins collectifs, soit particulièrement intense au moment où mots et lignes sont sur le point d'affleurer à la conscience ou viennent d'en sortir (9).

Quelle qu'en soit la valeur provocatrice, le déchainement des automatismes, des images et du langage, n'est pas la seule voie par laquelle Breton a suscité des phénomènes paranormaux. Il a également utilisé une attitude « ultra-réceptive » : « Aujourd'hui encore je n'attends rien que de me seule disponibilité, que de cette soif d'errer à la rencontre de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain... (10) » Cette attente n'est cependant pas toujours faite de passivité : il sollicite des signes, n'hésite pas à recourir à des procédés magico-divinatoires qui relèvent de la superstition la plus simple ou de la mentalité primitive et il lui est arrivé, lorsqu'une femme qu'il attendait ne venait pas, de chercher un indice dans un livre quelconque où il glissait

(9) On s'est de même demandé à quelle phase de l'intoxication par certaines plantes se produit la prise de connaissance paranormale : « Les Indiens Jibaros qui consomment l'Ayahuasca, prétendent que c'est à la phase aiguë du début de l'ivresse. Dans un cas observé avec le Peyotil, nous le voyons se produire à la phase décroissante et sédative de la fin. Dans un autre cas, vous verrez qu'aucun phénomène ne s'est produit au cours de l'expérience, mais que le sujet a été par la suite sensibilisé métagnomiquement. » Signalons que la dissociation psychique, l'hallucination, le rêve, ne suffisent pas à rendre métagnome. « Toutes les plantes divinatoires sont hallucinantes. Mais la réciproque n'est pas vraie. Toutes les plantes hallucinatoires ne sont pas prophétiques », remarque A. Rouhier (*Revue métapsychique*, juillet-août 1926). On sait néanmoins que les messages métagnomiques surgissent souvent sous forme d'images ou symboles visuels, que Warcollier et Rhine ont trouvé leur meilleur terrain d'expérimentation dans les représentations et sensations visuelles et qu'un sujet comme Forthuny a souvent peint des visions précises (il lui est arrivé de fixer ainsi très exactement sur un tableau une collégiale espagnole qu'il ignorait, mais qui fut aussitôt reconnue par un de ses amis).

(10) *L'Amour fou*, p. 41.

une lame au hasard, d'appeler mentalement en ouvrant une porte, en la refermant, en déplaçant des objets pour leur faire occuper des positions insolites (11). « Cette femme ne venait toujours pas mais alors il me semble que cela m'aidait à comprendre pourquoi elle ne viendrait pas, il me semble que j'acceptais mieux qu'elle ne vint pas. D'autres jours, où la question de l'absence, du manque invincible était tranchée, c'était des cartes, interrogées tout à fait hors des règles, quoique selon un code personnel invariable et assez précis, que j'essayais d'obtenir pour le présent, pour l'avenir, une vue claire de ma grâce et de ma disgrâce... L'impatience voulut que, devant trop de réponses évasives, j'eusse recours très vite à l'interposition dans cette figure, d'un objet central très personnalisé tel que lettre ou photographie, qui me parut amener des résultats meilleurs ». Ceci ne surprendra pas les métapsychistes, car la plupart des voyants ou des guérisseurs opérant à distance, pour établir un lien entre eux et ceux avec qui ils cherchent à entrer psychiquement en contact, s'aident d'une image qui les représente ou d'un objet possédé ou touché par eux. Breton introduisit en outre, à tour de rôle, au milieu de ses cartes disposées en croix deux petits personnages : « une racine de mandragore vaguement dégrossie à l'image pour moi d'Enée portant son père et la statuette en caoutchouc brut, d'un jeune être bizarre, écoutant, à la moindre éraflure saignant comme j'ai pu le constater d'un sang intarissable de sève sombre, être qui me touche particulièrement dans la mesure même où je n'en connais ni l'origine ni les fins et qu'à tort ou à raison j'ai pris le parti de tenir pour un objet d'envoûtement », et ce dernier objet l'a obstinément entretenu de lui-même, toujours ramené au « point vif » de sa vie (12).

Dans cette ambiance il n'y a rien de surprenant à ce que le *Premier manifeste* ait considéré comme un précédent « la voix surréaliste qui secouait Cumès, Dodone et Delphes », que Breton ait exalté un peintre comme Chirico qui, rappelait-il récemment dans ses *Entretiens*, « tend à réhabiliter les arts

(11) On observera que les pratiques magiques, bien désuètes aujourd'hui, satisfont exactement aux lois de l'émission télépathique qui en général doit s'effectuer par le glissement du message dans les couches subconscientes de l'esprit. Les opérations multiples et baroques, apparemment des plus injustifiées, qui composent maint cérémonial de ce genre, réunissent cette double exigence d'une obsession affective tenacement dirigée vers une personne, mais maintenue à la lisière du subconscient par la nécessité des gestes ou formules rituels sur lesquels l'attention claire reste fixée au premier plan.

(12) *L'Amour fou*, pp. 23-24. Signalons que les surréalistes ont ultérieurement créé un jeu de cartes d'un symbolisme nouveau. (cf. *La Clé des Champs*, pp. 55-57).

divinatoires de l'antiquité » et dont une toile de 1910, les Enigmes de l'oracle, suggère l'angoisse par la silhouette d'un être accablé, frissonnant, au bord d'un portique ouvert sur le vent et la mer, tandis que la tête du dieu apparaît très blanche au-dessus d'un rideau. On découvre chez Breton une étrange association entre les pratiques magiques des religions anciennes ou primitives et la volonté la plus moderne d'élucidation du subconscient. Mais pour explorer celui-ci et en faire jaillir ses secrets, il faut être capable à la fois de l'analyser (comme cela est tenté avec un rêve dans *Les Vases communicants*), et avant cette phase, d'en provoquer l'extériorisation. Or, l'un des procédés sur lesquels Breton a maintes fois insisté n'est autre que l'emploi des supports de concentration favorables à la voyance, « ces surfaces élémentaires dans lesquelles électivement a tenté si longtemps de se composer le monde à venir, marc de café, plomb fondu, miroir sous l'haleine », et plus encore la boule de cristal grâce à laquelle on « parvient, à condition de se maintenir dans un état de passivité mentale, au bout de quelques minutes, à voir se peindre un objet plus ou moins troublant, se dérouler une scène », de même que Léonard de Vinci, pour exciter les projections de l'esprit, invitait à contempler des taches irrégulières (13). Mais, précise Breton dans *L'Amour fou*, « la leçon de Léonard, engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils verraient se peindre (de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux) en considérant longuement un vieux mur, est loin encore d'être comprise. Tout le problème du passage de la subjectivité à l'objectivité y est implicitement résolu et la portée de cette résolution dépasse de beaucoup en intérêt humain celle d'une technique, quand cette technique serait celle de l'inspiration même. » Ces tentatives « de chercher dans les ramages d'une étoffe, dans les nœuds du bois, dans les lézardes des vieux murs, des silhouettes qui n'y sont pas mais qu'on parvient aisément à y voir » (14), ont d'ailleurs été appliquées par le peintre Max Ernst pour provoquer « une intensification de l'irritabilité des facultés de l'esprit », en exécutant le frotage à la mine de plomb de papiers simplement posés sur les rainures d'un parquet, les nervures des feuilles ou la toile effilochée d'un vieux sac (15).

Mais ce serait aux yeux de Breton trop en borner la por-

(13) *Point du jour*, pp. 219-221.

(14) *Nadja*, p. 161.

(15) M. Ernst : Comment on force l'inspiration (cf. *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, mai 1933, et une longue citation de ce texte dans Breton : *Position politique du surréalisme*, pp. 158-161. Lire aussi Carrouges, pp. 100-102).

tée que de limiter ces associations d'images à la création ou de les prendre comme base de tests, elles peuvent s'appliquer à la vie même de l'homme pour en faire apparaître le sens profond et la direction : « Toute vie comporte de ces ensembles homogènes de faits d'aspect lézardé, nuageux, que chacun n'a qu'à considérer fixement pour lire dans son propre avenir. Qu'il entre dans le tourbillon, qu'il remonte la trace des événements qui lui ont paru entre tous fuyants et obscurs, de ceux qui l'ont déchiré. Là — si son interrogation en vaut la peine — tous les principes logiques mis en déroute, se porteront à sa rencontre les puissances du *hasard objectif* qui se jouent de la vraisemblance » (16).

HASARD OBJECTIF ET CAUSALITÉ TOTALE

Avec le « hasard objectif » nous atteignons maintenant les raisons fondamentales qui justifient l'attachement de Breton à la métapsychique. On pensera que les phénomènes parfois inouïs qu'étudie cette discipline en formation apportent un aliment facile à la faim surréaliste de merveilleux. On ne peut lire en effet certains récits des revues ou traités de parapsychologie, certains faits troubles, à peine vraisemblables, sans sentir naître en soi une inquiétude. Mais cet élément égarant est en partie neutralisé par l'attitude critique du métapsychiste qui, au-delà du stupéfiant, poursuit des processus et des lois. Et Breton, plus sensible que quiconque, certes, au souffle de pré-folie lucide qui enveloppait certains êtres, s'est lui aussi attaché à découvrir la signification de ces coïncidences trop adéquates pour ne pas être révélatrices, de ces hasards apparents qui en fait répondent à un appel. Il s'agit d'un processus à double face, car si les trouvailles ou rencontres sont capables de déclencher la prise de conscience de données qui ne parvenaient pas à se faire jour dans l'esprit, en retour le subconscient a de son côté une action créative et provocatrice. C'est surtout dans *Nadja*, dans *L'Amour fou*, que Breton a rapporté de ces « faits qui peuvent être de l'ordre de la constatation pure, mais qui présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal, qui font qu'en pleine solitude je jouis encore d'in vraisemblables complicités, qui me convainquent de mon illusion lorsqu'il m'est arrivé quelque temps de me croire seul à la barre du navire. » On objectera que chez un homme qui a le culte de l'événement et attend avec certitude que quelque chose de capital se produise bientôt pour lui, presque tout ce qui surgit risque d'être interprété comme une réponse. Breton a lui-même songé à cette critique, il avoue avoir

été parfois regagné par « l'illusion enfantine — Que tout est là pour quelque chose qui me concerne (17) ».

Ce qui ne laisse pas de soulever cependant à la fin une interrogation persistante, c'est la multiplicité et l'adéquation si parfaite de certaines coïncidences, que celui qui en est le point de convergence ne peut s'empêcher d'y voir le résultat d'une osmose ou d'une interconnexion secrète qui, avec une sorte d'infailibilité dans la connaissance des affinités, des désirs et des peurs, ourdirait les rapprochements ou les conflits humains. Les choses se passent souvent comme si les facultés de voyance, qui semblent ne se manifester qu'en des cas exceptionnels, travaillaient en réalité à l'arrière-plan d'une façon beaucoup plus permanente, éclatant seulement de temps à autre au plein jour et avec d'autant plus de violence que le destin est plus dramatiquement engagé. Aux yeux de Breton c'est l'attraction passionnelle, l'« amour fou », qui suscite les intuitions et les coïncidences les plus singulières. L'irrésistible force de gravitation qui réunit deux êtres qui se cherchent ou qui sont séparés est particulièrement apte à faire étinceler de loin entre eux des appels et des signes, à abolir les distances, en les rapprochant chaque nuit dans le merveilleux rêve continué de Peter Ibbetson et de Mary, ou en les précipitant l'un vers l'autre dans l'obscurité, comme cela arriva à Goethe, dans ses premières années de Weimar, anxieux après un long voyage de revoir son amie qui au même moment errait à travers les rues pour le retrouver. Il est naturel que ce soit à l'occasion de ce qui devait être un amour intense que Breton ait écrit onze ans plus tôt son poème prémonitoire du *Tournesol*. En parapsychologie bien des documents signalent la fréquence des liaisons télépathiques ou des apparitions entre personnes unies par une profonde affection (18).

Les feux de la sexualité ou de la passion, bien que parmi les facteurs les plus puissants, ne sont cependant pas les seuls capables de provoquer des échanges intermentaux ou des rencontres. L'accrochage à distance entre deux individus peut aussi bien s'opérer sur la base d'un enthousiasme partagé, d'une enquête sur les mêmes problèmes, parfois sur le pressentiment d'une amitié à venir. Breton a raconté comment, avant même qu'ils se connaissent s'était faite dans un théâtre sa

(16) *L'Amour fou*, p. 129.

(17) *Fata morgana* (*Poèmes*, p. 183).

(18) Cependant tout n'est pas clair dans ce domaine : c'est parfois au contraire mis en présence d'un indifférent et à leur première entrevue, que certains métagnomes, stimulés par l'exploration d'une personnalité inconnue, réussissent leurs révélations les plus brillantes, tandis que des êtres chers avec qui ils vivent quotidiennement échappent à leur intuition.

première rencontre avec Eluard (19), ou comment, alors qu'il venait de découvrir Rimbaud vers 1915 avec une très vive émotion, un jour qu'il se promenait seul sous une pluie battante il croisa une jeune fille qui, dit-il, « fut la première à m'adresser la parole et qui, sans préambule, comme je faisais avec elle quelques pas, me demanda la permission de me réciter un des poèmes qu'elle préférait : *Le Dormeur du Val* (20) ». Parfois la causalité est multiple, réciproque, et certaines trouvailles répondent à des désirs subconscients jouant d'un psychisme à l'autre dans les deux sens. C'est au moment où Giacometti hésitait dans l'achèvement d'une statue à laquelle Breton s'intéressait, qu'ils découvrirent ensemble un masque de métal d'un usage assez problématique et qui leva toute indécision. Mais Breton s'aperçut après coup que son propre achat — une petite cuiller dont le manche se terminait en soulier — comblait la demande d'un objet onirique précis qu'il avait adressée quelques mois plus tôt sans résultat au sculpteur. Breton remarque à cette occasion que le désir n'entraîne de ces coïncidences « à deux, sans doute à davantage, qu'autant qu'il est axé sur des préoccupations communes typiques. Je serais tenté de dire que les deux individus qui marchent l'un près de l'autre constituent une seule machine à influence amorcée. » Et il poursuit plus loin : « La sympathie qui existe entre deux, entre plusieurs êtres semble bien les mettre sur la voie de solutions qu'ils poursuivraient séparément en vain. Cette sympathie ne serait rien moins que de nature à faire passer dans le domaine du hasard favorable (l'antipathie dans celui du hasard défavorable) des rencontres qui lorsqu'elles n'ont lieu que pour un seul ne sont pas prises en considération, sont rejetées dans l'accidentel... Sur le plan individuel l'amitié et l'amour, comme sur le plan social les liens créés par la communauté des souffrances et la convergence des revendications sont seules capables de favoriser cette combinaison brusque, éclatante de phénomènes qui appartiennent à des séries causales indépendantes (21). » Parfois l'accrochage intermental peut se faire par des éléments d'apparence très modeste

(19) « Le jour de la première représentation de *Couleur du temps*, d'Apollinaire, au Conservatoire Renée Maubel, comme à l'entr'acte je m'entretenais au balcon avec Picasso, un jeune homme s'approche de moi, balbutie quelques mots, finit par me faire entendre qu'il m'avait pris pour un de ses amis, lequel passait pour mort à la guerre. Naturellement nous en restons là. Peu après, par l'intermédiaire d'un ami commun, j'entre en correspondance avec Paul Eluard que je ne connaissais pas de vue. Au cours d'une permission, il vient me voir : je me trouve en présence du même personnage qu'à *Couleur du temps*. » (*Nadja*, p. 32)

(20) *id.*, p. 63.

(21) *L'Amour fou*, p. 47-51

(image inaccoutumée, déformation ou combinaison de mots, etc.) mais il faut noter que ces associations s'opèrent au niveau du subconscient qui est précisément celui des échanges télépathiques. Parfois au contraire les communications à grande distance semblent porter non pas sur une représentation visuelle ou verbale fragmentaire, mais impliquer un long travail parallèle qui aboutirait par exemple à la même découverte scientifique faite simultanément par deux chercheurs isolés comme on a pu en dénombrer beaucoup dans l'histoire des sciences (22). Ceci s'explique naturellement par suite du point d'avancement d'une discipline qui amène des esprits divers devant les mêmes problèmes, mais on doit d'autant moins exclure la possibilité d'échanges involontaires que l'on a parfois retrouvé entre savants qui ne se connaissaient pas des parents ou amis communs qui ont pu jouer psychiquement le rôle de « relais » (23). Plus encore, dans les synchronismes philosophiques ou religieux mis en évidence par Rudolf Otto, entre civilisations éloignées, l'on pourrait, dans la mesure où des relations historiques précises n'ont pas joué, supposer des interinfluences ayant peut-être entraîné une réorientation parallèle dans certains courants de pensée ou de sensibilité (24). Un facteur personnel de connexion ne serait nullement indispensable en effet pour ceux des métapsychistes qui admettent l'hypothèse d'« images errantes » détachées de leur source et captibles inconsciemment par des esprits en état de réceptivité. C'est grâce à de telles images, — qui n'empêchent pas la coexistence de représentations ou d'engrammes transmis biologiquement ou véhiculés par la culture —, que l'on arrive à mieux comprendre la diffusion des archétypes du psychanalyste Jung, dont l'esprit avait été alerté à la veille de la guerre de 1914 par des hallucinations prémonitoires et des images télépathiques d'une persistance telle qu'il en avait re-

(22) cf. Jacques Picard, *Essai sur les conditions positives de l'invention dans les sciences*, 1928, pp. 38-40.

(23) cf. R. Warcollier, *Polyzoïsme et polypsychisme* (dans : *La Métapsychique* 1940-46, pp. 38-48, où il cite un article de Delevsky paru dans le n° 6 de la *Revue métapsychique* en 1930, et pp. 63-68, où il analyse un cas de circuit mental probable entre trois personnes). Bien qu'une autre explication toute naturelle ait pu jouer, il n'est pas impossible d'admettre le jeu du polyzoïsme dans le cas d'une recherche quasi-simultanée (sur Abraham Juit) de Desnos et de Breton, et où ce dernier avait d'abord cru à un accord télépathique, interprétation à laquelle il renonça quand il sut dans quelles circonstances et à quelle date Desnos avait reçu la demande d'un article sur ce sujet (cf. *Second Manifeste*).

(24) A.-A. Lemaître : *La Pensée religieuse de Rudolf Otto*.

douté un début de schizophrénie (25). Quoi qu'il en soit, on a souvent vérifié que l'obscur connaissance (si limitée et sporadique soit-elle) d'un subconscient par un autre était susceptible de rapprocher deux destinées avec toutes les apparences du hasard alors que leur conjonction était secrètement prédéterminée sur le plan intérieur. Dans un article consacré au « symbolisme de la vie réelle » Pierre Marinier a montré comment l'analogie des tempéraments et des situations provoquait presque fatalement des rencontres dont la répétition finissait par avoir une fonction révélatrice (26). Le D^r Allendy dans un livre qui dénombre la multiplicité des facteurs en jeu dans l'évolution d'une vie, a de même signalé des cas où des circonstances tragiques se reproduisaient comme appelées par des complexes (27).

Reconnaissons qu'il y a des hasards stupéfiants et, semble-t-il, tout gratuits comme le D^r Osty en a signalé (28). On ne saurait d'ailleurs interpréter le hasard objectif exclusivement par des processus divinatoires ou intuitifs. Tout y a son rôle : données sensorielles et souvenirs, désir sous sa forme la plus élémentaire et sentiment exalté, abandon vertigineux et résistance au délire, cadres sociaux et conditions subjectives, interaction d'un destin individuel avec la multitude des existences dont les lignes s'entrecroisent. On découvre ainsi cette prodigieuse complexité qu'exprime mieux que personne Engels dans une phrase que citait en 1938 le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* : « Les notions de cause et d'effet se concentrent et s'entrelacent dans celle de l'interdépendance universelle au sein de laquelle la cause et l'effet ne cessent de changer de place. » Cette notion mouvante et dialectique de la causalité, d'une causalité totale, correspond bien au contenu profond du hasard objectif. Et cependant celui-ci n'est pas visible avec la même puissance dans n'importe quelle vie : certains semblent fermés à cette subtile influence qui prépare mystérieusement à d'autres une série inespérée de chances, de même qu'en métagnomie il y a des hommes qui restent imperméables aux tentatives d'investigation des voyants les mieux doués. D'autres individus au contraire sont admirablement sensibles aux lignes de force qui modèlent leur destin et les mettent de par tout en rapport avec les êtres dont les buts et les actes peuvent

(25) Jung a dernièrement révélé à Mircea Eliade ces phénomènes qui ouvrent à sa pensée un horizon inattendu (cf. *Combat*, 9 oct. 1952).

(26) *Revue métapsychique*, avril-juin 1952.

(27) Dr R. Allendy : *Le problème de la destinée, étude sur la fatalité intérieure*, 1927.

(28) Hasards, fatalités, coïncidences et connaissance extra-sensorielle (*Revue métapsychique*, janvier 1937).

se conjuguer avec les leurs au moment voulu. Cela tient évidemment à un don divinatoire, mais aussi à un dynamisme exceptionnel, au rayonnement de leur propre force psychique, avec tout ce que celle-ci comporte de vouloir et de désirs, de projets en formation et de certitude, de capacité de stimulation à la fois en eux et au dehors (29).

LES TECHNIQUES SURRÉALISTES, LA VOYANCE ET L'ILLUMINATION

Cette double osmose excitante et informatrice avec l'extérieur, André Breton a su l'amplifier par son attitude à la fois passivement ouverte quand il s'agit d'explorer, de sentir, et par son refus de perdre, au-delà d'un certain point, la lucidité. Il est révélateur qu'il ait délibérément donné un coup de frein, après avoir perçu le danger de l'automatisme, que dans la période des sommeils il ne se soit jamais lui-même endormi et qu'il ait arrêté ces expériences lorsqu'elles eurent conduit certains de ses amis à des impulsions délirantes qu'ils étaient incapables de maîtriser. Si l'écriture accélérée et semi-inconsciente lui a toujours paru une précieuse méthode de découverte, il a recommandé au poète de ne jamais oublier que « contrairement à ce que se propose le spiritisme : dissocier la personnalité psychologique du médium, le surréalisme ne se propose rien moins que d'unifier cette personnalité (30). » Son idéal reste d'entrer conscient dans le songe comme le voulait Nerval. L'un des buts du surréalisme a été de concilier des niveaux de conscience, des modes de vision ou des activités considérés jusqu'ici comme contradictoires. Il semble fortement paradoxal, et à la limite impraticable, de prétendre déchaîner au même moment des processus de sens inverse et le problème est de déceler jusqu'à quel point et par quelles méthodes cette résolution des opposés serait possible. D'où l'étude de tout temps poursuivie par André Breton, des recherches qui ont préfiguré dans ses multiples voies l'exploration surréaliste et dont la principale a sans doute porté sur le

(29) Les facultés qu'étudie la parapsychologie dépendent largement de prédispositions individuelles, voire héréditaires, mais aussi (car leur fonctionnement est parfois très inégal) de facteurs favorables ou paralysants (fatigue ou plénitude nerveuse, chasleté ou activité sexuelle, faim, usage de l'alcool, etc.) qu'il est important de déterminer pour chaque personne. Bien des observations également sont à faire sur les circonstances qui ont conditionné le déclenchement ou l'amplification de la voyance (âge, maladie, choc affectif angoissant, etc.). Il serait en tous cas intéressant de connaître les remarques accumulées à ce propos dans l'expérience surréaliste.

(30) *Point du Jour*, p. 240.

rêve. On conçoit que les tentatives et réussites exposées par Hervey de Saint-Denys dans son livre sur *Les Rêves et les moyens de les diriger* (1867) aient en particulier retenu Breton, qui l'analyse au début des *Vases communicants*, où est précisément décrite l'interférence des mécanismes oniriques et des activités de veille pendant une période troublée de sa vie (31). Néanmoins cette synthèse de processus psychologiques qui habituellement s'excluent a des bornes, dont les unes resteront vraisemblablement infranchissables, tandis que les autres ne sont reculées que par des métamorphoses provoquées par un entraînement ou dues à une évolution imprévisible des structures de la psyché. Toujours est-il que la connaissance paranormale suppose chez certains individus la transe, le déchaînement des automatismes, alors que chez d'autres les mêmes facultés s'exercent en pleine conscience. Il ne faut pas oublier que les techniques orientales qui visent à provoquer avant tout l'illumination, développent en même temps, comme une conséquence secondaire, des « pouvoirs » magiques de toutes sortes. Mais chez l'illuminé parvenu à la vision unitaire, la métagnomie est rarement associée à l'obnubilation de la conscience et la voyance fonctionne alors presque d'une façon normale. Le sujet semble réellement établi à un niveau supérieur aux antagonismes, à « ce point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement », que le *Second Manifeste du surréalisme* avait cherché à déterminer. Il serait donc précieux d'étudier comparativement, plus à fond que nous ne pouvons le tenter ici, les méthodes yogiques de concentration et les « pratiques d'alchimie mentale » expérimentées par les surréalistes. De toute évidence ces deux sortes de techniques coïncident dans leur première phase : l'isolement de l'esprit. Pour se livrer à l'écriture automatique Breton demande dans le *Premier Manifeste* que l'on s'établisse « en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de notre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif ou réceptif que vous pourrez. » Il loue de même certains poètes comme Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, d'avoir été « les premiers à douer l'esprit humain de ce qui lui faisait tellement défaut : je veux dire d'un véritable isolant grâce auquel cet esprit se trouvant idéalement abstrait de tout, commence à s'éprendre de sa vie propre, où l'atteint et le désirable ne s'excluent plus » et où

(31) On trouvera quelques détails sur la technique d'Hervey de Saint-Denys dans l'important ouvrage de Carrouges déjà cité, pp 247-248. Rappelons que Breton a réuni dans *Trajectoire du rêve* en 1938 des récits de songes et quelques témoignages sur ces problèmes.

il se libère de ses contraintes (32). Il a protesté dans ses *Entretiens* contre « l'accusation de paresse » trop souvent portée contre ceux qui utilisent l'automatisme dans leur création : « Pour que cette écriture soit véritablement automatique, il faut en effet que l'esprit ait réussi à se placer dans des conditions de détachement par rapport aux sollicitations du monde extérieur aussi bien que par rapport aux préoccupations individuelles d'ordre utilitaire, sentimental, etc. qui passent pour être beaucoup plus du ressort de la pensée orientale que de la pensée occidentale et supposent de la part de cette dernière une tension, un effort des plus soutenus. »

Mais après l'avoir délivré de « l'assujettissement aux perceptions sensorielles immédiates qui, dans une grande mesure, fait de l'esprit le jouet du monde extérieur », il faut voir vers quel ordre d'activité ou d'inactivité on va orienter cet esprit. Et c'est ici que les méthodes très radicalement se séparent. Que ce soit dans un but de curiosité pure, de création poétique et picturale, ou de thérapeutique, l'exploration des ressources du subconscient exige que le sujet les extériorise sans retenue en images ou en mots et souvent ces deux derniers modes d'expression s'associent, car le torrent verbal peut susciter en même temps des visions et l'on a vu que l'abandon prolongé aux automatismes menait droit à l'hallucination (33). Or, si les extatiques connaissent généralement une phase visionnaire, il n'est pas moins certain qu'ils doivent la dépasser et anéantir leurs visions en les traversant pour ainsi dire de part en part pour atteindre à une perception plus totalement transparente (34). La technique du yoga se ramène essentiellement au freinage puis à l'immobilisation des énergies mentales qui, ainsi contenues, peuvent s'intensifier. Le « retrait des sens », le blocage de la pensée, de même que certains pratiques de l'ascèse, n'ont de sens que dans une conception énergétique d'ensemble, où le but est d'opérer des transferts de forces d'une fonction à une autre, de la catégorie des activités ou des dépenses courantes, généralement utilitaires sur le plan biologique, pour aboutir à cette sorte d'embrassement intérieur qui

(32) *Le Surréalisme et la peinture*, éd. 1945, p. 25.

(33) *Point du jour*, p. 248.

(34) Il serait précieux d'être à même de distinguer plus clairement les divers sens attribués par le surréalisme à la notion d'illumination et de posséder un récit circonstancié des minutes entre toutes exaltantes où André Breton a pu atteindre à ce sommet. Dans le chapitre final de *Point du jour*, il donne à ce terme un sens visionnaire qu'il s'agisse de l'hallucination des médiums, des poètes ou des mystiques, mais quand il suggère au début du *Second Manifeste* « l'anéantissement de l'être en un brillant intérieur et aveugle », le niveau féérique des images n'est-il pas dépassé ?

annule d'une façon instantanée les limites de l'être, et c'est alors l'illumination, le satori. Il est évident que si, à peine l'intériorisation et la passivité obtenues, on oriente l'énergie qui commençait à se dégager vers un foisonnement d'images ou de mots s'associant en liberté, le processus accumulateur et polarisateur que constitue au sens littéral la concentration (car il y a concentration non seulement de l'attention, mais encore de tous les dynamismes psycho-physiologiques que celle-ci oriente) se trouve prématurément interrompu et il se produit ce qu'un médecin zéniste, le Dr Hubert Benoit, a comparé à une série de minuscules explosions, à un feu d'artifice gaspillant le potentiel qui aurait pu préparer à la longue le satori. On constate par les admirables récits d'illumination réunis par Suzuki dans ses *Essais sur le Bouddhisme zen*, que si le satori éclate à la suite d'un choc (de nature d'ailleurs diverse : phrase inattendue, stimulus sensoriel, etc.), ce choc n'est efficace que parce qu'il intervient au cours d'une période de concentration qui se prolongeait parfois depuis des jours et des semaines et après un entraînement que les conditions dispersantes de la vie ordinaire permettraient mal.

Il faut reconnaître que si le surréalisme a multiplié sous toutes les formes les chocs et les saisissements, il n'a pas toujours vu l'importance de cette longue phase préparatoire d'isolement et de silence intériorisés sans laquelle ces heurts ne se répercutent pas dans une conscience d'autant plus hypersensible et capable de résonance qu'elle était en apparence immobile. Il se peut même que l'état d'effervescence forcée, de « fureur » (35), dont on espérait, dans les premières années du mouvement « l'illumination surréaliste », ait contribué à cette déperdition latente que Breton a récemment soulignée en ces termes : « Je me défais d'un certain paroxysme auquel Artaud visait à coup sûr — comme y avait dû viser Desnos sur un autre plan — il me semblait qu'il y avait là de notre part une dépense de forces que nous ne pourrions plus compenser par la suite... Je voyais bien comment la machine fonctionnait à toute vapeur, je ne voyais plus comment elle pouvait continuer à s'alimenter (36) ». Un autre aspect non moins important du surréalisme à ses débuts découle du caractère collectif de ses recherches et du cadre presque exclusivement urbain où il quettait sans se lasser le passage de l'aventure. Que cela ait été conscient ou non, il en résultait une attention extérieure et multilatérale qui s'opposait à l'arrachement au

(35) cf. *Second Manifeste*, p. 166, et M. Nadeau : *Histoire du surréalisme. Documents surréalistes*, 1948, p. 43.

(36) *Entretiens*, p. 110.

milieu humain que réalise la concentration et qui semble bien conditionner le glissement de la vie communautaire ou passionnelle à une osmose s'effectuant cette fois au niveau cosmique. Aussi a-t-on vu apparaître peu à peu avec plus de fréquence dans l'œuvre d'André Breton la trace de ces moments de contemplation solitaire, depuis le petit mur croulant de lierre qu'il a rappelé en 1935 dans *Position politique du surréalisme*, jusqu'à ce rocher entouré de vols d'oiseaux sur la côte canadienne, qui lui inspirait au début d'*Arcane 17* cette réflexion sur les exigences de la pensée poétique : « Pour rester ce qu'elle doit être, conductrice d'électricité mentale, il faut avant tout qu'elle se charge en milieu isolé. » Et dans une récente conversation, il déclarait que sur le plan de l'enrichissement de la sensibilité rien ne valait pour l'artiste la fréquentation de certains musées d'art exotique ou populaire, « à plus forte raison le contact profond avec la nature, suivi d'un repliement, aussi long qu'on voudra, sur soi-même (37) ».

On ne doit pas oublier par ailleurs que la distinction capitale du yoga entre les « produits de l'activité psychique » et la conscience-témoin assistant à leur émergence a été faite par Breton dans le dédoublement qu'il s'est souvent imposé au cours de l'écriture automatique pour mieux saisir les processus de l'inspiration (38). Mais au lieu de jouir comme le poète de l'écoulement des images, le yogin observe ses pensées pour remonter à leur origine et en épuiser l'élan. D'où le contraste entre l'accélération de l'automatisme surréaliste et le ralentissement des opérations mentales que le yoga et les méthodes voisines obtiennent soit en raréfiant les pensées, « coupées » dès qu'elles surgissent, soit en leur substituant un schéma préparé de phrases brèves, monotones, mais chargées de sens, et sur chaque mot ou images desquelles l'attention se rive doucement pour aboutir à la fin au vide. Bien qu'elles puissent conserver une forte teneur poétique, les phrases presque en suspens d'un « thème » de concentration ont une tout autre vitesse que les textes destinés à induire un élan lyrique chez le lecteur par leur mouvement même. Elles tiennent compte de leur conjugaison avec des rythmes organiques ralentis, comme ceux de la respiration ou du cœur, plus qu'avec les possibilités de lecture à haute voix ou par les yeux. Elles ne sont en effet pas conçues pour être lues, mais pour être répétées comme des formules incantatoires dont le rôle est de restituer jusqu'en plein jour des états intérieurs nocturnes. L'efficacité de thèmes de concentration adaptés à notre époque supposerait chez celui

(37) id., p. 297.

(38) *Second Manifeste*, pp 141-147.

qui voudrait les créer non seulement un sens aigu de la poésie, mais encore la redécouverte personnelle des lois qui président à la dialectique de cette expérience et que l'on trouve plus rigoureusement décrites que partout ailleurs dans certains grands textes de la Chine, du Japon, du Tibet et de l'Inde. On s'explique ainsi, en dépit de courants parfois contraires, la persistance dans le surréalisme d'une sympathie toujours en éveil pour l'Orient parce que celui-ci s'est livré à une expérimentation multimillénaire avec les facultés virtuelles de l'être humain. Il n'est donc pas possible d'opposer d'une façon absolue les techniques surréalistes et celles qui ont pour but l'illumination, car celle-ci n'a jamais été étrangère aux préoccupations d'André Breton, qui dans ses *Prolegomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, de 1942, aussi bien que dans le manifeste précédent, tenait à maintenir ouvertes des voies imprévisibles de progression. Que ce soit à tort ou à raison, nombreux sont ceux qui attendirent du surréalisme une illumination d'un nouveau type, définitivement détachée des dogmatismes. Si l'on peut espérer beaucoup de la création d'un mythe bouleversant qui satisfasse aux besoins de la sensibilité moderne, sans doute sera-t-il indispensable de mettre au point parallèlement des méthodes qui ouvrent à la conscience des possibilités d'exploration correspondantes.

LE MONDE DE LA COMMUNICATION

Quels que soient les moyens par lesquels le surréalisme poursuivra dans l'avenir « la récupération totale de notre force psychique », qui demeure toujours pour lui un but fascinant, quelles que soient les lignes directrices en fonction desquelles s'articulera sa pensée en évolution, on a vu néanmoins depuis longtemps se dégager avec ce mouvement une splendide vision du monde qu'il n'est pas possible, en terminant, de passer sous silence. Soulignons d'abord que cette conception se présente moins comme une architecture abstraite de la pensée que comme une vue sensible et intuitive : « Tout ce que j'aime tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure, ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu (39). » Cette phrase est également typique en ce qu'elle met beaucoup plus l'accent sur des connexions, des échanges réciproques, une interpénétration, que sur des définitions qui prétendraient différencier *a priori* des éléments ou des plans constitutifs de la réalité et les opposer radicalement

(39) *Le Surréalisme et la peinture*, éd. 1945, p. 74.

entre eux. Méfiant vis-à-vis de toute construction purement conceptuelle, le surréalisme se présente comme une anti-scolastique. C'est ainsi qu'au premier chef Breton a refusé l'antithèse classique qu'on s'est plu à entretenir en dressant l'un contre l'autre « sur le plan philosophico-politique, le matérialisme et l'idéalisme, dont précisément les dernières découvertes physiques devraient avoir suffi à dénoncer l'opposition toute formelle (40). » Il estime de même insoutenable la distinction absolue entre le subjectif et l'objectif, l'intérieur et l'extérieur. La double révélation qu'apportent la métapsychique et la psychologie de l'extase détruit la notion de l'homme comme entité close, car il semble que non seulement des éléments psychiques — idées, images, sentiments, et jusqu'aux impressions cénesthésiques — puissent, quoique d'une façon exceptionnelle, s'échanger entre individus, mais que la conscience elle-même se sente dans l'illumination échapper à ses conditionnements spatio-temporels et physiques. Il est frappant de voir, à partir de données sensiblement différentes, André Breton et Georges Bataille aboutir à une philosophie concrète et très voisine de la communication et de l'immanence : le premier ayant surtout expérimenté dans le champ du hasard objectif et de la métagnomie, ayant utilisé avec persistance comme l'a remarqué Julien Gracq les métaphores magnétiques et choisi pour titre à l'un de ses livres l'image des « vases communicants » qui s'était aussi imposée à un spécialiste de la télépathie ; le second, dont « l'expérience intérieure » s'est librement développée au point d'intersection du yoga et de techniques mystiques occidentales plus dramatisées. Un autre caractère commun aux domaines de l'illumination et de la parapsychologie est la découverte d'un dynamisme qui reste masqué dans les états ordinaires et révèle, à des niveaux différents, l'affinité de certaines énergies mentales et des forces de l'univers. On conçoit mieux ainsi comment une vision vivante et unitaire parvient à l'emporter par-delà la conjugaison ou le conflit des antagonismes. C'est cette unité brûlante, prodigieusement active, de même que la possibilité pour l'homme d'y accéder par une transmutation, que Breton retrouve identique en dépit d'une symbolisation très diverse, à travers le taoïsme, le zen, chez Héraclite, récemment présenté par un surréaliste (41), chez Eckhart en qui Hegel avait reconnu un point d'émergence de la dialectique, dans l'alchimie et en général dans les grands courants ésotériques et hétérodoxes. On com-

(40) *La Lampe dans l'horloge*, p. 13.

(41) Héraclite d'Ephèse. Traduction nouvelle et intégrale avec introduction et notes par Yves Battistini. Avant-propos de René Char.

prend mieux à présent l'attrait exercé depuis longtemps sur Breton par la conception occultiste du monde (42). Certaines vues de celle-ci ont été confirmées par la parapsychologie et sur bien des points l'occultisme correspond à l'expérience surréaliste, avec son intuition des connexions innombrables entre les êtres, les choses et peut-être l'univers, avec sa certitude d'une intentionnalité (tout aussi manifeste dans les phénomènes énergétiques de la métapsychique que dans la perception extrasensorielle), sa volonté de mettre en évidence la totalité des influences dont chacune joue un rôle à son plan respectif et qu'on a le tort de nier les unes au nom des autres, son désir de ne pas cloisonner la pensée et la vie mais de les exalter mutuellement et de maintenir toujours alertés enfin l'esprit de recherche et le sens de l'inconnu, « la plus grande faiblesse de la pensée contemporaine » venant de la « surestimation extravagante du connu par rapport à ce qui reste à connaître (43) ». C'est pour avoir su attirer dans le champ de la science, en dépit du scepticisme de certains savants, ces faits presque incroyables, que la métapsychique a agrandi notre conception du réel et que Breton a encore tout récemment salué son effort, malgré l'immensité de ce qui lui reste à interpréter.



CHRONOLOGIE

des ouvrages d'A. Breton cités

1920. « Les Champs magnétiques » (avec P. Soupault).
1924. « Les Pas perdus ».
— « Premier Manifeste du surréalisme » (cité ici dans la réédition de 1946 des « Manifestes »).
1928. « Le Surréalisme et la peinture » (réédit. augm. en 1945).
— « Nadja ».
1930. « Second Manifeste du surréalisme ».
1932. « Les Vases communicants ».
1934. « Point du jour ».
1935. « Position politique du surréalisme ».
1937. « L'Amour fou ».
1938. « Dictionnaire abrégé du surréalisme » (avec Eluard).
1942. « Prolégomènes à un troisième Manifeste du surréalisme au jour d'aujourd'hui ».
1945. « Arcane 17 » (réédit. augm. en 1947).
1947. « Le Surréalisme en 1947 » (exposition présentée par A. B. et M. Duchamp).
1948. « La Lampe dans l'horloge ».
— « Poèmes » (1919-1948).
1952. « Entretiens ».
1953. « La Clé des champs ».

On trouvera une bibliographie descriptive détaillée jusqu'en 1949, par B. Gheerbrant, dans *André Breton, essais et témoignages* (La Baconnière), et une liste chronologique dans les œuvres choisies de Breton présentées par J.-L. Bédouin (Seghers, 1950)

(42) cf. Carrouges (chap. II) ; R. Amadou : *L'Occultisme, esquisse d'un monde vivant* (1950) ; R. Amadou et R. Kanters : *Anthologie littéraire de l'occultisme* (1950), qui s'achève sur un texte de Breton

(43) *L'Amour fou*, pp. 61-62.



Giorgio de Chirico : LE CERVEAU DE L'ENFANT (1914)
Collection André Breton

André BRETON

LETTRE

Jean Bruno et Robert Amadou, soucieux de ne point trahir la pensée ni défigurer l'œuvre de M. André Breton ont, d'un commun accord, soumis l'essai qu'on vient de lire à l'éminent initiateur du surréalisme ; ils ont aussi demandé à M. André Breton de bien vouloir choisir lui-même l'image qui lui paraîtrait le mieux convenir à l'illustration de cette étude. M. André Breton nous a fait aussitôt parvenir la photographie du tableau de Chirico : Le Cerveau de l'Enfant. Cette photographie était accompagnée d'une lettre que nous sommes particulièrement heureux de pouvoir reproduire dans ces pages, avec l'autorisation de son auteur. Que M. André Breton veuille bien accepter nos respectueux remerciements pour la sympathie si précieuse qu'il nous a ainsi témoignée.

Paris, le 1^{er} décembre 1953.

Cher Robert Amadou,

Je vous ai fait part des scrupules que j'éprouvais, après avoir pris connaissance de la très belle étude de M. Jean Bruno, à l'idée de préciser pour vos lecteurs ma position à l'égard de la métapsychique, comme vous aviez bien voulu m'y inviter. Il m'a semblé qu'à l'exposé de M. Bruno, auquel je n'avais rigoureusement rien à objecter, je ne saurais non plus rien ajouter d'essentiel. J'estime aussi plus digne et plus discret de ne pas m'étendre après lui, qui en rend compte avec toute l'intelligence et la sympathie désirables, sur ce qu'a pu être jusqu'ici mon propre trajet. Enfin, je suis loin d'être rompu au vocabulaire que réclame un auditoire spécialisé.

Vous ne m'en offrez pas moins de choisir à votre place l'illustration qui puisse accompagner cette étude : je m'en voudrais, là-dessus, de rien abandonner au caprice de l'instant. Il s'agit de vous désigner, entre toutes les œuvres plastiques con-

temporaires, celle qui m'apparaît la plus chargée de « magie quotidienne ».

Pour cela je n'ai pas à m'interroger bien longtemps : l'original de cette œuvre est là, au-dessus de mon lit. C'est une toile de Giorgio de Chirico, datée de 1914, qui s'intitule *le Cerveau de l'Enfant*.

Elle est douée en effet, d'une pouvoir de choc exceptionnel. Qu'il me suffise de rappeler que, passant en autobus rue La Boétie devant la vitrine de l'ancienne galerie Paul Guillaume, où elle était exposée, mu par un ressort je me levai pour descendre et aller l'examiner de près. Je mis longtemps à me soustraire à sa contemplation et, à partir de là, n'eus plus de cesse avant de pouvoir l'acquérir. Quelques années plus tard, à l'occasion d'une exposition d'ensemble de Chirico cette toile étant retournée de chez moi à sa place antérieure (la vitrine de Paul Guillaume), quelqu'un qui, lui aussi, passait par là en autobus céda exactement au même réflexe, comme il s'en ouvrit à moi lors de notre première rencontre assez longtemps après, en retrouvant *le Cerveau de l'Enfant* à mon mur. C'était Yves Tanguy, qui ne devait qu'ultérieurement commencer à peindre et était appelé à se classer parmi les premiers artistes surréalistes.

A l'époque où la peinture surréaliste se cherchait encore en tant que telle, ce tableau baignant tout entier dans la vue « seconde » a exercé sur mes amis comme sur moi un ascendant unique. Max Ernst entre en possession de ce legs dans une œuvre capitale : *La Révolution la nuit* (1923).



Chirico, du temps qu'il n'avait pas encore violemment renié l'inspiration de ses premières œuvres, ne se faisait pas trop prier pour confier qu'il avait peint là un personnage qui, alors, le « hantait » et se présentait à lui comme un compromis entre son père et Napoléon III (j'ai eu l'occasion de dire, dans *Le Surréalisme et la Peinture*, que la date la plus marquante de l'histoire contemporaine restait pour lui celle de l'entrevue sans témoins de Napoléon III et de Cavour à Plombières. J'ajoutais que c'était, selon lui, « la seule fois que deux fantômes ont pu se rencontrer officiellement, et de sorte que leur inimaginable délibération fût suivie d'effets réels, concrets, parfaitement objectifs ». Le personnage du *Cerveau de l'Enfant* (yeux clos, calvitie commençante, moustache horizontale, mais « impériale » beaucoup plus accusée et poitrine seule découverte) reparait dans un dessin de 1917 intitulé *le Revenant*.

La référence au père, obligeamment fournie par son auteur, ne pouvait manquer d'appeler, sur *le Cerveau de l'Enfant*, l'investigation psychanalytique. La citation suivante que j'emprunte à un texte anglais de Robert Melville : *The Visitation*, paru en juin 1940 dans *London Bulletin*, montre qu'elle allait y trouver un terrain particulièrement riche :

« Je parlais des *ennemis perfides* de l'enfant. Leur ombre traverse tous ces tableaux (1). Ils font œuvre de terroristes, aussi les voit-on rarement. Mais dans *Le Cerveau de l'Enfant*, la furie même de l'enfant assigne le chef de ces ennemis à comparaître devant nous. C'est une image jalouse et méchante du père qui se présente à nous tel que Ham vit son père Noé « dévêtu sous sa tente ».

Un rideau soulevé sur le côté dévoile un homme d'un certain âge, dépouillé de tout emblème autoritaire à l'exception de ses comiques moustaches et d'une barbiche. Rien de plus burlesque que ce père flasque et nu (et, ici encore, le sentiment que l'enfant se tient à côté de moi quand je regarde ces tableaux est renforcé par la singulière puissance de l'image). Les yeux du père sont fermés ; ils sont fermés pour la simple raison que l'enfant n'oserait les affronter s'ils étaient ouverts. Ce portrait, conçu dans un esprit de moquerie téméraire et impardonnable, est une violation délibérée de la retraite paternelle ; si les yeux étaient ouverts ils s'empliraient de la connaissance du méfait. Ils sont scellés par l'instinct de conservation de l'enfant. Le père disposant d'un pouvoir criminel de représailles, il faut qu'il reste ignorant de sa honte.

Il n'est pas difficile de trouver la raison de cette visualisation haineuse du père. Le corps est coupé juste au-dessus des cuisses par une table vert-foncé au centre de laquelle repose un livre à couverture dorée (2) situé au premier plan. Nous ne sommes pas loin de la situation qui s'exprime dans un autre tableau : *les Vœux d'un ami lointain*, mais ici, du fait que le père ne délègue pas son autorité et qu'il apparaît en personne, la signification du livre, désiré mais inaccessible, devient évidente : il représente la mère de l'enfant. Le mépris porté au père est à la mesure de la frustration de l'enfant et la dérision prend même de plus grandes proportions si l'on y regarde de près. Les relations du père et de la mère sont figurées par un fragile ruban vermillon, qui marque une page du livre. Mais en haut et à droite du tableau, par la fenêtre ouverte, on peut

(1) Ceux de la première époque de Chirico.

(2) Jaune, en réalité.

observer une autre forme de même couleur. Elle s'apparente aux fûts de cheminées qu'on trouve dans d'autres toiles, mais la vigilance du peintre semble ici s'être réduite et, ce que cette forme gagne en puissance, elle le perd en dissimulation. Elle s'élève triomphalement au-dessus du père et longe un immense édifice de couleur neutre, qui est une des constructions féminines de Chirico.

Qu'on ne se méprenne pas sur ce que j'entends par la féminité des constructions de Chirico : son érotisme est aussi subtil et innocent que celui de Watteau. Les déesses de marbre de Watteau palpitent, sont toujours au bord de la métamorphose car il ne se sentait libre de traiter le nu qu'en statuaire. — et pourtant avec quel art merveilleux ses déesses proposent le dénouement auquel mènent ces belles conversations. »

.....

Il va sans dire que cette interprétation ne saurait être restrictive d'aucune autre, qu'elle est loin d'épuiser le mystère, de résoudre une fois pour toutes l'énigme d'une telle œuvre. Que de fois, depuis lors, ne me suis-je pas surpris à m'interroger à nouveau sur le titre de ce livre fallacieusement avancé vers nous, sur le contenu de cette page du second tiers que marque le signet ! (1) L'obsession tiendrait-elle à ces yeux clos et clos encore sur quoi ? Pour en avoir le cœur net, j'ai même été conduit à reproduire la photographie du tableau, maquillée de manière à ce que le visage se présente les yeux bien ouverts, sous le titre « Réveil du Cerveau de l'Enfant », dans l'*Almanach Surréaliste du demi-siècle* (1950) (2). A première vue, personne ou presque ne s'est aperçu du changement.

Vous l'avez fort bien dit : « la magie est une pratique fournissant un moyen d'agir sur un élément de l'univers en utilisant les correspondances analogiques que cet élément possède avec tout autre élément de l'univers ». Pour moi, devant le *Cerveau de l'Enfant*, nous sommes au cœur du système (3).

Croyez, Cher Robert Amadou, à ma vive estime.

André BRETON.

(1) Il est surprenant qu'on n'ait pas encore signalé que le mystérieux volume est tourné vers nous et non vers le présumé dormeur, comme l'indique assez ce signet. Le dos de l'ouvrage, observable seulement à son bord inférieur, présente une courbure anormale : il semble aller en se distendant, comme si manquaient le second plat de couverture et peut-être les derniers feuillets. La tranche du livre, à partir de la page marquée par le signet, s'éclaircit vivement, accusant le tapis vert canard (cf. la belle reproduction en couleurs du *Cerveau de l'Enfant* dans *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939).

(2) Le tableau chez moi ayant pris place entre deux masques « à trans-

formation » de Colombie britannique auquel un dispositif de ficelles permet à volonté d'ouvrir ou fermer les yeux (reproduits dans *Neuf*, n° 1, juin 1950 (couverture et p. 37), il m'est difficile de savoir si le besoin de prêter un regard à ce visage (exangue ou sans âme ?) a été surdéterminé par le voisinage des masques ou si, au contraire, c'est ce besoin, encore subconscient, qui m'a incité à les suspendre de part et d'autre de lui.

(3) Le pouvoir de commotion du *Cerveau de l'Enfant* n'a pas décliné depuis quarante ans, comme on peut en juger au nombre de publications de tous pays qui l'ont reproduit (c'est là un sort qu'il ne partage sans doute qu'avec *la Mariée mise à nu*, de Marcel Duchamp). Il n'en était pas moins fatal — conforme au processus magique — qu'aiguillonné par les réflexions qui précèdent avant même qu'elles fussent rendues publiques, je veux dire du seul fait qu'elles étaient dans l'air, le problème de son interprétation rebondit au loin. Quinze jours, en effet, ne s'étaient pas écoulés depuis que j'avais mis le point final à cette communication que me parvenait de New-York l'étude d'Albert Engleman, extraite de la revue *The American Imago* dont je crois indispensable de donner ici la version abrégée (trad. Robert Benayoun) :



UN CAS DE TRANSPOSITION DE SEXES

DANS la revue d'art écossaise *Scottish Art and Letters*, Glasgow 1944, volume I, a paru un article intitulé « Rousseau et Chirico ». L'auteur de cet article examine la *Bohémienne endormie* d'Henri Rousseau, et écrit : « Le titre du tableau indique que Rousseau avait l'intention de représenter une femme, mais il n'y a pas d'évidence convaincante de son sexe dans le tableau. Pour donner une impression de féminité, Rousseau utilise les ongles peints, des manches courtes et autres objets qui ne sont pas exclusivement associés à la femme, mais qui dans leur contexte, deviennent des attributs sexuels ». Il n'est pas convaincu de la féminité du personnage, met en doute les intentions du peintre et, finalement, affirme voir un homme dans le personnage figuré.

Il est manifeste qu'il transpose lui-même de sexe de la silhouette, car il n'y a pas de raison d'attribuer de valeur secrète au tableau lui-même, qui dépeint clairement une femme, agrippant le phallus (bâton) de son amoureux. Le lion, son protecteur mâle, semble affectueux et puissant, quel meilleur rêve pour une femme !

L'auteur de l'article étudie ensuite le *Cerveau de l'enfant* de Chirico et le compare au *Portrait de Pierre Loti*, par Henri Rousseau (mettant en parallèle le livre de l'un et le chat de l'autre). Les deux hommes lui paraissent menaçants et vicieux, et il soupçonne les deux peintres de motivations sadiques. « Chirico utilise une tactique de choc... Les paupières cireuses comme celles d'une poupée et les horribles cils faussement modestes sont inquiétants. Il est impossible de deviner ce qui se cache derrière ces paupières. Les yeux peuvent s'ouvrir brusquement et constituer pour l'enfant un terrible piège. Les cheveux sont certainement une perruque. Les moustaches rappellent celles que les enfants « rajoutent » sur les affiches, et que Duchamp apposa sur une reproduction de la Joconde : ces

deux éléments semblent des *impostures délibérées*. Le bras gauche semble un morceau de plasticine et appartient plutôt à une statue d'argile qu'à un homme. Le livre ne peut être considéré comme un élément de remplissage, car sa couleur dorée lui donne l'aspect d'un *Livre de Savoir* ».

Somme toute, l'auteur de l'article accepte le personnage comme masculin, mais refuse de faire confiance au peintre. Entre les lignes se lit un doute sérieux quant au sexe du personnage. Selon nous, il s'agit, en réalité, d'une femme. Les paupières baissées sont d'une séduction féminine. Dans la nudité, les seins sont proéminents. Cette nudité elle-même est une invitation au « voyeurisme » que la peinture réserve aux femmes. La forme, ou morphologie, suggère un corps flasque et efféminé. Les poils frisés de la poitrine, la singulière moustache, et les favoris excitent la recherche « voyeuriste » des organes sexuels féminins. La silhouette entière reflète la passivité de la femme. Cet homme semble à la fois réticent, et soumis au livre. Or, les livres sont généralement des symboles du vagin, comme tout ce qui s'ouvre et se referme. Mais le symbolisme de la peinture ne peut être pris à la lettre, comme celui du rêve. Il est sujet à des influences qui annihilent la spontanéité et la simplicité originales. Ces influences sont psychologiques bien qu'il s'y ajoute une économie d'effort physique aboutissant à une représentation incomplète de l'intention.

Si le livre doit ici représenter un sexe, c'est le sexe mâle. Ce livre d'or est celui de la paternité, autant que de la connaissance. On imagine facilement le livre avec sa langue (phallus) de ruban dardée, ce qui complète la triade familiale suggérée par ce tableau : l'enfant, le père-femme et la mère-homme.

Le *Cerveau* suggère un vœu typique de l'enfance quant à ses instincts. Puisque le livre d'or se réfère dans ce sens à la coprophilie de l'enfant, le père reçoit le « cadeau » de l'enfant avec négation et pénitence (sa nudité), jalousie et répression de son agressivité (la main gauche coupée par la table, et réduite à une impuissance cireuse). Le père a réalisé l'intelligence et la puissance de l'enfant, sa poursuite de la vie érotique. L'auteur de l'article étudié se doutait du changement de sexe opéré par Chirico, puisqu'il fait allusion à la Joconde moustachue.

Le surréalisme est provoquant par son choix et le sadisme sous-jacent. A ses débuts il est non-programmatique et symbolique et vise à restituer dans son idiome propre le monde de l'inconscient. Sa subversion apparaît dans ce jeu sur la tendance à transposer le sexe, tendance que manifestent les enfants.

La « transexion » (transposition de sexes), s'opère fréquemment, et organise sur le plan sexuel la libido de l'individu. Toute difficulté à fixer le sexe de quelque chose provoque un sentiment de désarroi, une panique, et enfin une réaction sadique. Beaucoup de gens hésitent à visiter les musées de peur d'être soulevés par les implications sexuelles d'un tableau. Par contre, la « transexion », telle que la traduisent les spectacles de Burlesque américain ne procure pas de gêne. Le peintre moderne cache souvent ces conséquences désagréables par un symbolisme ardu, à moins qu'il ne se réfugie dans la « non-objectivité ».

De même l'enfant, comme l'auteur de l'article en question, interroge les yeux de ses parents pour découvrir leur sexe, et lorsqu'il n'obtient pas le résultat attendu, se laisse aller à la colère. Chaque fois que la sexualité est l'objet d'un doute, l'intellect s'oppose aux instincts.

Comme on le voit, la très grande suspicion qui entoure le personnage du *Cerveau de l'Enfant* tend, à travers trois auteurs de langue anglaise, à se dénouer — ou à s'exaspérer — sur le plan de l'exégèse psychanalytique. Ce ne saurait être là, je le répète, qu'une des faces de l'énigme. N'oublions pas que Chirico a qualifié lui-même sa peinture de 1913 à 1917 de *métaphysique* et ne manquons pas de faire la part des implications *métapsychiques* que cela suppose chez lui de toute évidence (pour s'en convaincre il suffit de se reporter à son ouvrage *Hebdomeros* (Ed. du Carrefour, 1929). A l'interprétation d'une œuvre comme le *Cerveau de l'Enfant* doit continuer à présider la figure mythologique que, dans un manuscrit inédit de la même époque, en ma possession, il a campée — à jamais insaisissable — en ces termes :

PROTEE

Souvent des forces, des chants et des passions occultes dorment en nous. Mêlés à la vie humaine nous travaillons, nous créons même comme on a déjà créé. Un bonheur nous envahit. Et pourtant nous ne sommes pas heureux. Insistante une voix nous murmure à chaque instant : Ce n'est pas cela. — Et soudain un moment, une pensée, une combinaison qui se révèle à nous avec la rapidité de l'éclair nous ébranle, nous jette devant nous-même comme devant la statue d'un dieu inconnu. Comme le tremblement de terre secoue la colonne sur son plinthe, nous tressaillons jusqu'au fond de nos entrailles. Nous jetons alors sur les choses des regards étonnés. C'est le moment. Le Protée qui dormait en nous a ouvert les yeux. Et nous disons ce qu'il fallait dire. Ces secousses sont pour nous ce qu'étaient pour le prophète glauque les lacs et la torture. (G. de Chirico).

A. B.



Robert KANTERS

ENTRÉE DES FANTOMES

NOUS voudrions dans cette note rappeler quelques ressemblances frappantes entre l'expérience métapsychique et certaines formes très particulières de l'expérience littéraire, sans pour autant chercher à en tirer des conséquences trop rigoureuses. Nous serions heureux si ces rapprochements pouvaient, même dans une très faible mesure, aider à la recherche métapsychique aussi bien qu'à l'étude des œuvres littéraires.

Un ou deux exemples suffiront à ouvrir la voie. Prenons le « cas Trianon » puisque l'on en a beaucoup parlé ces temps derniers. On sait que le 10 août 1901 (anniversaire de la chute de la monarchie) deux Anglaises, Miss Moberly et Miss Jourdain visitaient le château et le parc de Versailles. Elles assistèrent en particulier dans les jardins de Trianon à une série de scènes extrêmement bizarres et, revenant ensuite sur ces impressions, faisant des rapprochements et des études, elles furent obligées de conclure qu'elles avaient rencontré Marie-Antoinette et vécu quelques instants en plein XVIII^e siècle, plus précisément en 1774. Des études récentes ont apporté des compléments très troublants à l'examen de ce cas, mais ce n'est pas notre sujet.

D'autre part, dans un classique de la littérature fantastique, les *Ghost Stories of an Antiquary* de Montague Rhodes James, on peut lire une nouvelle, *The Silver Case*, qui nous montre deux Anglais qui se promènent un soir à Aix. On leur assure qu'ils ne rencontreraient pas de compatriotes intéressants : cependant voici deux charmantes femmes. Ils les suivent, elles les invitent à venir un moment chez elles, et ils passent une charmante soirée à deviser ensemble. Le lendemain, ils amènent un ami : mais d'abord ils ne peuvent retrouver ni la rue, ni la maison. Quand ils y arrivent enfin, c'est pour pénétrer dans une maison à vendre ou à louer, inhabitée depuis longtemps, pleine de poussière et de toiles d'araignée. Cependant, ils pourront donner une preuve de leur bonne foi : dans ce qui fut le salon, sur le coin d'une table poussiéreuse dont vi-

siblement personne ne s'est approché depuis longtemps, brille l'étui à cigarettes en argent que l'un d'eux a oublié la veille. Si cette histoire permet un rapprochement facile avec le cas Trianon, il faut d'ailleurs ajouter que c'est une histoire-type dont la littérature fantastique pourrait fournir de nombreuses variantes.

Ce que nous venons de faire pour un cas de rétrocognition pourrait bien entendu se faire bien plus facilement encore pour la précognition. Ne recourons même pas aux puissances du rêve étudiées par Dunne, mais tenons-nous à ce que l'on pourrait appeler le « rêve éveillé ». Dans les témoignages qui figurent dans le numéro de *La Table Ronde* consacré à l'occultisme (août-septembre 1950), M. Julien Green a raconté comment en décembre 1914, au Vésinet, une de ses sœurs vit des hommes qui montaient à une échelle et tendaient des draperies noires à la grille de la villa habitée par la famille Green. Quelques jours plus tard M^{me} Green mourait *subitement* et la jeune fille comprenait *a posteriori* la scène des tentures en la voyant se réaliser. Ainsi dans un sketch du film *Au Cœur de la Nuit*, un personnage ne prend pas un autobus qui va à la catastrophe parce que, sans comprendre, il a vu le conducteur comme cocher de corbillard dans une expérience antérieure.

Dans le même numéro, M. François Mauriac raconte l'histoire du paroissien de Colette. M^{me} Colette demanda un jour en déjeunant avec M. Mauriac qu'il lui fasse cadeau d'un paroissien, non pas neuf, mais, un vieux paroissien de famille, relié de noir avec le monogramme du Christ. M. François Mauriac ne put se procurer rapidement un tel paroissien. Mais à quelques jours de là, Colette, à sa grande surprise en recevait un, exactement le paroissien souhaité, envoyé par une princesse russe « qu'elle n'avait jamais rencontrée mais qui l'admirait, l'aimait et lui écrivait depuis longtemps ». M. Mauriac examina le paroissien qui était bien celui décrit à l'avance par Colette, mais qui portait aussi sur la page de garde, un verset de saint Jean rarement cité et qui a, nous dit M. Mauriac, joué un rôle particulier dans sa vie. Il y a là plus qu'une coïncidence, une sorte de rencontre intemporelle. Plus caractéristique encore est la mystérieuse rencontre de la tour Saint-Jacques dont M. André Breton nous a donné le récit (on le trouvera dans un autre article de ce numéro) puisque l'on y voit une sorte de rendez-vous dicté à deux êtres par une « surréalité ».

Or, dans l'excellente anthologie des histoires de détective, de mystère et de terreur de Mrs Dorothy L. Sayers on trouve un petit récit assez peu connu, publié en 1910 par un auteur obscur et intitulé *August Heat*. Le peintre qui raconte l'histoire (en quatre ou cinq pages) obéissant à une inspiration

subite a passé la journée à faire d'imagination le portrait d'un individu à la mine plus ou moins patibulaire qui semble enfermé dans un box semblable au box des accusés d'un tribunal. Il sort, marche au hasard dans les rues... Il finit par se trouver dans la cour d'un entrepreneur de monuments funéraires. Un homme est occupé à graver une inscription sur une pierre tombale. Cet homme, c'est celui dont le peintre a fait le portrait. Et l'inscription dont l'homme ne peut expliquer l'origine, qui lui a été dictée par une inspiration à lui aussi, c'est l'inscription funéraire du peintre, avec son nom, sa date de naissance et la date de cette chaude journée d'août comme date de décès... Les deux hommes décident d'attendre minuit ensemble : et les dernières lignes sont écrites par le peintre sur une table branlante, tandis que le marbrier aiguise une grande scie pour la réparer...

Le mécanisme de cette histoire, on le voit est exactement le même que celui de la rencontre de la tour Saint-Jacques, et il n'est pas sans rapports avec celui du paroissien de M^{me} Colette, de même que le mécanisme de l'histoire de M. R. James était exactement semblable à celui du cas Trianon. Dans son légitime désir de se constituer comme une science, la métapsychique s'est attachée à ne retenir que des cas contrôlés aussi objectivement que possible, et elle a rejeté avec méfiance toutes les « histoires extraordinaires ». Peut-être cependant est-il possible de corriger cet attitude et d'étudier scientifiquement les histoires extraordinaires elles-mêmes. Pour expliquer les rapprochements que nous venons de faire, deux explications pourraient être envisagées en effet. Ou bien nous imaginerons que Miss Moberly et Miss Jourdain connaissaient l'histoire inventée par M. R. James ou une histoire du même type et que de bonne foi ou non, elles ont calqué leur « pseudo-expérience » sur le conte ; nous imaginerons que M. Mauriac et M. Breton connaissaient l'histoire recueillie dans l'anthologie de Mrs Sayers ou une histoire du même type et qu'ils ont de bonne foi ou non calqué leur pseudo-expérience sur cette histoire. A la limite, les « cas » de la métapsychique se trouveraient ainsi ramenés à la fable.

Ou bien au contraire nous imaginerons que M. R. James a eu connaissance du cas Trianon ou d'une expérience métapsychique analogue et qu'il a calqué son histoire sur ce cas ou sur une expérience personnelle du même ordre ; nous imaginerons que l'auteur de *Chaleur d'Août* a eu connaissance d'expériences analogues à celles vécues par M. Mauriac ou M. Green ou M. Breton et qu'il a calqué son récit sur ces expériences. De rapides vérifications chronologiques et biographiques pourraient être amusantes, mais elles n'éclaireraient

que médiocrement le fond du problème. On sent bien en effet que les deux solutions sont également douteuses. La bonne foi des narrateurs, qu'il s'agisse des deux Anglaises du cas Trianon ou des grands écrivains contemporains dont nous avons rappelé les témoignages ne peut guère être mise sérieusement en question ; et inversement la recherche des sources vécues des « weird tales » semble bien devoir être une entreprise sans espoir. Il faut donc admettre en tout cas une *coïncidence*.

Mais alors la répétition même de cette coïncidence dont nous pensons qu'une bonne connaissance des archives de la métapsychique d'une part, et des trésors de la littérature fantastique d'autre part, pourrait multiplier les exemples apparaît comme singulièrement révélatrice. Nous sommes conduits en effet à considérer les expériences métapsychiques en question comme des fables vécues ou les récits littéraires comme des expériences imaginées : ce sont deux faces d'une même médaille. Dans les deux cas, la méthode d'examen critique est la même et ne peut guère viser qu'un même but : la cohérence interne du récit. Il n'est pas un amateur d'histoires de fantômes qui ne sache faire la différence entre les bonnes et les mauvaises : différence qui n'est pas d'ordre littéraire, mais d'ordre logique. La bonne histoire se boucle parfaitement sur elle-même, elle est sans fissures, sans hiatus, elle est entièrement soumise à sa loi interne : elle est vraie.

La vérité de ce que nos deux Anglaises ont vécu en esprit le 10 août 1901 en se promenant dans les allées de Versailles est-elle d'une autre nature ? Mais alors on devrait admettre que si elles remplissent les conditions que nous venons d'indiquer, toutes les histoires de fantômes sont vraies, et la littérature comparée offre alors à la curiosité scientifique du métapsychiste un immense champ d'expérience. Le folklore, le roman noir de l'époque pré-romantique et romantique, les histoires extraordinaires de Poë, de Le Fanu, d'Henry James, de M. R. James, d'Oliver Onions, de H. P. Lovecraft et de tant d'autres, les chefs d'œuvre de la science-fiction, comme les récits de Ray Bradbury sont autant de formes de cette expérience marquées littérairement par l'évolution des goûts de l'époque, mais identiques quant à leur signification psychologique et parapsychologique.

Nous l'avons dit : nous ne voulons pas tirer ici de ces quelques rapprochements des conséquences trop systématiques. Notons simplement que l'étude dont nous proposons l'amorce viendrait apporter une confirmation précieuse à toutes les études de psychologie, d'histoire des religions, d'ethnographie, etc., qui cherchent à mettre en lumière la dimension mythique

de l'esprit humain trop longtemps négligé ou nié par la civilisation scientifique. Et par voie de conséquence immédiate cette restitution à l'esprit humain normal de son pouvoir symbolique et poétique fera craquer le cadre spatio-temporel trop étroit de la raison raisonnante, il apportera à sa manière, progressive et modeste, mais plus sûre que bien des prédications et des divagations pseudo-religieuses, ce supplément d'âme dont on répète souvent que nous avons besoin et que nous n'avons pas à acquérir mais à dévoiler...

LE CHATEAU D'EDIMBOURG



L'ART HINDOU

L'ART de l'Inde est traditionnel. Il ne révèle son sens et sa « beauté » qu'à celui qui a pris la peine d'étudier sa métaphysique qui, tout entière, le soutient. Pour être proprement compris et senti il faut même davantage qu'une préparation théorique : il ne se dévoile, par étapes successives, qu'à ceux qui sont entrés dans la « voie » (*marga*)...

Jusqu'à ces temps derniers, l'art hindou fut considéré par les Occidentaux avec des yeux plutôt effrayés qu'émerveillés : il apparaissait non seulement comme barbare et « primitif » mais aussi parfois comme monstrueux et repoussant. Les choses commencent à changer... L'élargissement de la culture occidentale, enfin sortie de son « provincialisme », une connaissance plus authentique de la pensée indienne, et la multiplication de contacts vivants, ont conduit à une meilleure appréciation des arts de l'Asie centrale et de l'Inde en particulier.

Le changement d'attitude s'est opéré sur deux plans : celui de l'esthétique proprement dite et celui des œuvres d'art elles-mêmes. Sur ce dernier plan, le préjugé qui consistait à tenir les canons de la création artistique occidentale comme les seuls critères valides, a fait long feu. Déjà, l'Extrême-Orient avait ouvert une brèche sérieuse dans la citadelle. Toutefois, l'art chinois ou japonais étaient beaucoup plus facilement assimilables — malgré le dépaysement qu'ils procuraient — que celui de l'Inde ou du Thibet. L'aspect « réaliste » de la statuaire ou de la peinture chinoise, le goût inné pour les spectacles de la nature et aussi l'empreinte *personnelle* de l'artiste, tout cela devait nous plaire, une fois le premier étonnement passé.

Rien de semblable avec l'art indien : nous ne sommes pas seulement déconcertés mais véritablement abasourdis... Si nous mettons à part les influences islamiques, qui ont produit les admirables miniatures rajputes ou les monuments de l'ère moghole (Agra, etc.), ce qui est foncièrement hindou nous « dépasse »... Ananda Coomaraswamy, le plus grand spécialiste

en la matière, avait si bien compris le profond ébahissement occidental qu'il avait fait précéder le catalogue des fameuses collections indiennes du Musée de Boston, par une importante introduction qui n'est rien de moins qu'un exposé des doctrines métaphysiques traditionnelles de l'Inde (1).

Nous rejoignons ici le second plan, celui de l'esthétique. Pour comprendre l'art de l'Inde si l'on n'est pas né hindou, il faut admettre une fois pour toutes qu'il est indissolublement lié à la religion et que l'esthétique est la fidèle servante de la métaphysique et de la théologie. Au fur et à mesure que nous le comprenons mieux, les immenses ensembles sculpturaux de l'Inde se « dégagent », nous apercevons et, surtout, nous sentons mieux, le sens de tel symbole, la beauté de tel détail et finalement tout s'éclaire !

Prenons un exemple : A considérer attentivement un temple de l'Inde, nous voyons souvent parmi les mille personnages qui l'ornent, une foule de figures féminines ravissantes vers lesquelles nous sommes généralement attirés comme les plus plaisantes dans cet amalgame de corps humains et d'animaux. Là notre œil se repose et semble retrouver une conception de la beauté qui lui est familière.

Quand nous savons ce qu'elles représentent et signifient, aussitôt leur entourage s'anime et nous commençons à percevoir quelque chose de l'extraordinaire drame cosmique que les grandes architectures de l'Inde entre le X^e et le XII^e siècle — nous ont préversés. Nous voulons parler des *Apsarâ* qui paraissent symboliser les joies de l'amour en se parant de toutes les séductions de la volupté. Que sont-elles, en réalité ? Un exégète averti, nous explique : « La substance de l'univers étant identique à celle de la pensée, il n'existe pas de « matière » réelle, mais seulement une projection de l'idée divine sous forme d'univers. Les univers possibles sont en nombre indéfini. Ceux qui prennent forme existent pour s'évanouir ensuite, tandis que les autres demeurent créés et emplissent les magasins célestes : ce sont ces « possibilités créées » reposant au sein de l'esprit divin, d'où elle pourront jaillir un jour pour se réaliser, que représentent les séduisantes *Apsarâ* » (2).

Ces « filles de l'air » sont donc bien plus un rêve qu'une réalité, car elles ne seront peut-être jamais et cependant elles existent « quelque part » dans un univers céleste et hantent nos nuits... Apparentées aux *Gandharva* (musiciens célestes),

(1) Ce raccourci remarquable a été traduit en français sous le titre : *Pour comprendre l'Art hindou*, Paris, 1926.

(2) cf. Raymond Burnier : *Visages de l'Inde Médiévale*, Introd. « Les divinités hindoues », par Siva Sharan, Paris, 1950, non paginé.

elles nous jettent un charme, nous sommes pris dans leur filet et voulons les saisir mais toujours elles fuient... au moment où nous pensions les posséder. Cependant nous ne laissons jamais de les poursuivre !

Ève éternelle ? L'orientaliste Zimmer, les tient pour compagnes de ceux qui atteignent les paradis intermédiaires.

Nous pouvons continuer à préférer l'art grec, ou celui de la Renaissance, parce qu'ils sont plus proches de notre cœur et des archétypes dont nous sommes pétris mais, désormais, l'art hindou ne peut plus nous demeurer tout à fait étranger. D'ailleurs, il a déjà commencé à nous conquérir par la danse et peut-être demain, par la musique ? L'une et l'autre, mieux que de volumineux recueils d'études métaphysiques, nous font pénétrer dans le sanctuaire où les symboles prennent vie, où le contact, par les yeux du cœur, s'opère avec les images millénaires qui ornent l'Inde depuis l'Himalaya jusqu'au Cap Comorin.

Nous devons renoncer, dans le très court espace de cette note, à exposer en détail les principes traditionnels sur lesquels repose l'art hindou. Nous nous bornerons à quelques remarques d'ordre général.

L'artiste hindou se confond en quelque sorte avec l'artisan : son activité, dans le domaine plastique, consiste à créer à partir de mensurations données (*prāmāna*), des images. Il poursuit donc un but pratique, à l'égal des bâtisseurs de cathédrales : il fabrique des objets d'utilité qui généralement lui ont été commandés. Pourquoi ? Il s'agit d'offrir sous une forme concrète, facile à saisir, toute une imagerie religieuse supportant symboliquement les plus hautes conceptions métaphysiques de la race.

Il en est ainsi dans toutes les sociétés traditionnelles. Pour exécuter ses commandes l'artiste se réfère à des canons rigides dont l'origine se perd dans la nuit des temps. Quelques-uns des antiques traités existent encore : *Shilpa Shāstra*, pour la peinture ; *Vāstu Shāstra*, pour l'architecture, etc...

« Il n'est pas question de copier une réalité donnée, ni plus un modèle idéal, mais de créer quelque chose selon des mensurations *a priori* nécessaires » (3).

L'essentiel est donc, pour le peintre ou le sculpteur, la « visualisation » comme pour le musicien l'audition idéale.

D'après sa vision, l'artiste établira dans les temples l'images des divinités qu'il vénère. « C'est ainsi, dit Shukrāchārya,



APSARA AU MIROIR

Temple de Kandariya Mahadeva, Khajuraho. X^e siècle.

(3) cf. Paul Masson-Oursel : Note sur l'esthétique indienne, Rev. de Métaphysique et de Morale, T. XLIII, N° 3, 1936, p. 455.

et en vérité non par l'observation directe, qu'il pourra atteindre son but » (4).

Mais si artiste et artisan se confondent ils ne faut point les considérer comme des *copistes*. Devant représenter concrètement, et véritablement « matérialiser » dans une forme, un principe immatériel, ils exercent une sorte de sacerdoce. Il en était certainement ainsi au Moyen Age chrétien. Des lors toute œuvre exige une préparation intérieure préalable (de nos jours, encore, les grands musiciens ou danseurs de l'Inde, se recueillent longuement avant l'exécution qui est elle-même concentration au plus haut degré). L'art est donc une sorte de *yoga*.

« L'artiste, dit Coomaraswamy, célèbre, avant d'entreprendre son œuvre, certains rites spéciaux destinés à étouffer le travail de la volonté consciente... » (5). Il doit, en effet, plonger, dans l'intériorité de son être pour faire émerger d'un fond impersonnel, l'esprit qui va en quelque sorte *animer* les formes, qui n'ont rien d'arbitraire ni de fantaisiste, étant simplement les reflets tangibles des « harmonies célestes » perçues durant les moments de concentration. La création consiste à faire passer du plan subtil au plan « grossier » des réalités que seuls ceux qui ont été initiés et entraînés, peuvent percevoir.

L'habileté technique étant acquise et ayant atteint sa perfection, l'artiste sera d'autant plus grand qu'il aura eu l'intuition la plus sûre des mondes subtils à concrétiser. Par conséquent, plus parfait le degré de réalisation yogique de l'artiste plus grande seront ses chances de créer une œuvre véritablement belle.

Ici, on le conçoit, le concept de *beauté* est très différent de celui auquel nous sommes accoutumés. En fait, il n'existe aucun terme sanskrit correspondant au *beau*. D'ailleurs pour l'Inde l'art, s'il parle aux sentiments, ne relève pas de la jouissance sensible indépendante : elle n'existe là que par accident. L'art n'est pas poursuivi dans ce but. Il est utile (*artha*) pour accomplir la loi religieuse (*dharma*). Le plaisir sensible (*bhoga*) est du domaine du désir, de l'amour (*kama*).

Poésie, théâtre, danse, musique, architecture, sculpture, peinture, ces arts traditionnels et religieux à l'origine, n'avaient qu'un but : aider l'homme à se maintenir en contact avec *Cela* (ainsi que les *Upanishads* nomme l'Absolu), dont il tire sa réalité ; à se réaliser dans cette vie et à assurer sa délivrance (*moksha*). Le plaisir esthétique, par la vue ou par l'ouïe, indépendamment de l'utilité, ne s'est manifesté que très tardive-

(4) cf. *Shukraniti* trad. anglaise Benoy Kumar Sarkar, Calcutta, 1923.

(5) *Op. cit.*, p. 77.

ment. A partir de ce moment on a perdu le sens profond de la musique comme celui des autres arts et l'activité séculière séparée, s'est faite jour.

Aujourd'hui encore, la vue des œuvres plastiques de ce lointain passé comme l'audition de très anciens modes musicaux, éveillent en nous des émotions d'une nature indéfinissable qui semblent nous plonger dans une mémoire antérieure à notre naissance. Ces émotions n'ont absolument rien de commun avec les représentations de l'art réaliste et chose étrange, même lorsque le danseur ou le musicien mime, par exemple, la démarche ou le chant d'un oiseau, ce n'est pas à celui-ci que nous pensons mais à son modèle exemplaire, à son archétype « céleste » dont il n'est qu'une matérialisation. On peut dire alors que le Beau est le vêtement du Vrai.



Louis-Edgar CANTAU

L'ARTISTE ET LA VIE INTÉRIEURE

L'ART « n'a plus pour nous la haute destination qu'il avait autrefois. Il est devenu pour nous objet de représentation et n'a plus cette immédiateté, cette plénitude vitale, cette réalité qu'il avait à l'époque de sa floraison chez les Grecs ». (Hegel, *Esthétique*). Il semble bien que l'art ait eu à certaines époques la signification la plus haute, qu'il ait participé à toutes les formes d'activité et de pensée de l'homme, qu'il ait été comme la représentation de l'Absolu ; non pas peut-être de notre temps. L'artiste est considéré comme le ridicule et l'inutile achevés par bon nombre de gens, et l'œuvre d'art comme le non-sens prétentieux, et ces gens, on ne peut pourtant point les qualifier d'imbéciles. Mais leur caractère commun, c'est qu'ils sont surtout doués de corps, et d'âme peu, et pour eux, au vrai la vie n'a point de sens, aucune religion n'en saurait avoir, non plus que toutes les philosophies que l'on imagine. La vie n'est rien qu'un non-sens qui se perpétue par le poids naturel qu'elle acquiert plus lourd et plus lourd avec le temps.

Si l'on se réfère à côté de cette attitude commune, à la lettre qu'on trouva près de Maïakovski après son suicide : « A tous... Je meurs, n'en accusez personne. Et pas de cancans. Le défunt avait ça en horreur.

Maman, mes sœurs, mes camarades, pardonnez-moi, ceci n'est pas un moyen (je ne le conseille à personne), mais moi je n'ai pas d'autre issue.

Lili, aime-moi.

Camarade Gouvernement, ma famille, c'est Lili Brik, maman, mes sœurs et Veronica Polonskafa. Si tu leur rends la vie possible, merci.

Les poèmes commencés, donnez-les aux Brik. Ils s'y retrouveront.

Comme on dit.

« l'incident est clos »
le canot de l'amour
s'est brisé contre la vie courante
Je suis quitte avec la vie
Inutile de passer en revue
les douleurs
les malheurs
et les torts réciproques.

Soyez heureux. »

si donc on se réfère à cette ultime parole d'un homme où il tient sa vie et sa mort, on voit évidemment que dès que la vie et l'amour sont ressentis comme impossibles par un artiste, ou absurdes, il n'y a plus d'autre recours que la mort, parce que l'art n'a plus rien à dire ni à faire, sinon cette mort. Et que l'art pour l'artiste porte toujours cette haute destination et cette signification qu'il avait autrefois. La vie de l'artiste et l'œuvre de son art ne font qu'un ; l'une sans l'autre elles ne sont rien.

Pour comprendre l'art véritablement, de l'intérieur, de la source à l'océan, il est donc obligatoire d'étudier ses rapports avec la vie la plus secrète de celui qui le crée, puisqu'il ne peut vivre sans lui..., mais encore faut-il que la vie lui soit possible. Puisque l'œuvre d'art n'est possible que si elle recueille en elle l'Absolu, le sens ultime de la vie. Ou « l'incident est clos... Je suis quitte avec la vie ». Ce qui touche le poète et l'artiste, c'est « l'existence dans la société d'un problème dont la solution n'est imaginable que par une œuvre poétique » ou artistique (Maïakovski). On ne peut échapper à cette nécessité. Aucun homme d'art au moment qu'il fait œuvre ne peut admettre que cette œuvre soit un caillou dans l'eau, et dépourvue d'objet. Ce n'est point le succès partiel et relatif, dont les autres sont les témoins, qu'il poursuit, mais l'indissoluble totalité de sa propre personne et de sa propre vie, dont il est sans recours le seul témoin ; et il n'a nul besoin d'autre témoin que lui-même. Comme écrit Renan (*Avenir de la science*) : « Le vrai sens des choses n'est possible que pour celui qui se place à la source même de la beauté ; et du centre de la nature humaine contemple dans tous les sens, avec le ravissement de l'extase, ces éternelles productions dans leur infinie variété : temples, statues, poèmes, philosophies, religions, formes sociales, passions, vertus, souffrance, amour, et la nature elle-même, qui n'aurait aucune valeur sans l'être conscient qui l'idéalise ». Position critique sans doute, mais aussi créatrice ; et cette position, le poète s'y trouve placé naturellement, avec cet avantage qu'il ressent et définit d'emblée les sources et

les raisons de son œuvre. Et le but. Le poète est à la fois Dyonyssos et Apollon : l'élan de la passion et l'ordre du jugement.

Créer œuvre d'art est pour l'artiste aussi nécessaire que pour le philosophe philosopher, pour le religieux croire et s'unir à la totalité de la divinité, pour le savant observer, mettre en ordre matériel, et connaître... L'art pour qui le crée n'est pas un jeu, et n'est pas à lui-même sa propre fin. La fin de son œuvre pour le poète, le musicien, le peintre, le sculpteur, c'est la justification du monde, par la recherche, la découverte, la création du beau et du sublime. Et la justification de leur propre existence. Leur rôle est de faire beau, et de préméditer l'avenir comme plus beau, de même que celui du médecin est de guérir et de rendre la vie physique possible, afin que tout soit à nouveau possible. Par son art l'artiste rend compte de la réalité du monde, de la matière, et la transforme. De même que sa personne.

Kant écrit « On considère l'art comme ne pouvant réussir qu'en tant que jeu, c'est-à-dire une occupation agréable en soi ; le métier comme un travail, c'est-à-dire une occupation en soi pénible, attrayante par son effet seulement (le salaire par exemple), et qui par suite peut être imposée par force. » (*Critique du jugement*, Déduction des jugements esthétiques purs) ; pour l'artiste, l'art n'est pas une occupation agréable en soi, mais une occupation nécessaire pour continuer à vivre, et difficile et pénible non seulement par les côtés techniques, mais encore et bien plus par l'obligation où il se trouve de façonner son œuvre de manière qu'elle soit la représentation du sens de sa propre vie et du monde tel qu'il le subit et le prend avec lui. Louis XIV disait que son métier était d'être roi : le métier de certains hommes est de faire œuvre d'art. Et ils ne peuvent vivre autrement. Il faut bien réfléchir qu'un poète n'est pas poète par choix défini à l'avance.

Il ne nous semble pas que Du Bellay ait pu n'être point poète. Il perdit de bonne heure ses parents, et fut élevé par son frère aîné, qui se souciait peu de lui. Il réunit donc toutes les conditions de la frustration affective. Accordons-lui la vive sensibilité dont nous savons qu'il fut doué, constatons qu'à l'âge critique, (il avait vingt-trois ans environ), il rencontra Ronsard et fit sa connaissance avec les poésies grecque, latine, et italienne : après son enfance et son adolescence solitaires, ce fut le choc et la révélation d'un problème qu'il ne pouvait résoudre autrement que poétiquement, et ce lui était nécessaire. Il paraît démontré qu'il mourut tuberculeux, comme Keats. Ses poèmes, tous empreints de son manque et

de ses regrets, comme le sonnet (*Regrets*, LXXIX) qui commence par

« *Je n'écris point d'amour, n'étant point amoureux* » montrent l'existence de cette névrose et de cette inadaptation contrecarrées par son tempérament cyclothymique, et qui devaient cependant l'emporter dans la mort à l'âge de trente-huit ans ; et l'on peut dire sans paradoxe que s'il se survécut ce temps, c'est pour avoir trouvé dans ses poèmes le moyen d'exprimer sa hantise de sa mort, et de l'inutilité du monde à sa propre vie et même de l'amour comme le prouve l'*Olive*. Il est vraisemblable que si Du Bellay n'avait eu son talent poétique, il fût mort dix années plus tôt.

Pour le cas de Keats, nous ne pouvons que renvoyer à l'introduction que Monsieur Albert Laffay a composée pour sa traduction, publiée dans la *collection bilingue des classiques étrangers*. Comme écrit M. le Docteur P. Récamié, (Le terrain psychique des tuberculeux pulmonaires, *Temps Modernes*, septembre 1950), « on a dit que mourir tuberculeux et mourir d'amour, c'était la même chose ». Pour justifier notre comparaison entre Keats, amoureux de l'amour et de la mort, et Du Bellay, nous nous permettons de citer une strophe de la *complainte du désespéré* (1552) :

« *Ma vie désespérée
A la mort délibérée
Ja-desja se sent courir.
Meure donques, meure, meure
Celui qui vivant demeure.
Mourant sans pouvoir mourir. »*

Ajoutons que deux ans auparavant, Du Bellay avait été gravement malade. Et, que notre hypothèse soit ou non valable, il paraît évident que sa vie ne fut qu'un lent suicide, et son art que la transposition de son désir et de son angoisse. Et tant que cette transposition lui fut possible, par là se rendant maître de sa vie par la conscience qu'il en avait, il se la rendit vivable. Nous ne craignons pas de répéter au vrai que sa mort fut sa dernière œuvre d'art, et sans jeu de mots la plus claire et la plus définitive.

On ne saurait sans mauvaise foi ou sans manque de profondeur de réflexion taxer de jeu une occupation qui a pour celui qui s'y livre le sens de la vie, de l'amour et de la mort. Pourtant « la poésie déclare qu'elle veut simplement se livrer à un jeu divertissant de l'imagination, d'ailleurs purement formel, en accord avec les lois de l'entendement ; et elle ne cherche pas à le duper et à le séduire par une présentation sen-

sible ». (Kant, id. *ibid.*, p. 145). Si Kant veut parler des petits maîtres en poésie galante et périphrase, nous ne pouvons rien objecter ; nous devons même dire que cinquante ans plus tard *Emaux et Camées*, et l'école du Parnasse répondirent parfaitement à sa définition, et peut-être même après Paul Valéry. Mais les Parnassiens sont bien oubliés de nos jours, les jeunes poètes qui se mettent à l'école de Valéry sans plus voués à l'échec, et Théophile Gautier, malgré l'admiration de Baudelaire, tout à fait mort. Sans compter, pour le prendre comme exemple, que ses œuvres sont d'un artisan doué, mais non d'un artiste. Notre poésie et notre culture se seraient fort bien passés de lui. Pourquoi, sinon parce qu'il lui manquait le sens de la vie, de l'amour et de la mort ? L'art est un jeu pour ceux qui n'ont qu'à jouer : la roulette ou le travail de la lime, au bout du compte, quelle différence ? Théophile ne connut pas cette expérience intérieure de la nécessité ou de la non-nécessité de sa propre vie, qui est la condition du génie et de toute création, l'artistique en particulier. Mieux il ne voulut pas la connaître.

On désirerait expliquer cela par une prétendue réaction naturelle contre le romantisme « exhibitionniste ». Si Théophile n'exhibe rien que sa virtuosité, c'est qu'il n'avait rien d'autre à exhiber. Et il y a probablement plus de vérité dans un rapprochement avec la Révolution de 1848 (les *Emaux et Camées* sont de 1852) et la condition bourgeoise de Gautier, et son tempérament peu « cynique ». En accord avec la structure sociale de son temps, et simplement gêné par la vulgarité des mœurs bourgeoises, il ne pouvait écrire ni pour ni contre eux : Théophile s'arrêta à Théophile, comme Théodore de Banville s'arrêta à lui-même, — et tous ceux de leur groupe. Et comme Théophile au surplus n'était doué d'aucune sensibilité, ni de la moindre difficulté intérieure, il ne fit que d'astucieuses combinaisons de cartes. Et Baudelaire, qui lui enviait son art pour l'art, c'est-à-dire pour le beau (conformément à la définition de Kant que nous avons citée), montre par là qu'il savait quel calme et quel défaut d'intérêt fut le sien... Donc, Gautier, vivant gratuitement, irrité par la poésie de contenu valable par qui il se sentait attaqué, doué de facilité verbale, virtuose technique, fabriqua de la poésie gratuite. Mais elle porte à faux parce qu'elle ne représente rien, d'où que l'on se place. Gautier prouve bien que la forme en soi, la forme dépourvue de la plénitude du fond, est sans valeur esthétique, et n'a d'autre intérêt que celui d'un tour de force ou de l'abus de confiance d'un prestidigitateur malin.

André Breton, lui, parle ainsi de la beauté : « Ni dynamique, ni statique, la beauté je la vois comme je t'ai vue. Com-

me j'ai vu ce qui, à l'heure dite et pour un temps dit, dont j'espère et de toute mon âme je crois qu'il se laissera redire, t'accordait à moi... Elle est faite de saccades, dont beaucoup n'ont guère d'importance, mais que nous savons destinées à amener une *saccade*, qui en a... » (*Nadja*). Il en parle pour en avoir fait l'expérience directe, intime, par hasards sans doute, comme il dit, par une suite de hasards, mais qu'il ne refusa pas, et qui la rendirent plus valable. Et par ailleurs, Monsieur André Breton ne fait-il pas de ce recours à la vie la plus intérieurement ressentie, à toutes les forces subconscientes de l'esprit et du cœur, la condition du renouvellement de l'art ? Tout dire comme il se présente, et le reste est littérature. Mauvaise littérature. Ainsi nous découvre-t-il que le poète doit engager sa vie dans son art, pour œuvrer valablement. Il s'agit là d'un engagement et d'une révélation qui comprennent la personne entière.

Pour Monsieur André Breton, l'art n'est pas un passe-temps futile. Et son existence en est la preuve, avec son souci d'intégrité morale, et intellectuelle. Un homme d'art, moins que tout autre, a droit à la fausseté, au mensonge. — Et composer un poème de manière qu'il ne signifie rien de nécessaire, c'est mentir. — Cela suppose chez l'artiste une sensibilité immédiate, et la faculté de s'exprimer librement. Et sans cette faculté, sa sensibilité lui ferait le monde, extérieur et intérieur, intolérable. « La simple représentation des passions comporte un certain degré de purification ». (Hegel, *idem*). L'art a une utilité morale, de libération, pour l'artiste. De plus « il concilie la réalité et le devoir » (Hegel). Et peut-être n'est-ce qu'une seule et même idée.

Il s'ensuit que l'art ne peut être gratuit pour celui qui le crée, et que si par hasard il l'était, cela décèlerait chez cet homme l'absence de vie ressentie, en fait le manque d'âme. Si un « artiste » travaille pour ne rien dire (dire qu'il n'y a rien est différent, et c'est encore dire quelque chose) il n'a pas sa place parmi les vivants, il est nul et non avenue. L'art ne naît pas de l'art pour retourner à l'art.

D'autre part, quoi qu'en dise Kant : « L'art ne doit pas être une occupation salariée » (*idem, ibidem*, p. 139, les plus grands artistes ont vécu de leur art, ou sont morts de ce qu'ils ne vendaient pas. On oublie trop que Racine et Molière gagnèrent leur pain en représentant leurs pièces, que La Fontaine, s'il n'eût eu son génie, n'eût sans doute trouvé personne pour l'entretenir. Voltaire a pour premier mérite d'avoir su vendre sa prose et ses vers (dont un nombre non négligeable restent bons et dignes d'être lus, en dehors même de considérations purement historiques). Lamartine écrivit une

grande part de son œuvre dans le but de se faire de l'argent. Cela ne lui ôte pas sa valeur littéraire et esthétique. On paie des commandes aux plus estimés peintres.

En fait, l'art est une occupation salariée. La seule chose dont les artistes se plaignent : c'est qu'elle ne le soit pas assez. Les considérations pécuniaires ne sont pas toujours étrangères à leur travail. Ce qui existe c'est « l'art pour l'argent ». Nous avons montré comment l'art était l'expression salvatrice d'une nécessité intérieure : il faut dire aussi que l'art est parfois l'expression d'une nécessité pécuniaire, et que cette nécessité-ci, sans être essentielle, il convient de ne la point négliger. Par ailleurs, les œuvres d'art valables finissent par se vendre fort cher ; et ne dit-on souvent qu'elles n'ont pas de prix ?

Cela ne signifie pas que tous les artistes pauvres soient grands, mais il est probable que si Théophile Gautier avait eu faim, ses poèmes en eussent changé, et peut-être en mieux. L'art au sens de l'argent et de la faim n'est pas non plus gratuit.

Sans omettre que du point de la vie intérieure la faim peut prendre signification ; elle entre dans le climat de l'artiste, au même titre que les névroses affectives. Il y a une expérience du manque d'autrui : il lui faut ajouter celle d'un manque d'argent, et de toutes les conséquences qui en résultent.

Ce ne sont point là les deux seules expériences intérieures possibles. Tout et n'importe quoi peut être ressenti profondément, avec gravité. Toutes choses ont leur poids, toute la vie, celle qu'on vit, celle dont on manque. Si l'expérience de Du Bellay et celle de Keats sont de nature personnelle, ce qui leur confère valeur n'est point là : c'est qu'ils ont été éprouvés jusque dans leur chair et leur âme la plus ultime...

Toute poésie, toute création artistique, sont de circonstance, de hasard : c'est pourquoi certains les considèrent comme « providentielles ». Il est bien certain que l'artiste cherche son œuvre ; il s'avance vers elle et veut la provoquer, mais elle préparée par lui l'attend, et c'est elle qui a le dernier mot, celui de la surprise. Il a la certitude du matériau. Non qu'il sache à l'avance quelle sera son œuvre achevée ; mais il en connaît intuitivement le but et le sens. Précisément ce but et ce sens lui apparaissent dans le fortuit, dans le choc d'une rencontre avec un objet, avec un événement extérieur ou intérieur, le massacre des innocents, ou l'amour, ou la maladie...

L'expérience intérieure peut être politique sans cesser d'être authentique, et sans cesser d'être personnelle. Le poème *Athèna* de Paul Eluard fut écrit au mois de décembre 1944, et le rapport avec notre Libération et le combat de nos partisans qui la précéda paraît avec évidence. Les poèmes qui nais-

sent d'une rencontre politique ne sont pas moins pleins d'émotion humaine que ceux qui trouvent leur source dans les névroses de l'artiste. Leur origine politique ne les condamne ni quant au fond, ni quant à la forme, et n'annule pas leur possible valeur esthétique. Nous nous demandons comment on peut contester la beauté d'une strophe comme celle-ci :

*Peuple grec, peuple roi, peuple désespéré
Tu n'as plus rien à perdre que la liberté
Ton amour de la liberté de la justice
Et l'infini respect que tu as de toi-même.*

Paul ELUARD. *Athéna.*

Or, certains la contestent, et au vrai ce qu'ils contestent, ce n'est pas la beauté, mais le sens logique, qui les condamne et de même condamnent-ils tous ceux qui ne prennent pas parti pour l'absurde, par ce que leur propre existence est inutile et absurde, et nuisible.

Il convient maintenant de définir de plus près la nature de la vie intérieure, qui peut prendre, comme nous savons déjà, des thèmes bien divers : névroses, soucis matériels, expérience politique... Cette vie intime, que bien des artistes ont voulu, et veulent encore secrète, à chacun d'eux particulière, et comme spécifique, — tous ceux de l'art pour l'art —, consiste toujours à l'origine dans le problème, posé en fait, matériellement, charnellement, dans la vie quotidienne et la pensée, de l'expérience que l'on fait des autres. On la fait d'abord dans la famille, ou par le manque de famille, puis par les amitiés et les haines, puis par l'expérience de la vie sociale proprement dite, et politique. Donc, il s'agit des rapports du monde et du moi, de la manière de laquelle l'artiste se trouve éprouver l'autre et l'étranger. La légitimité de sa propre existence et de celle du monde sont mises en question par tous les biais que l'on imagine.

En fait l'artiste existe, le monde aussi. Et l'artiste réagit au monde ; cette réaction consiste dans une reprise, dans une modération nouvelle de ce matériau qui ne s'adapte pas, et auquel il faut nécessairement s'adapter d'une manière ou d'une autre. La manière commune depuis le début de l'art pour l'art est de le refuser : Baudelaire en est le parfait exemple, suivi de Mallarmé, Rimbaud, Valéry, des cubistes par un côté, des lettristes... Tout l'art décadent s'est séparé, a essayé de se séparer de son contexte social et politique. C'est là en fait une opposition. Et de son entourage direct. Malgré sa prétention à constituer une philosophie de l'être, par cette prétention

même plutôt, en commençant par nier l'être du monde et même sa réalité, cet art pose le contraire de ce qu'il affirme. La meilleure preuve en est qu'il n'a pu réussir à se faire immuable roc, pure pyramide séparée de l'espace et du temps, être dépourvu d'altérité et d'excroissance réelle. Les poèmes de Baudelaire ont un contenu social et politique qui n'a échappé qu'à ceux qui n'ont pas voulu le voir, dont Baudelaire. Ce contenu à pris l'apparence d'une mystique et d'une expérience de la foi, par ce que le monde réel n'existant plus pour Baudelaire (non dans Baudelaire), Baudelaire a imaginé un Dieu et un Diable auxquels il pût penser, et surtout qui pussent valablement le condamner. Le Dieu qui condamne le poète à l'Enfer n'est rien autre que la transposition du monde réel dans une imaginaire transcendance. Et nous craignons fort que bien des poètes, des artistes, et d'autres qui ne sont ni l'un ni l'autre, leur prétendue mystique ne soit pas autre chose. Etant comprise la mystique de sa propre personne, la fausse philosophie du Moi-Dieu. Dans Gautier, le monde social et politique, du moins dans ses poésies, a complètement disparu : il ne reste plus qu'une juxtaposition de couleurs et de volumes transcrits par des paroles, — et c'est sans doute pour cela qu'elles n'ont aucune valeur, pas même esthétique.

Non que nous confondions la forme et le fond. Le fond, comme nous avons dit, n'est jamais absolument propre à l'artiste, quelles que soient ses ambitions : c'est l'autre, tel que l'artiste le subit. La forme est le résultat de la tentative qu'il fait de se rendre maître de ce contenu. C'est pourquoi l'art ne peut pas être contemplatif. Il ne serait pas exprimé. Et l'art n'est pas le simple sentiment, mais la manifestation extérieure de ce sentiment, la modération du monde et du moi réagissant ensemble. La vie intérieure de l'artiste ne peut se donner un sens esthétique que par son expression. C'est l'œuvre matérielle qui signifie esthétiquement le sentiment et le monde. Celui qui ne peint pas n'est pas peintre, celui qui n'écrit pas n'est pas écrivain... L'artiste comprend le monde et se l'approprie par le geste. On ne peut séparer la création esthétique chez le peintre du mouvement de ses yeux du monde à son tableau, et de celui de sa main sur ce tableau : c'est par là qu'il donne forme et sens à ce par quoi il est ému.

Pour le spectateur, la distinction entre la forme et le contenu ne se discute pas. La question est de savoir ce qui l'émue d'abord, ce qui le retient : Et ce qui le retient n'est point la forme, mais ce par quoi il est ému affectivement, ce qui rappelle en lui sa vie intérieure et lui confère un éclat nouveau : C'est la signification d'expérience, c'est l'utilité au sens de l'expérience. Ce qui nous pousse à nous attacher à Paul Eluard,

à le lire et le relire, n'est point premièrement notre jugement esthétique, notre goût absolu du beau, mais bien le choc d'un monde matériel, doué de pesanteur, personnel, social, et politique, que nous aussi nous avons éprouvé. Et nous ne pouvons juger esthétiquement une œuvre que si nous avons été ainsi préalablement touchés et retenus par un contenu essentiel. D'un mot l'appréhension affective du contenu de l'œuvre d'art précède l'appréhension esthétique de sa forme. Le contenu n'a de valeur que « morale », mais il permet à la forme d'avoir une valeur esthétique.

Le jugement esthétique dépend du contenu : pour pouvoir juger beau, il faut être en confiance, et en bonne foi. Un bourgeois éprouve nécessairement de la difficulté à dire qu'un Fougeron est beau, par ce qu'il le blesse. Pour apprécier une œuvre d'art, il faut que l'on puisse admettre comme valable son contenu. Sinon le jugement esthétique n'a point cette plénitude et cette évidence qui sont de sa nature. Par où l'on aperçoit le rapport du beau et du bon, et comment l'un et l'autre en art sont peu séparables, que le bien soit existant, ou qu'il ne soit que l'expression d'un désir pour l'artiste, et chez son interlocuteur.

Et pour le sujet qui nous intéresse, il est clair que le beau n'est gratuit ni pour le créateur premier de l'œuvre d'art, ni pour le créateur second, spectateur, auditeur ou lecteur, qui la recompose après coup avec l'expérience dont lui-même il dispose. « Si l'on veut assigner à l'art un but final, ce ne peut être que celui de révéler la vérité, de représenter d'une façon concrète et figurée ce qui s'agit dans l'âme humaine » (Hegel).



René WARCOLLIER

& Raphaël KHERUMIAN

REMARQUES SUR LES DÉFORMATIONS DES DESSINS TÉLÉPATHIQUES

LA cryptesthésie n'a pas de langage qui lui soit propre. Les informations que nous lui devons se manifestent ou par des mouvements « automatiques », ou par des impressions visuelles, auditives, cénesthésiques... Ce mode d'expression indirect et forcément inadéquat explique l'utilisation fréquente de symboles, d'allusions et de métaphores. Ce qui parvient jusqu'à nous n'est manifestement pas le « texte original », mais une traduction adaptée, souvent pleine d'omissions, d'erreurs et de permutations de lettres.

Ces traces du code — et du décodage plus ou moins réussi — sont particulièrement visibles dans les déformations des dessins télépathiques. Nous voyons en elles un excellent argument en faveur de l'hypothèse cryptesthésique. D'ailleurs, à notre connaissance, aucune hypothèse « anti-énergétiste », n'a jamais été proposée pour les expliquer. Au contraire, si nous attribuons un caractère périodique, rythmique, aussi bien aux dispositifs « cryptesthésiques » de l'organisme qu'au facteur énergétique sensé de les actionner (et que nous désignons — par déférence à l'œuvre de F. Myers — « métaéthérique »), la majorité des déformations et erreurs télépathiques deviendrait un résultat vraisemblable de la non-concordance des rythmes.

Outre son intérêt proprement parapsychologique, l'étude de déformations des dessins télépathiques, peut présenter, croyons-nous, un intérêt certain pour une meilleure compréhension de la notion du style.

C'est surtout aux dessins dit « médiumniques », dessins faits en état de transe, que l'on songe d'habitude lorsque se pose la question des rapports entre la peinture — et la création artistique en général — d'un côté et les facultés parapsychologiques de l'autre. Ce qui est une manière de mésestimer et réduire à vraiment peu de chose un vaste problème.

En effet, la transe étant souvent inapparente, comment la distinguer des états où l'artiste sent sa pensée et sa main guidée par des forces qu'il reconnaît parfois comme lui étant étrangères ? Léonard trouvait dans des taches sur des murs de « bizarres inventions », têtes humaines, batailles, animaux, rochers... Une attitude franchement divinatoire caractérise chez certains peintres non seulement le début, mais tout leur travail. L'ébauche est pour eux moins un plan du futur tableau qu'une occasion pour de nouvelles interprétations. Ce qui leur donne le sentiment non de créer, mais de découvrir.

Grâce à leur sensibilité spécifique, les artistes aperçoivent des similitudes structurales des êtres, objets et lieux, similitudes qui échappent à peu près totalement à l'œil d'un profane. Dans l'art ces particularités structurales sont accentuées, dégagées et complétées à tel point que nous trouvons naturel de classer tel vase non avec des récipients de forme quelconque, mais avec des édifices, tableaux, poèmes, symphonies et danses du même style. Le mot « structure » doit, par conséquent, être compris ici dans le sens de *schéma dynamique* ordonnant des éléments tantôt spéciaux, tantôt temporels. Baudelaire dit quelque part que l'art du coloriste tient par certains côtés aux mathématiques et à la musique. Paroles applicables à tout art. Une analyse mathématique pourrait mettre en évidence dans diverses œuvres du même style une similitude de rapports rythmiques sous-jacents aux différences de surface. Similitude qui fait penser à plusieurs êtres dont la croissance se serait accomplie par saccades dues aux impulsions se succédant au même rythme.

L'une des expressions les plus nettes du rythme est la tendance à la répétition. Dans l'art nous la trouvons partout. Tout style peut être caractérisé par une prédilection pour certaines formes « au détriment » des autres, par la tendance à les répéter. En parapsychologie nous retrouvons le même phénomène à la base de nombreuses déformations. Mais on peut aller encore plus loin et dire que la répétition est inhérente à la télépathie — le travail du percipient ne consistant que dans la répétition des dessins, ou pensées de l'agent. De plus, le percipient y arrive parfois même s'il est en retard de plu-

sieurs heures sur l'agent. D'où, toutefois, — empressons-nous de l'ajouter — on ne doit pas conclure qu'il y arriverait avec autant de chances de réussite en se mettant au travail un an plus tard.

L'étude des dessins télépathiques nous oblige d'envisager chaque tableau comme un compromis, résultat d'un subtil dosage de données « sensorielles » et « extra-sensorielles ».

Des peintures qui cherchent résolument à « détromper l'œil », ont le don de nous paraître étranges, inquiétantes même. Et voici pourquoi : le manque d'habitude nous fait sentir très vivement les discordances des témoignages de nos sens connus et ceux de la cryptesthésie. Par contre, nous ne remarquons même pas les conflits qui se déroulent sans cesse entre notre rétine qui nous présente les images des êtres la tête en bas et notre sens tactile qui, automatiquement, les remet d'aplomb. L'ingérence de la cryptesthésie nous surprend et nous trouble car dans ces cas, nous sommes conscient d'une « méprise », et en même temps sentons qu'elle correspond à une réalité dans une phase non encore « homologuée » par notre raison.

Nous avons cru utile d'ajouter à ce texte quelques exemples de déformations affectant fréquemment l'imagerie télépathique.

- a) Deux « messages » perçus vaguement (mais pouvant être retenus comme valables à cause de la double coïncidence).



★ M. S., agent, fait le dessin de caducée; puis sur la même feuille esquisse la carte de France et y indique l'endroit de chute de l'aviateur Byrd.

★ M^{me} S.-T., percipient, écrit « quelque chose comme un serpent » et « quelque chose tombe ».

Lieu: I. M. I. Date: 2-8-1927 (*).

Fig. 1.

(*) L'agent et le percipient ne se trouvent jamais dans la même pièce.

b) Deux « messages » confondus.

— Un groupe d'agents choisit comme stimulus un point d'interrogation, puis charge un agent (M^{lle} G.) de faire le dessin d'une colonne. Fig. I.

★ M. R. W., perçoit, fait le dessin combinant le point d'interrogation avec la base de la colonne. Fig. II.

I. M. I., 9-1-1937.



Fig. II.

c) Fragmentation et inversion des formes.

★ M^{lle} J. C., agent, dessine le Saturne. Fig. III.

★ M. B., perçoit, fait le dessin. Fig. IV.

I. M. I., 17-11-1928.

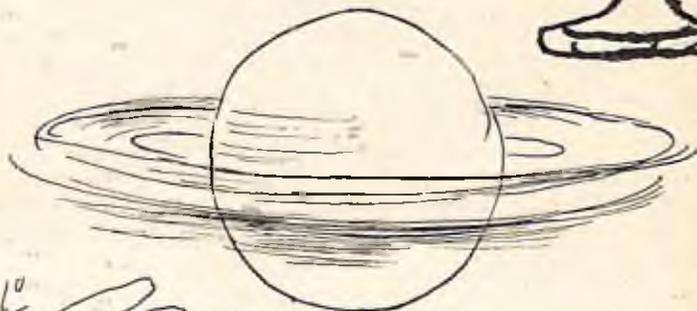


Fig. III.

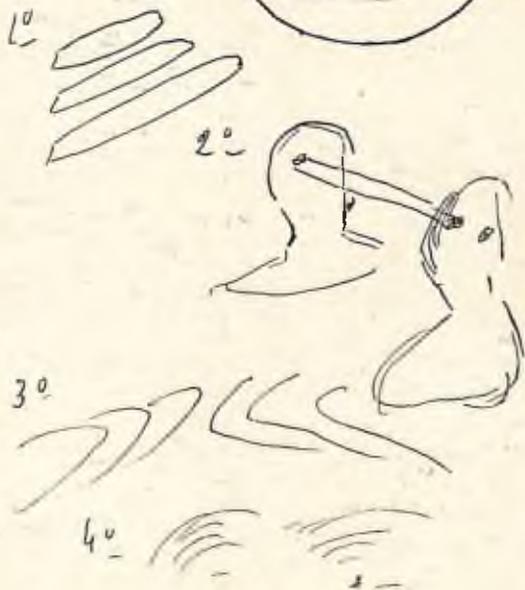


Fig. IV.

d) Perception précognitive.

M. B. est prié de dessiner d'avance l'image se trouvant dans une enveloppe que M. R. W. tirera d'un lot de 50 enveloppes identiques préparées il y a plusieurs mois.

Expérience n° 1.

★ M. B. dessine un contour allongé, quadrillé, puis une figure d'homme à moustache tombante et écrit « verres brillants ». Fig. V.



Fig. V.

Expérience n° 2.

★ M. B., dessine des traits, un point d'exclamation.

★ M. R. W. tire au hasard une enveloppe et l'ouvre : homme à la moustache tombante aux yeux cerclés de blanc (Fig. VI) et séparément, sur du papier quadrillé des taches de couleurs dont une d'un jaune très vif (qui n'ont pu être reproduites).

I. M. I., 6-7-1929.



Fig. VI

Fig. VII



e) Perception (retardée) d'une couleur, répétition.

★ A 21 h. 30, M. R. W., agent, à Courbevoie, met sur la tête un turban avec au front, un tube phosphorescent, jaune, de 5 cm. de longueur. Dans l'obscurité il voit dans la glace le tube lumineux. Il s'allonge, atteint l'état de passivité. Expérience terminée à 22 h.

★ M. de S., perçoit, à 120 km. de Paris (à Courbevaux) s'endort au moment convenu pour l'expérience. En se réveillant il regarde l'heure : il est 22 h. Puis (après avoir atteint l'état de passivité) il note :

« 1° Pluie prolongée de languettes jaune vif innombrables — très lumineux — rappelant en beaucoup plus considérable. »

- « une cascade de fleurs de cytises (couleur jaune de Cadmium clair vif).
 - « 2° Nombreuses couronnes de petites étoiles jaune sur fond noir.
 - « 3° Nappe de points jaunes poudroyants (sable), serrés ».
- Courbevoie-Courbevaux ; 5-6-1927 ; 21 h. 30 — 22 h. ; 22 h. — 22 h. 10.

f) Déformation déterminée par l'attitude mentale du percipient.



Fig. VIII

g) Transposition d'une idée en image.

★ M. R. W., agent, pense au « Ciel étoilé, non pas du point de vue astronomique mais esthétique » sans regarder une image ni faire de dessins.

★ M. D., percipient, fait le dessin Fig. IX.

I. M. I., 22-2-1930 ; 18 h. 33 - 18 h. 37.



Fig. IX

★ M. R. W., l'agent regarde la photo du percipient — M. D., en costume militaire (datant de 1915). M. D., « objecteur de conscience pendant la guerre fut mobilisé dans le service auxiliaire de l'Armée. La photo fut remise à M. R. W. en 1919, accompagnée de commentaires ironiques oubliés. Fig. VII.

★ M. D., percipient, écrit « singe habillé en amiral », « guérite » et fait le dessin. Fig. VIII.

I. M. I., 26-10-1929.

Les dessins originaux sont le double de nos reproductions

Dr Marcel MARTINY

L'ÉTUDE DES DESSINS ET DES PEINTURES MÉTAPSYCHIQUES PAR FRANCESCO EGIDI

PARTICULIÈREMENT intéressante est l'étude faite dans les trois numéros du 1^{er} semestre 1953 de la revue *Luce e Ombra* organe bimestriel des études métapsychiques et des problèmes de l'homme et de la pensée, éditée chez Bocca à Milan.

Dans ces trois numéros, on trouve des articles consacrés par Francesco Egidi à la peinture et au dessin métapsychiques.

Il nous est difficile, étant donné la limitation de place que nous avons, de pouvoir donner une traduction aussi complète que le mériterait ce travail.

L'auteur, abordant la matière de la création artistique, considère que, dans l'art en lui-même, semble intervenir une intelligence étrangère à l'auteur, l'improvisation jaillissant de l'inconscient.

Le sculpteur Ernesto Biondi n'est-il pas allé jusqu'à considérer un artiste comme un médium et les grands peintres semblent avoir eu souvent des hallucinations. Tel est le cas, par exemple, non seulement de ceux qui se disent inspirés par la muse, tels les poètes, mais d'un peintre de la Renaissance comme Fra Angelico qui peignait dans l'extase et avait été ainsi dénommé le peintre des anges.

Les grands musiciens n'ont-ils pas souvent en eux un orchestre mental et l'exemple le plus étonnant semble bien être celui de Beethoven qui, atteint de bourdonnements d'oreilles et ayant une musique infernale dans la tête, arrivait à y accrocher des mélodies étonnantes. Il est certain qu'ici la stimulation du génie était servie par une excitation des centres auditifs du cerveau.

L'auteur Francesco Egidi s'appuie sur les données du *Traité de Métapsychique* de Ch. Richet. Il considère que, contrairement à ce qu'écrivait le grand physiologiste français pour qui l'élucubration esthétique de l'inconscient n'est pas un phénomène véritablement métapsychique, mais un curieux cas de psychologie normale, qu'il s'agit véritablement d'un phénomène métapsychique. L'auteur rappelle, à ce sujet, la parole de Goethe qui écrit : « Aucune production d'un ordre supérieur, aucune invention ne fut jamais donnée à l'homme, mais jaillit d'une source ultra-terrestre. L'homme est l'instrument d'une puissance supérieure comme un vase trouvé digne de recevoir un contenu divin ».

Le lien entre l'Art et la Métapsychique paraît souvent incertain, mais

l'auteur, ne manque pas de donner ce qui caractérise la vraie peinture métapsychique. Ce phénomène se rencontre dans sa pureté chez des personnes ignorantes en art. Alors de but en blanc et généralement à un âge avancé, elles se mettent à travailler par une sorte d'impulsion intérieure. Cette poussée se détermine souvent après une profonde crise de douleur.

Si, par aventure, elle apparaît chez des peintres qui sont maîtres de leur technique, la singularité réside dans ce fait que les dessins et peintures sont exécutés dans une période de demi-transe, mécaniquement, automatiquement, d'une façon inconsciente et parfois contraire à la volonté. Celui qui dessine n'a pas une pleine connaissance du sujet de son travail.

Les dessins sont généralement exécutés avec une rapidité surprenante, le bras et la main sont pris de sensations physiques variées. Très souvent le motif et plus spécialement quand il s'agit d'une figure, correspond à une vision.

En somme l'impulsion à l'œuvre est irrésistible, involontaire, indépendante, non seulement de la volonté mais de la conscience du sujet.

Le travail donne satisfaction aux sensitifs qui ne s'arrêteraient jamais de dessiner. La technique peut varier et se développer.

Les sensitifs, presque tous, affirment être inspirés par une entité ultraterrestre.

En effet, en majorité ils se sont occupés, et continuent à s'occuper de « spiritisme ». Quelquefois, au cours d'une séance spiritique ou à travers d'autres pratiques du genre ils ont la révélation d'un pouvoir qu'ils ignoraient en eux.

Ils manifestent fréquemment aussi des facultés supra normales.

Les compositions des sujets varient. Elles sont souvent assez compliquées et symboliques, d'une saveur orientale et archaïque, et parfois d'une étrange beauté. La révélation de la signification et parfois le titre de l'œuvre sont donnés au moyen de communication médiumnique, ou tout au moins, suggérés par un mode paranormal.

Chaque cas particulier demande lecture, car, en dehors des règles générales que nous avons transmises, il y a des comportements particuliers.

Un fait nous frappe cependant : ces dessins métapsychiques, s'ils se produisent chez des gens ou illettrés ou manuellement incapables de peindre d'habitude, correspondent bien à une époque, qui est celle de la période romantique et post-romantique.

En conclusion voici une très intéressante étude qui soulève des problèmes considérables sur les hallucinations, sur l'écriture automatique et sur son application à l'art.

Nous nous trouvons là en présence de données primordiales qui méritent, non seulement d'intéresser la métapsychique telle qu'elle a été conçue il y a quelques années, mais ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui la parapsychologie qualitative.



TABLE DES MATIÈRES

Robert AMADOU : Reflexions sur l'expérience artistique	3
Vittorio VEZZANI : Art et métapsychique	31
Dr Pierre MABILLE : Les formes de l'inconscient	37
Dr Jean VINCHON : Les formes et les éléments de la psyché dans la conception de Jung	41
André BARBAULT : Art et Astrologie	51
Serge HUTIN : L'art et l'alchimie	55
Matila GHYKA : Le symbolisme dans l'art et dans la nature	60
Th. BRIANT : De quelques arcanes du monde graphique et pictural	72
Louis HAUTECEUR : Architecture et mystique	77
Fred BERENCE : L'astrologie dans l'art	86
Raphaël KHERUMIAN : Le concept de la réalité et les destinées de l'art	90
Jean BRUNO : André Breton et la magie quotidienne	97
André BRETON : Lettre	121
Albert ENGLEMAN : Un cas de transposition de sexes	126
Robert KANTERS : Entrée des fantômes	129
Jacques MASUI : L'art hindou	134
Louis-Edgar CANTAU : L'artiste et la vie intérieure	139
René WARCOLLIER et Raphael KHERUMIAN : Remarques sur les déformations des dessins télépathiques	149
Dr Marcel MARTINY : L'étude des dessins et des peintures métapsychiques par Francesco Egidi	155

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 15 AVRIL 1954
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE CLERC
A SAINT-AMAND (CHER)