

PROPOS MOSAÏQUÉ

Élie-Charles Flamand

PROPOS MOSAÏQUÉ

AVANT-PROPOS

Les textes qui suivent, écrits à des époques différentes de ma vie, ont été publiés dans des revues ou des livres épuisés, d'autres sont inédits. Ils se rapportent à des sujets très divers et semblent présenter, au premier abord, un certain disparate. Ces pages traitent, en effet, aussi bien d'auteurs injustement tombés dans l'oubli, que de peinture, d'ésotérisme, d'histoire naturelle ; elles relatent également des souvenirs marquants, des réflexions, des rêves, etc. A la première écoute de cette polyphonie, on pourra penser qu'elle dénote simplement de ma part une curiosité toujours en éveil, un impérieux goût de la recherche me poussant à explorer en dilettante maints domaines de la connaissance. Mais, sous la multiplicité des préoccupations de l'auteur, quelques lecteurs pourront, je le souhaite, déceler une cohérence profonde, une unité cachée et non point une harmonie forcée. Par le titre même de ce recueil, j'ai voulu le suggérer puisque, comme on sait, dans une mosaïque, l'assemblage de nombreux fragments colorés de pierre ou de terre cuite, lorsqu'on l'examine avec du recul, forme un dessin. Par ailleurs, de tels apports multiples sont venus vivifier ma poésie, lui ont insufflé un sens cosmique et purent ainsi l'habituer à entrelacer le visible et l'invisible.

Avec surprise, je découvre dans un livre sur l'acupuncture l'idéogramme qu'ont créé les anciens Chinois pour représenter, d'une façon tout à la fois simple et frappante, la notion du *Qi*, pourtant si subtile, si malaisément définissable.

Le *Qi* porte le nom de *Prana* chez les Hindous et celui d'*Esprit Universel* ou *Anima Mundi* dans la Tradition occidentale. Il s'agit de l'énergie originelle qui donne vie à tout ce que contient l'univers. Ce souffle créateur, cette force fécondante, pénétrante, purifiante, ce fluide d'une ténuité extrême - et que la physique actuelle ne connaît pas car il est inaccessible à ses moyens de mesure -, cet agent d'organisation entretient l'harmonie générale entre tous les corps de la Nature.

Un tel agent est en même temps transcendant et immanent ; de manière paradoxale, il tient le milieu entre l'esprit et la matière. Les alchimistes cherchent à capter, corporifier, concentrer ce dynamisme créateur qu'ils considèrent comme l'artisan réel du Grand Œuvre. Ils l'appellent aussi *Feu secret*, *Esprit astral*, *Lumière de la Lumière*, *Mercur des Philosophes*.

Selon certaines conceptions, l'*Ame du monde*, le *Qi*, est aussi sous-jacent aux mouvements mêmes de la psyché humaine car celle-ci est traversée par ce grand courant de vie. Et si l'on sait se mettre à l'unisson avec lui par une réceptivité véritable, alors peut jaillir ce que l'on nomme l'inspiration – mot venant, remarquons-le, de *spiritus* – dans tous les domaines où elle peut aider l'homme à magnifier chacune de ses créations.

Quant à la représentation idéographique du *Qi* dans l'écriture chinoise, elle ne peut que paraître surprenante à un occidental; elle est cependant tout à fait conforme au caractère essentiel du génie artistique de ce peuple, génie que l'on peut définir comme un naturalisme spiritualiste. Le signe se compose de deux parties : l'une, en bas, est la figuration symbolique d'un grain de riz; au-dessus vient se placer une stylisation évoquant la vapeur en mouvement qui

s'élève lors de la cuisson du riz. Ainsi la particularité fort ambivalente de cette énergie à la fois matérielle et subtile est-elle parfaitement rendue par ces seules références à des réalités familières aux Chinois et par ailleurs prosaïques.



« Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre, en plein jour, raccroche le passant ! / Les mystères partout coulent comme des sèves / Dans les canaux étroits du colosse puissant. » Ces vers de Baudelaire, Jacques Yonnet aurait pu les inscrire comme épigraphe en tête de son livre : *Enchantements sur Paris*, véritable somme de son expérience des dessous de la capitale, de sa vie occulte. Traqué pendant l'occupation allemande, l'auteur trouva asile chez les miséreux et les gens plus ou moins en marge ou même franchement hors-la-loi qui hantaient certains vieux quartiers, tels ceux de la place Maubert ou de la rue Mouffetard. Le récit des vies tragiques ou picaresques de ceux qu'il fut alors appelé à côtoyer et qui devinrent de précieux amis l'initiant graduellement aux mystères de la ville, forme la partie pittoresque de ce reportage, dont le principal intérêt nous paraît résider plutôt dans la relation scrupuleuse des nombreux événements insolites auxquels l'auteur fut mêlé dans ce milieu très fermé, à

mentalité magique, où le merveilleux était encore vécu au jour le jour. Envoûtements et désenvoûtements y étaient encore fréquemment pratiqués par des jeteurs de sort et des exorcistes, nombreux à exercer leur art séculaire.

Les recherches de l'auteur montrent d'ailleurs que les alentours du confluent de la Bièvre et de la Seine furent de tout temps un lieu de réunion des Sorciers, comme le prouve la découverte qu'il fit en cet endroit, dans une cave murée, d'une très ancienne statuette, encore puissamment maléfique, taillée dans du bois d'épave. Un peu de ce même bois qui passe pour avoir de grandes vertus magiques était incorporé dans l'enseigne d'un bouge de la rue Mouffetard, représentant les trois sergents de La Rochelle, devant laquelle on venait réciter des prières « à rebours » pour attirer la malédiction sur ceux à l'intention de qui elles étaient dites. Ici, passé et présent, légende et réalité interféraient constamment et l'on rencontrait souvent d'inquiétants personnages qui semblaient sortis de quelque conte fantastique : tel ce vieillard fantomatique pris par les chiffonniers pour juge de leurs querelles, qui apparaissait à point nommé, d'une manière inexplicée, dans les cafés après minuit et disparaissait de même, ou cet horloger de la rue des Grands-Degrés, à tête de momie, dont l'aspect physique, de mémoire d'homme, était demeuré inchangé. On serait tenté de le prendre pour le héros d'une légende médiévale selon laquelle, sur le lieu exact où il exerçait, vint s'installer au XV^e siècle un Oriental versé dans les sciences maudites, inventeur d'un mécanisme aux aiguilles tournant tantôt à l'endroit, tantôt à l'envers, et qui lui conférait l'immortalité. Tel encore ce Gitan, roi et dépositaire des connaissances ésotériques d'une tribu aux coutumes barbares, qui semblait doué de terrifiants pouvoirs destructeurs sur les êtres et sur les choses.

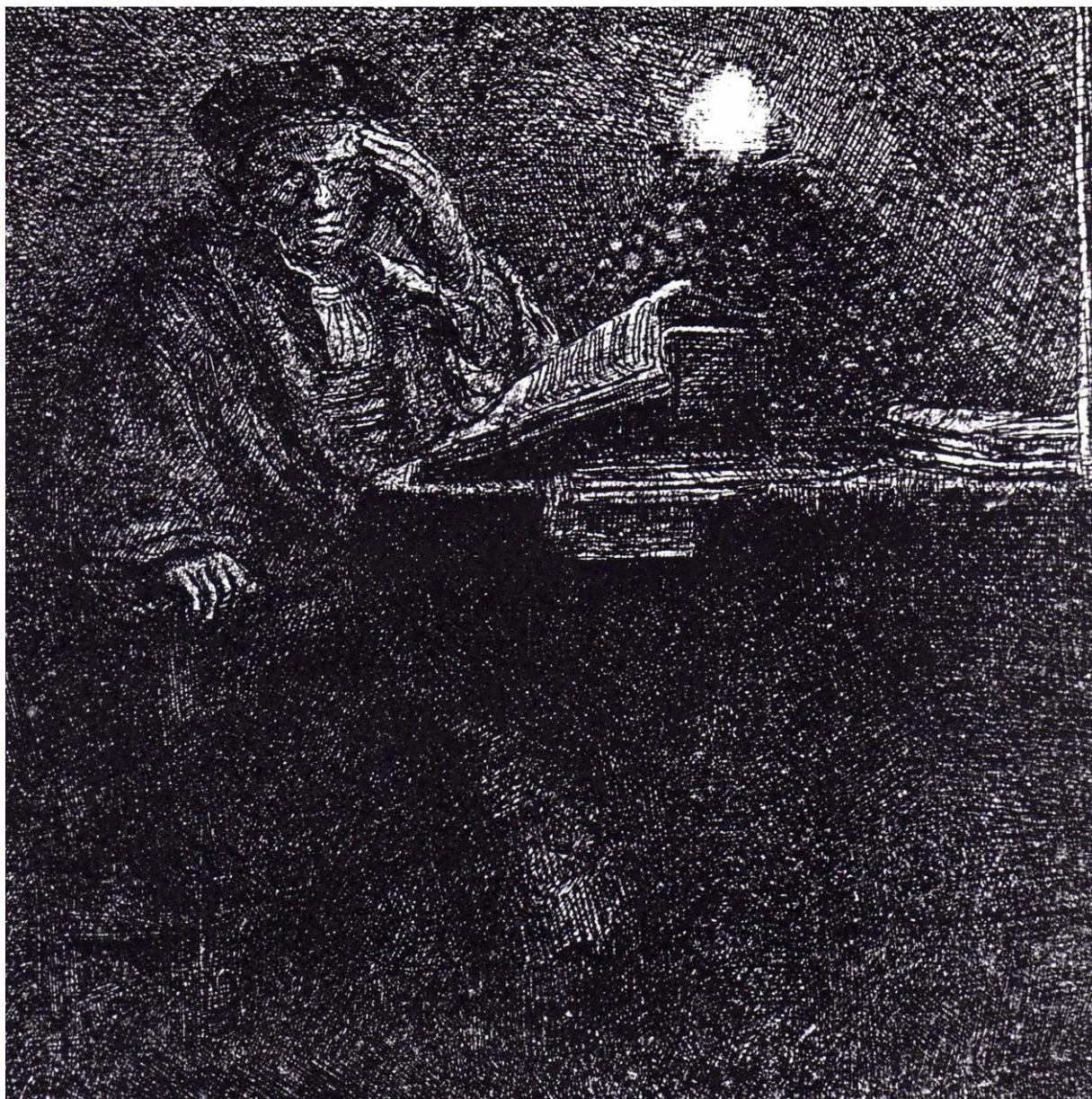
Parmi les coïncidences dont l'auteur fut le témoin au cours de cette plongée dans le Paris inconnu, l'une des plus troublantes est celle qui a trait à la rue Xavier-Privas, désignée sous le nom de rue des Maléfices sur un ancien plan irlandais du quartier de la Sorbonne et à laquelle se rattache une très belle

légende ésotérique du XIII^e siècle qu'un groupement franc-maçonique anglais a conservée par tradition orale. Il y est question d'un homme mourant qui descend au déclin du jour cette rue, conclut un pacte avec une femme incarnant la Nuit et qu'au lever du soleil on retrouve vivant, chantant joyeusement, mais aveugle. Or, en entendant raconter pour la première fois cette légende dans la soupente, connue sous le nom de « chambre de l'aveugle », d'un immeuble de la rue Xavier-Privas, un jeune homme eut une crise de folie et fut frappé de cécité partielle. Peu de temps après, l'on devait apprendre qu'il portait le même nom et le même prénom qu'un de ses ancêtres, notable parisien du XIII^e siècle qui, victime supposée d'un envoûtement, perdit l'usage de la vue et promulgua un édit interdisant la rue aux aveugles.

« C'est à la faveur des époques tourmentées, note Jacques Yonnet, que le véritable tempérament d'une cité – à plus forte raison du magma des quelque soixante villages qui constituent Paris – se manifeste ». Notons enfin qu'outre les circonstances particulières qui lui permirent de prendre contact avec la vie seconde de la Ville durant une telle période, son érudition sans fissure touchant à la petite histoire de certains quartiers et à leurs légendes l'aidèrent grandement pour mener à bien cette passionnante exploration.

Le problème du rapport des clartés et des ombres est, on le sait, celui autour duquel sont centrées les recherches picturales de Rembrandt. Dans ses tableaux à l'huile, il utilise, en audacieux novateur, la lumière pour faire chatoyer les couleurs et modeler les volumes. Quant à la pénombre, elle vient graduellement éteindre les premières, estomper les seconds, puis se transforme en une ombre puissante et veloutée, cernant les figures d'une auréole de ce mystère qui nimbe tout être et toute chose au monde.

*Mens agitat molem*¹ : l'adage de Virgile revient en mémoire devant ces toiles, car l'Esprit est traditionnellement symbolisé par la lumière qui façonne et donne une vie puissante à la matière toujours attirée, par sa nature grave et inerte, vers les ténèbres du Chaos originel.



¹ Littéralement : *l'esprit meut la masse* (c'est-à-dire la matière).

Cependant c'est dans l'œuvre gravé, véritable aboutissement de son art, que l'artiste visionnaire dévoile plus profondément sa pensée. Le dépassement du réalisme y est particulièrement sensible.

Ainsi que l'a noté Henri Delaborde : « On y reconnaît moins la représentation bornée des choses qu'on n'y sent des aspirations indéfinies, on est plus touché du sens mystérieux de ces rêveries passionnées que de la forme sous laquelle elles apparaissent ». Les couleurs étant absentes, la nuit et le jour se combattent en oppositions spectrales. Le noir et le blanc, limites de la faculté visuelle, sont non seulement les images de l'Invisible et du Visible, mais aussi celles des deux forces antagonistes qui président conjointement au rythme établissant l'ordre universel et font, en s'équilibrant, mouvoir le Cosmos.

En ces contrastes saisissants, c'est donc toute une philosophie cyclique qui se dessine et cet ordre de préoccupation est confirmé chez Rembrandt par le thème de l'escalier en spirale qui fréquemment revient dans ses œuvres (par exemple dans les *Philosophes* du Louvre, l'estampe représentant saint Jérôme en méditation, etc.).

Dans l'eau-forte *Les Trois Croix*, le Christ apparaît enveloppé d'un rayon de feu spirituel et divin. *Lazare renaissant*, tel l'initié aux Mystères antiques, sort du tombeau dans un vif éclat de cette même flamme qui est vibration vitale. Une telle lumière est aussi le véhicule de la connaissance mystique : le *Docteur Faustus* en reçoit la révélation par l'intermédiaire d'un pentacle flamboyant. Mais ces bénéfiques clartés tirent une acuité nouvelle des ténèbres dans lesquelles le reste de la gravure est plongée. Et dans les ombres où se dilatent sans trêve d'inexprimables peurs, des formes larvaires grouillent, inquiétantes. Au cours de son travail, l'artiste les rend de plus en plus indécises, les noie dans la nuit en hachurant avec force puis en encrant exagérément ses planches. Ainsi dans l'estampe *Jésus mis au tombeau*, d'une épreuve à l'autre, la noirceur s'intensifie et, dans les dernières, il n'y a plus que le silence de la mort et

l'ombre terrifiante du sépulcre. Une profonde angoisse naît de la confrontation avec cette obscurité surnaturelle, elle est l'image du mal et des puissances démoniaques, la demeure du trépas corporel et animique. Mais Rembrandt, comme tout authentique aventurier de l'esprit, est tenté par l'exploration des empires psychiques de l'Obscur, celle-ci étant liée avec la contemplation de la face nocturne de l'univers. Il se livre alors à une descente aux Enfers.

Ces ténèbres, au premier abord maléfiques, quels sont les secrets qu'elles renferment ? D'abord, elles invitent à la curiosité. Rembrandt veut montrer que l'on peut s'habituer à elles, qu'après un temps d'accommodation les phantasmes tendent à se dissiper; des objets surgissent alors dont la familiarité étonne. On ne les avait pas distingués tout de suite et l'on en découvre progressivement d'autres. Ainsi, dans *l'Annonciation aux bergers*, en fouillant du regard les arrière-plans, on distingue quelques chèvres, des buissons, un pont, des arbres, une ville sur une colline, un groupe de paysans marchant en file derrière leur guide qui élève une lanterne, un fleuve dont les eaux noires reflètent la clarté de cette dernière. Au sein de ces ténèbres, la beauté peut aussi se manifester : la *Négresse couchée* y étire voluptueusement sa chair d'ébène. En elles encore vont se réfugier les personnages désirant intensifier leur vie spirituelle et vivre dans la sérénité, tel saint Jérôme, qui a pour compagnon un lion si ombré qu'on le devine seulement, couché à ses pieds, figure de la force immanente à la nuit qu'il a su dompter par une longue familiarité.

C'est là enfin que se cache la vraie Sapience, celle que détient le *Philosophe méditant*, Rembrandt lui-même, car il a prêté ses traits à ce personnage. La très faible lueur qui provient de la lampe fixée au mur est trop vive encore et le gêne dans la concentration de sa pensée, aussi abrite-t-il ses yeux de la main. Il a abandonné la lecture d'un in-folio resté ouvert sur sa table et il médite, au bord de l'illumination, le regard tourné vers l'intérieur.

Cette singulière composition sert de frontispice à un livre hollandais de Cabale intitulé *De la lumière de la Sagesse dans les siècles d'ignorance et de*

ténèbres, qui portait en exergue cette phrase latine : *In medio noctis vim suam lux exerit, c'est au milieu de la nuit que la lumière se montre dans toute sa force*. Le léger halo de la lampe, qui diminue d'ailleurs d'épreuve en épreuve, n'existe plus ici qu'à l'état de condensé. Il est, pour se référer analogiquement à une autre conception cyclique de l'univers, l'infime particule de Yang qui, selon la philosophie chinoise, doit être contenue dans le Yin pour que la roue cosmique puisse tourner.

A ce moment privilégié de sa quête, il y a chez l'artiste dépassement du dualisme, prise de conscience de l'identité des contradictoires; une transmutation est en train de s'accomplir à l'extérieur comme en lui-même : le charbon devient diamant, les atomes brillants qui paillettent l'espace sont la lumière latente des ténèbres qui commence à apparaître dans sa surréelle splendeur.

Mes pérégrinations dans le « Paris ésotérique » m'ont bien souvent ramené vers l'une des rues du premier arrondissement, la rue de Viarmes, qui a la particularité peu courante d'être parfaitement circulaire; elle entoure en effet un édifice massif et rond, l'actuelle Bourse du Commerce. Cette construction est flanquée d'un vestige assez ancien, une énorme colonne s'élevant haut dans le ciel et que surmonte une complexe structure de gros fils métalliques. Ayant pu visiter une fois l'insolite monument - cela n'est pas permis au public -, je revenais le contempler et évoquer tout ce qui s'y rattache. Ce n'est autre que l'observatoire astronomique de Catherine de Médicis. En compagnie de ses astrologues, elle y étudiait les configurations célestes, afin de dresser des horoscopes.



La reine, dominée par le désir de gouverner, et dont l'un des principaux traits de caractère était la dissimulation, voulut toujours faire servir les « forces occultes » à son pouvoir. Redoutant les hommes - pour elle aussi bien que pour les rois ses fils -, elle cherchait à percer les mystères de l'avenir. Ambitieuse, elle essayait de se concilier l'invisible par la magie, les talismans. De même que tous les moyens, y compris le crime, lui paraissaient bons pour mener sa

politique tortueuse, de même, pense-t-on, elle alla jusqu'à recourir aux pratiques de la goétie pour tenter de contraindre les « Puissances des ténèbres » à l'aider dans ses desseins.

Catherine de Médicis eut de solides raisons d'avoir foi en la réalité des prodiges opérés par certaines sciences secrètes. Elle vit en effet, au cours de son existence, bien des prophéties astrologiques se réaliser. L'horoscope que son père Laurent II de Médicis avait fait établir lors de sa naissance en 1519, prévoyait qu'elle deviendrait reine. Dans son *Catalogus imperatorum, regum ac principum, qui artem astrologicam amarunt, ornarunt et exercuerunt, Antwerpiae, 1580, Catalogue des empereurs, rois et princes qui aimèrent l'art astrologique, le louèrent et le pratiquèrent, Anvers, 1580*, Henri Rantzau a noté que « Les astrologues avaient prédit à la reine de France, Catherine de Médicis, épouse du roi Henri II, qu'elle était née pour détruire le trône où son mari l'avait fait parvenir » (on peut remarquer que cette prophétie se révéla vraie jusque dans ses ultimes prévisions puisque la reine engendra « un roi pourri, le petit François II, puis un fou, Charles IX, puis un énervé, Henri III » (Michelet), ce qui devait causer l'extinction de la dynastie des Valois).

Plus tard, l'extraordinaire prédiction du célèbre astrologue napolitain Luc Gauric relative à la mort de Henri II devait l'assurer plus fermement encore dans sa croyance en la valeur de l'astrologie. Brantôme rapporte l'histoire en ces termes : « J'ay ouy conter et le tiens de bon lieu, que, quelques années avant qu'il [le roi] mourût (aucuns disent quelques jours), il y eut un devin qui composa sa nativité et la luy fut présentée, où dedans, il trouva qu'il devoit mourir en un duel et combat singulier. M. le Connestable y estoit présent, à qui le roy dict : « Voyez, mon compère, quelle mort m'est présagée. - Ah, Sire, respondit Monsieur le Connestable, voulez-vous croire ces marauts, qui ne sont que menteurs et bavardz ? Faictes jetter cela au feu. - Mon compère, répliqua le roy, pourquoy ? ils disent quelquesfois vérité. Je ne me soucie de mourir autant de ceste mort que d'une autre; voire l'aymerois-je mieux et, mourir de la main

de quiconque soit, mais qu'il soit brave et vaillant, et que la gloire m'en demeure ». Et sans avoir esgard à ce que lui avoit dict Monsieur le Connestable, il donna cette professie à garder à Monsieur de l'Aubespine, et qu'il la serrast pour quand il la demanderoit. Hélas ! ny luy, ny Monsieur le Connestable ne songeoient pas à ce combat singulier dont il mourat, mais d'un autre duel en camp clos et à outrance, comme duelz solempnelz se doivent faire ». Claude de l'Aubépine lui-même, qui fut secrétaire d'Etat sous François Ier, Henri II et Charles IX, confirme dans ses Mémoires, parus sous le titre de : *Histoire particulière de la court du roi Henri II*, la réalité du fait. Il nous donne, de plus, la date exacte de la prédiction et le nom de l'Astrologue. Le soir où la Trêve de Naucelle (5 février 1556) fut annoncée à Henri II, « On receut, dit-il, une dépesche de Rome, où estoit l'oroscope du Roy, composé par Gauricius. Je le mis de latin en français pour le faire entendre au Roy. Cest oroscope fut négligé jusques au jour de la blessure du dict seigneur, dont je représentay la coppie, qui donna beaucoup d'esbahissement. » Après le tournois fatal, lorsque le roi, grièvement blessé, fut installé dans sa chambre, le connétable de Montmorency, se souvenant de la prophétie « appella, toujours selon Brantôme, Monsieur de l'Aubespine et luy donna charge de la luy aller quérir, ce qu'il fit; et aussi tost qu'il l'eut veue et leue, les larmes lui furent aux yeux. "Ah ! dict-il, voyla le combat et duel singulier où il devoit mourir. Cela est faict, il est mort. Il n'estoit pas possible au devin de mieux et plus au clair parler que cela, encore que de leur naturel ou par l'inspiration de leur esprit familier, ils sont tousjours ambigus et douteux; et ainsy ils parlent tousjours ambiguement, mais là il parla fort ouvertement. Que maudict soit le devin qui prophétiza si au vray et si mal ! " ».

Un autre astrologue, Michel de Nostre Dame, plus connu sous son nom latinisé de Nostradamus, avait lui aussi prévu avec exactitude le mortel accident du souverain. Catherine de Médicis, dès la publication du premier recueil de *Centuries*, paru à Lyon en 1555, s'était intéressé au célèbre médecin et « astrophile » de Salon-de-Provence. Elle l'avait même appelé immédiatement à

la cour où il fut l'objet des distinctions les plus flatteuses. Mais son crédit auprès de la reine fut à son comble lorsqu'après le combat des Tournelles, on s'aperçut que la prédiction détaillée de l'événement se trouvait dans le 35^{ème} quatrain de la première centurie dont le langage sibyllin est assez facile à décrypter :

Le lyon jeune le vieux surmontera
 En champ bellique par singulier duelle;
 Dans caige d'or les yeux luy crevera :
 Deux classes une, puis mourir; mort cruelle.

*

Après le drame du 10 juillet 1559, Catherine de Médicis quitta l'hôtel royal des Tournelles qu'Henri II avait adopté comme résidence. Cette demeure rappelait trop à la reine le fatal tournoi qui s'y était déroulé; elle le fit d'ailleurs détruire en 1565 (la place des Vosges correspond en partie à son emplacement). Elle s'installa au Louvre et, en 1564, elle demanda à Philibert Delorme de lui construire un nouveau palais, celui des Tuileries. Mais, huit ans plus tard, une circonstance étrange vint changer entièrement les idées de Catherine de Médicis et couper court aux projets dont elle poursuivait la réalisation. Brusquement, elle donna l'ordre à Jean Bullant, le successeur de Philibert Delorme, d'interrompre les travaux des Tuileries qu'elle ne se souciait plus d'habiter car, raconte le vieil historien Mezeray², « ses diseurs de bonne aventure l'avoient menacée qu'elle périroit sous les ruines d'une maison et qu'elle mourroit auprès de Saint-Germain, à cause de quoy elle avoist accoustumé de faire bien visiter les maisons où elle logeoit , et fuyoit superstitieusement tous les lieux et toutes les églises qui portoient le nom de Saint-Germain; de sorte qu'elle ne vouloit plus aller à Saint-Germain-en-Laye, et mesme pour ce que son palais des Tuileries estoit de la paroisse de Saint-Germain de l'Auxerrois, elle en fit bastir un autre

² Il ne fait ici que paraphraser un passage des *Historiarum sui temporis libri ab anno 1543 usque ad annum 1607* (*Les livres des anecdotes de son temps, de l'année 1543 jusqu'à l'année 1607*) du président Jacques de Thou, qui fut Conseiller d'état sous Henri III.

avec beaucoup de despense dans la paroisse de Saint-Eustache »³. En effet, la reine avait acheté en 1572 un grand terrain compris entre les rues Coquillière, du Four, des Deux Ecus et de Grenelle (cet espace est actuellement occupé, dans sa plus grande partie, par la Bourse du Commerce et les quatre immeubles qui l'entourent). C'était l'emplacement du Petit Nesle où, en 1253, la reine Blanche de Castille était morte sur un lit de paille recouvert d'une simple serge, pour donner l'exemple de l'humilité. En 1327, Philippe, comte de Valois et d'Anjou, « regens les royaumes de France et de Navarre », en fit don à Jean de Luxembourg, roi de Bohême. La maison de Nesle devint l'hôtel de Behaigne (déformation du mot Bohême). Plus tard, il passa dans la maison de Savoie, dans celle d'Anjou et revint à la couronne de France pour s'appeler l'Hôtel d'Orléans. Valentine de Milan en fit sa demeure favorite et, sur ses instructions, il fut agrandi et décoré magnifiquement. En 1499, Louis duc d'Orléans, devenu roi sous le nom de Louis XII, donna l'hôtel à une communauté religieuse, les *Filles pénitentes*, composée d'anciennes ribaudes ayant tourné à la dévotion. Ce furent celles-ci qui le cédèrent à Catherine de Médicis. La reine fit raser l'ancien hôtel et quelques maisons qui l'entouraient et chargea Jean Bullant de lui bâtir un palais avec façades sur la rue du Four et la rue des Deux Ecus (les actuelles rues Vauvilliers et Berger), en réservant pour la jardin principal la partie donnant sur la rue de Grenelle (maintenant rue Jean-Jacques Rousseau). Le nouvel hôtel de la Reine « parut si magnifique, que dans tout le royaume alors il ne le cédait qu'au Louvre et à son palais des Tuileries » (Sauval). Catherine vivait assez retirée dans cet hôtel protégé par de hautes murailles. L'ensemble des bâtiments se composait de trois pavillons réunis par deux corps de logis. Deux avant corps se détachant des pavillons venaient se relier aux bâtiments latéraux par une

³ La prédiction devait finalement se révéler tout à fait exacte. En effet, les chroniqueurs rapportent qu'à Blois, la reine, épuisée par des crises d'étouffement (sans doute souffrait-elle d'emphysème) et sentant sa fin venir, fit appeler un prêtre le 5 janvier 1589. C'est un jeune abbé, attaché au château, mais qu'elle ne connaissait pas, qui se présenta pour lui administrer l'extrême-onction. Catherine, par courtoisie, lui demanda son nom : « Julien de Saint-Germain, Votre Majesté » répondit-il. Alors, la souveraine tomba dans un état de prostration et décéda peu après cette visite.

galerie en arcades surmontée d'une terrasse. Devant la façade intérieure de l'hôtel s'étendait le grand jardin renfermant des parterres, une volière et de magnifiques allées d'arbres. Lorsqu'on avait franchi l'entrée principale qui s'ouvrait sur la rue des Deux Ecus, l'on se trouvait dans une cour de grande apparence, d'environ trente mètres de côté. C'est au fond de cette cour d'honneur, à gauche, que Bullant avait placé la colonne qui servait d'observatoire à la reine mère et à ses astrologues. Le grand architecte avait fait une étude spéciale des colonnes et publié un traité sur la matière : *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes, à sçavoir : tuscanne, dorique, ionique, corinthe et composite; et enrichi de plusieurs autres à l'exemple de l'antique; veu, reçoorigé et augmenté de cinq autres ordres de colonnes suivant les reigles de Vitruve*, Paris, 1568. Il imagina pour celle-ci un ordre semi-toscan, rappelant ainsi, ingénieusement, à Catherine sa patrie. Mais, avec cette liberté qui est le propre des artistes de la Renaissance, il orna le fût de dix huit cannelures empruntées au style dorique. De plus, la colonne portait à l'origine divers motifs en reliefs tels que fleurs de lys et cornes d'abondance, ainsi que des miroirs brisés et des lacs d'amour rompus, faisant allusion au veuvage de la reine. Les restaurations successives ont fait disparaître presque tous ces attributs. Un seul subsiste, c'est un monogramme formé de deux C entrelacés avec un H, le tout surmonté d'une couronne. Il s'agit là des initiales d'Henri II et de Catherine de Médicis. Mais Fulcanelli a montré que ce chiffre, qui se rencontre dans de nombreuses demeures philosophales n'ayant jamais appartenu à ces souverains, voilait un sens plus secret. Le H couronné est, en effet, dans la notation alchimique, le signe de l'Esprit Universel, principe de la vitalité cosmique. Selon les conceptions ésotériques, la présence subtile de cette « âme du monde » établit des liens entre le macrocosme et le microcosme car tout l'univers baigne dans ce milieu qui assure les liaisons et les communications entre les choses et les êtres. L'esprit de vie qui anime la nature est, en quelque sorte, condensé puis réfléchi par les sept sphères célestes, dont

l'action combinée répand ainsi les germes vitaux dans tout ce qui naît ici bas, en même temps qu'elle règle les destinées de l'homme. On doit remarquer, d'autre part, que le signe H est l'initiale grecque du mot Ηλιος, soleil. Cette lettre est associée ici au double C, droit et inversé, qui symbolise la lune sous ses deux aspects croissant et décroissant. Ainsi se trouve souligné le rôle capital des deux luminaires en astrologie. Selon cette science, en effet, le soleil, maître absolu des forces influencielles, *vitalise* les planètes en aspect avec lui, tandis que la lune retransmet en les *fortifiant* les influx qu'elle reçoit de lui et des six autres planètes. « Le Ciel et les astres, note Limojon de Saint-Didier dans son *Triomphe Hermétique*, mais particulièrement le soleil et la lune sont le principe de cette fontaine d'eau vive, seule propre à opérer toutes les merveilles que vous sçavés ».

Catherine avait d'ailleurs le goût des emblèmes. Elle en faisait peindre ou graver non seulement sur des édifices, mais aussi sur ses objets de toilette, sur ses meubles, sur les reliures de ses livres. Les figures symboliques se rapportant à sa « viduité » y sont nombreuses, telles une lance brisée dont les éclats sont posés en pal de part et d'autre d'un écu, avec ces mots : *Lacrimae hinc, hinc dolor* (*de là des larmes, de là la douleur*) ou bien une montagne de chaux vive qui jette une grande fumée en recevant une pluie de larmes, avec la devise : *Ardorem extincta testantur vivere flamma* (*elles attestent que le feu survit à la flamme éteinte*). Mais la reine aimait à mêler à celles-ci d'autres symboles ayant une signification ésotérique. C'est ainsi qu'elle avait également adopté la représentation d'une étoile entourée d'un serpent se mordant la queue, avec la sentence : *Fato prudentia major* (*la prudence est plus forte que le destin*). Ce serpent, qui prend la forme circulaire et se dévore lui-même, est l'*ouroboros* que les alchimistes grecs avaient emprunté aux égyptiens. Il est le symbole de l'éternelle perpétuation des êtres et des choses dans l'équilibre et l'harmonie, de l'Unité et de l'Infini, de l'union des opposés. L'étoile centrale est là pour signifier que c'est l'influence des astres qui règle la ronde cosmique. Quant à la

devise, elle exprime la même idée que le célèbre aphorisme astrologique : *Astra inclinans non necessitant* (les astres inclinent mais ne déterminent pas), lequel signifie que, si les astres prédisposent, ils ne forcent pas la volonté. En conséquence, l'homme jouit toujours de son libre arbitre et peut, au moins en grande partie, se soustraire à la prédestination.

*

La colonne de l'hôtel de la reine a vingt-cinq mètres de haut environ. On monte à son sommet par un escalier intérieur en colimaçon, qu'éclaire une demi-douzaine d'ouvertures en forme de barbicanes. A quatre mètres environ du sol se trouve une ancienne porte, maintenant bouchée. Elle communiquait directement avec les appartements du palais. Catherine de Médicis et ses astrologues pouvaient ainsi monter discrètement à l'observatoire. Celui-ci était édifié sur le chapiteau de la colonne. Il n'en reste plus actuellement qu'une carcasse de fer qui, à l'époque, était recouverte de voliges portant des feuilles de plomb ou des plaques d'ardoise. L'ensemble formait une petite construction percée de fenêtres circulaires, ainsi qu'on le voit nettement sur une gravure d'Israël Silvestre, exécutée quarante ans environ après la mort de la reine. Sur chacun des cercles de fer qui délimitaient ces ouvertures, subsistent encore des crochets rongés par la rouille (six de chaque côté) et deux tenons de fer percés d'un trou (en haut et en bas du cercle) qui servaient à supporter et à clore les volets intérieurs obstruant les fenêtres. L'orientation étant donnée par les diagonales de l'entablement carré, lesquelles indiquent très exactement les quatre points cardinaux; les observations pouvaient se faire aisément par ces orifices. Les tables et les éphémérides qui donnent jour par jour la position des astres ne commencèrent à être établis qu'au XVII^e siècle. Pour monter leurs thèmes, les astrologues de l'époque de Catherine de Médicis devaient donc se livrer non seulement à des calculs fort complexes, mais aussi observer directement l'état du ciel. Afin de bâtir l'horoscope d'une naissance ou d'un événement qui avait eu lieu le jour, il fallait étudier la position des étoiles

pendant la nuit suivante, douze heures après très exactement, puis opérer une soustraction. Pour ces observations, les astrologues employaient des instruments encore proches de ceux des Anciens, quoiqu'un peu plus perfectionnés. Dans son *Astronomiae instauratae mechanica, Les objets mécaniques de l'astronomie rénovée*, paru en 1598, le célèbre Tycho Brahé, qui pratiquait à la fois l'astronomie et l'astrologie – ces deux sciences n'étant pas alors distinctes –, a donné une minutieuse description des appareils astronomiques d'alors, d'après ceux qu'il avait réunis dans son château d'Uranienborg (palais d'Uranie) et dans son observatoire de Stalleborg (château des étoiles), tous deux situés dans l'île de Hveen, au Danemark. Certains, comme les quadrants, les sextants d'altitude, les demi-cercles azimutaux, les règles parallactiques, servaient à déterminer les altitudes et les azimuts. D'autres, comme les armilles, permettaient de mesurer les ascensions droites et les déclinaisons, ou les longitudes et les latitudes concernant l'écliptique. De simples compas, des arcs à double compartiment et divers sextants étaient employés pour déterminer les distances angulaires entre les astres. On ne connaissait pas encore la lunette astronomique, dont l'invention date de 1610 environ et que Galilée fut le premier à employer.

Pour signaler l'exacte destination de la colonne, Catherine de Médicis avait fait placer, au faite du petit édifice qui la surmonte, une sphère armillaire représentant le monde selon le système de Ptolémée. Si l'on en croit Sauval, elle avait six pieds de diamètre, soit près de deux mètres, ce qui paraît une appréciation exagérée. Une grande planche gravée, datée de 1750, et dont l'auteur est l'abbé Delagrive « de la Société Royale de Londres, géographe de la ville de Paris » et auteur d'un traité de trigonométrie, montre cette sphère de façon fort détaillée. On y distingue parfaitement les deux cercles des tropiques célestes et la large bande oblique qui figure l'écliptique. Il est visible aussi qu'elle appartient au type dit *sphère parallèle*, puisque l'équateur céleste est placé dans la même direction que celle de l'horizon et se confond donc avec lui. Sur une gravure de Carmontelle qui fut publiée onze ans plus tard, en 1761, la

sphère ne figure plus. C'est donc durant cet espace de temps que l'emblème astrologique fut détruit ou volé, la colonne étant laissée à l'abandon après la démolition de l'hôtel vers 1749.

L'Hôtel de la Reine n'était pas la seule demeure de Catherine de Médicis qui comportât un observatoire. Son goût pour l'astrologie était tel qu'elle désirait avoir un lieu propice à l'étude des astres dans chacune de ses résidences. Ainsi, à Blois, où elle se rendait souvent depuis que les médecins en avaient conseillé le séjour à François II, elle utilisait à cet effet la plateforme supérieure de la vieille tour moyenâgeuse dite du Foix. Elle y avait fait édifier un petit pavillon rectangulaire en pierres et briques, couvert d'ardoise. L'inscription *Urania Sacrum (consacré à Uranie)*, gravée au-dessus de la porte, en indiquait clairement la destination. A côté avait été placée sur la plateforme une grande table de pierre, pour y déposer les instruments astronomiques.

La Reine allait souvent aussi au château de Chambord dans le domaine duquel elle aimait à faire des courses à cheval et à chasser. Le soir, accompagnée d'astrologues, « elle montait, dit un des seigneurs de Longueville, à la fleur de lys et consultait nuictamment les cieux et les estoiles ». Le mémorialiste désigne ici le haut campanile terminal sommé d'une fleur de lys à quatre branches qui couronne le célèbre donjon de Chambord. Nul endroit du château n'était plus propice en effet pour une telle étude que cet édicule qui se dresse en plein ciel, à plus de 50 mètres de hauteur.

Fleur aveuglante, soleil adverse. Seul. Le bac s'éloigne, de biais sur le fleuve, anté à la poupe de la figure hiératique du nautonier qui s'arcboute en maniant sa longue gaffe. Seul. A la pointe de la vue tourne le disque de feu et de sang. Derrière le passeur, dans le demi-jour qui s'efface, quelques-uns de mes anciens compagnons de voyage se silhouettent encore. J'y vois aussi mon

ombre, lampe sans mèche. Seul. Mais quelle est donc cette voie qui, à l'heure de l'embarquement, m'a murmuré l'ordre de me séparer subrepticement du groupe d'amis avec lequel j'excursionnais sans passion, puis de me cacher dans ce chétif bosquet, sur cette rive déserte ? – C'est la parole noire, perle suspendue dans la brisure de l'ombre. Prendre le chemin caillouteux que voici dans l'une ou l'autre direction ne peut que me conduire en un même lieu : la terre frissonnante que baigne l'étoile de l'esprit. Maintenant, je suis cerné par le vol de corbeaux de tes reflets. Je marche dans la nuit, guidé par la lueur jaune acide des corolles d'ajoncs en bordure de la route. Solitaire, mes racines se retournent et pointent vers les nébuleuses. Un vent se lève et m'emporte, maternellement. La rafale creuse des tourbillons qui m'entraînent dans leur orbe. Scellé dans l'œuf du vide, sur le dos de la bête-à-feu, je parcours la campagne. Puis c'est le calme soudain à l'orée d'une ville endormie. Le vent m'a piqué de son dard, et je rôde en somnambule dans des rues embrumées. Les feux aux sept nuances des fenêtres s'éteignent à mon approche. Acteur esseulé, ma vie déborde du hanap de mon rôle. Je vais d'un portail à l'autre, actionnant de lourds marteaux d'airain, mais les échos que j'éveille se refusent à susciter une présence. Les phalènes des heures papillonnent autour du brasier de mon cœur. Et voici qu'une voix me hèle de l'ombreuse ogive d'un temple en ruines couvert de végétation. « Pèlerin venu des diurnes abîmes, je te sais impatient de t'unir plus intimement encore à la nuit, écoute... ». Alors surgit devant moi un très vieil homme, sanglé dans un habit noir. Il tient en laisse un lion dont le pelage émet une phosphorescence verdâtre.

.....

Ici s'interrompt ce récit écrit à la fin des années 1950. Pourtant, l'inspiration, il m'en souvient, ne me faisait pas défaut et j'allais le continuer. Mais je sentis soudain que le déroulement de l'action risquait de me conduire vers quelques recoins, quelques zones d'ombre que je ne souhaitais pas explorer

car j'avais conscience de ne pas être encore suffisamment armé pour affronter et déjouer ce qui pouvait s'y tramer.

C'est maintenant à toi, lecteur – si tu veux bien jouer ce jeu – de renouer le fil et de conduire à ta guise cette histoire, l'impulsion imaginative t'ayant été donnée par ce début. Si ton intuition est réellement à même de prendre le relais, puisse le personnage que j'avais créé, ayant repris vie, se faire tuteur et contribuer à te guider – contrairement à ce que je craignais en ce qui me concernait – vers une certaine expansion lumineuse de ton être profond.

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant !
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant.

Ces vers de Baudelaire pourraient être mis en épigraphe au recueil des *Eaux-Fortes sur Paris* de Charles Meryon, cette figure sombre et étrange d'« artiste maudit » qui présente une affinité remarquable avec celle du poète des *Tableaux Parisiens* et du *Spleen de Paris*, lequel fut d'ailleurs le premier à reconnaître et à proclamer le génie du graveur. Tous deux ont été les portraitistes visionnaires d'un Paris encore presque moyenâgeux, mais éventré déjà par la pioche d'Hausmann. Disposant du même don de seconde vue, du même pouvoir de transposition, ils ont traduit tous deux la poésie et le fantastique de la Ville par un semblable moyen : le dépassement du réalisme par la précision hallucinatoire. Les mêmes et subtiles touches de mélancolie d'une capitale à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire signèrent leurs évocations. Pour l'un comme

pour l'autre, Paris sera le miroir de leurs tourments, le labyrinthe de leur quête, la pierre angulaire de leur mystique édifice.

Meryon est né à Paris le 23 novembre 1821, soit sept mois plus tard que Baudelaire. Il était le fils naturel d'un médecin anglais, Charles Lewis Meryon, et d'une danseuse du corps de ballet de l'Opéra, Mademoiselle Pierre-Narcisse Chaspoux. Le père de Meryon reconnut son fils quelques années plus tard, mais retourna en Angleterre en laissant un pécule destiné à l'éducation de l'enfant. Meryon passa son enfance avec sa mère qui avait pour lui les attentions les plus tendres. A l'âge de cinq ans, il fut placé dans une institution de Passy, puis termina ses études à la pension Savary, où il était connu sous le nom de Gentil. En 1837, à l'âge de 16 ans, Meryon fut admis à l'Ecole Navale de Brest; il en sortit deux ans après avec le numéro 12, comme élève de deuxième classe. C'est vers cette époque – en 1838 croit-on – que sa mère mourut d'aliénation mentale. Ainsi avons-nous l'indication que le mal qui, plus tard, frappera Meryon est d'origine héréditaire. Dès sa sortie de l'Ecole Navale, Meryon fut embarqué à Toulon sur le vaisseau l'*Alger*. Ce premier voyage le conduira à Alger, Tunis et Smyrne. Dans ce port, il passa de l'*Alger* sur le *Montebello* avec le titre d'élève de première classe et continua son voyage par Athènes, Argos, Tirynthe. Durant ce périple, il dessina quelques croquis au crayon qu'il utilisera plus tard pour ses gravures. En 1840, au retour du *Montebello* à Toulon, Meryon commencera à étudier véritablement le dessin avec un peintre local, Victor Cordouan. Deux ans après, il s'embarqua de nouveau, comme enseigne de vaisseau, sur la corvette *Le Rhin* pour une longue croisière dans le Pacifique, au cours de laquelle il prendra de nombreux croquis. Meryon visitera la Nouvelle-Zélande, la Nouvelle-Calédonie, les îles Marquises, Tahiti. Toute sa vie, ses souvenirs des Iles le hanteront comme ceux d'un paradis perdu. Les dernières gravures qu'il exécutera avant que ne sombre totalement sa raison évoqueront le cirque des collines au bord de la mer, la luxuriante végétation et les cases de la petite

station française d'Akaron en Nouvelle-Zélande, ainsi que la barque indigène appelée *Prô volant* des îles Mulgrave.

De retour à Paris en 1847, Meryon obtint un congé de six mois pour raison de santé, puis il donna bientôt sa démission. Il était décidé à consacrer tout son temps à l'art. Meryon suivit d'abord les leçons d'un vieil élève de David nommé Phélippe, mais il dut rapidement se résoudre à abandonner la peinture à cause de son daltonisme. C'est alors qu'il entra dans l'atelier du graveur Eugène Bléry où, en un temps remarquablement court – six mois seulement –, il apprit toutes les ressources techniques de l'eau-forte. En 1849, Meryon réussit quelques belles copies d'après des animaliers flamands : Louthembourg, Karel du Jardin, Adrien Van de Velde. Dès lors, il avait fixé sa destinée, mais la révélation de l'œuvre qui devait à jamais fonder sa gloire lui vint alors de l'œuvre qui devait à jamais fonder sa gloire lui vint alors qu'il feuilletait un carton de vieilles gravures chez un marchand. Il y découvrit le *Pavillon de Mademoiselle, avec une partie du Louvre*, œuvre de Reynier Nooms dit Zeeman (*le marinier*), aquafortiste hollandais du XVII^e siècle. « Je m'en saisis immédiatement, a-t-il écrit, dans l'intention de la reproduire pour la mieux goûter, et, dès ce moment, je conçus ce projet, que je méditais vaguement, d'entreprendre une suite de vues de Paris de mon choix ». A l'âge de vingt-neuf ans, Meryon abandonna l'atelier de Bléry et prit un humble logement rue Saint-Etienne-du-Mont (au numéro 26). C'est dans cette demeure, où le jour pénétrait difficilement, qu'il réalisa son Grand Œuvre : la suite des *Eaux-Fortes sur Paris*. Dedicacé à « Reinier, dit Zeeman, peintre et eau-fortier », cet ensemble se compose de vingt-deux pièces : huit petites qui sont : le titre, la dédicace versifiée à Zeeman, le frontispice représentant *La Porte du Palais de Justice*, trois pièces de vers, *Les Armes de la Ville de Paris*, *La Petite Pompe*, et quatorze grandes dont voici l'énumération par ordre chronologique : *Le Petit Pont* (1850), *La Tour de l'Horloge*, *Saint-Etienne-du-Mont*, *La Tourelle de la rue la Tixeranderie*, *La Pompe Notre-Dame* (1852), *Le Stryge*, *L'Arche du Pont Notre-*

Dame, La Galerie Notre-Dame, Le Pont-Neuf (1853), *La Rue des Mauvais Garçons, Le Pont-au-Change, La Morgue, L'Abside de Notre-Dame, Le Tombeau de Molière* (1854). La série fut publiée par Meryon lui-même en trois livraisons entre les années 1852 et 1854, sans tenir compte, dans la numérotation des planches, de l'ordre de leur production.

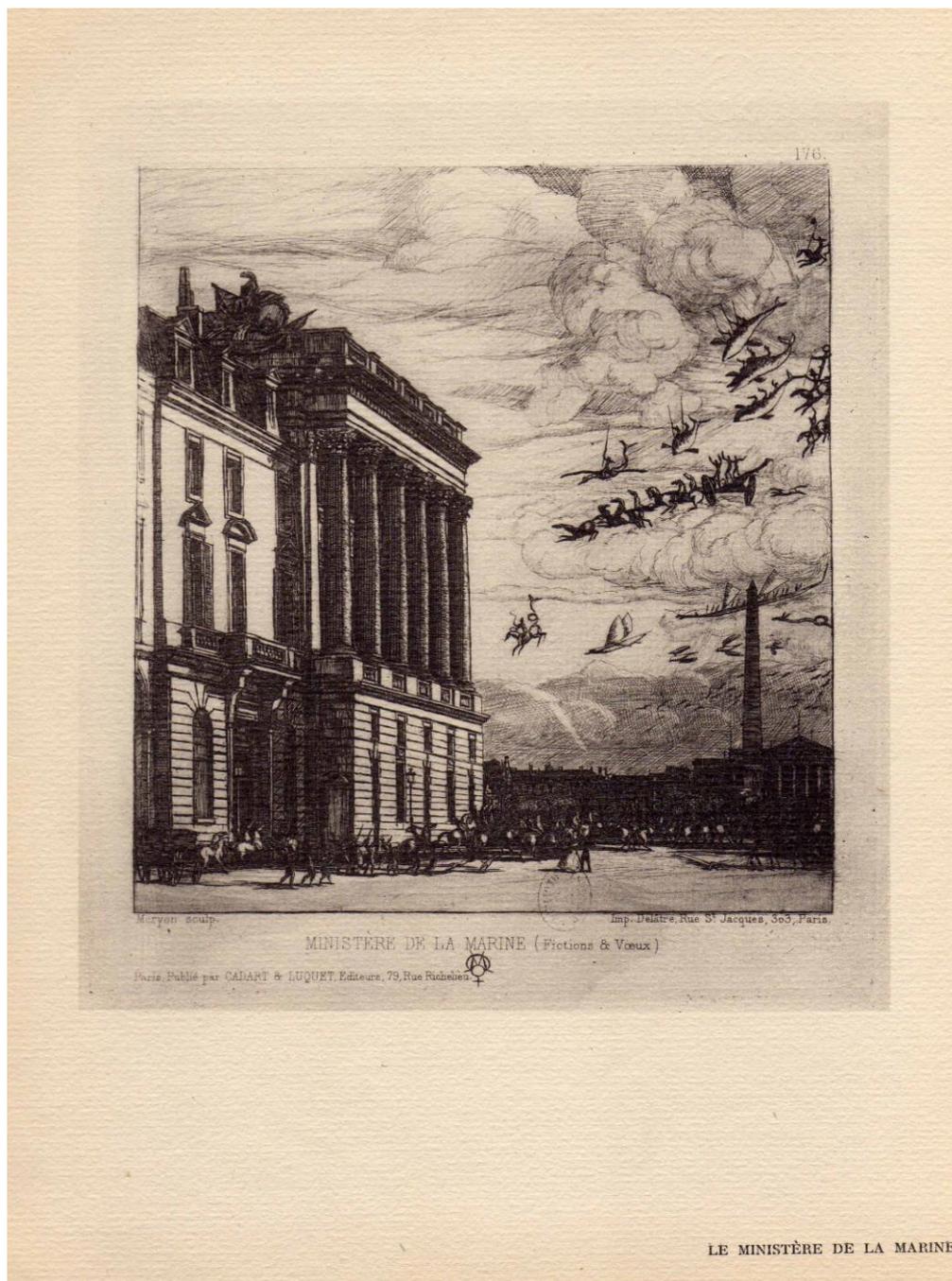
Depuis la mort de Rembrandt, l'art de l'eau-forte originale avait été négligé. Certes, en Italie, au XVIII^e siècle était apparu un génie comme Piranèse, qui fixa la vie latente des ruines romaines et les fantômes terrifiants des *Prisons*. On peut noter aussi quelques petites maîtres comme Antonio Canaletto, subtil évocateur des charmes de Venise sur son déclin, et Bellotto Canaletto, l'aquafortiste des monuments baroques de Dresde. Pourtant ce ne sont là que des cas isolés. Sans doute les maîtres de la peinture au XVIII^e siècle furent-ils parfois aquafortistes, mais on peut dire à propos de leurs gravures qu'elles sont « avant tout des curiosités, mais des curiosités dans l'ordre des choses rarissimes », comme l'écrivaient les Goncourt à propos des eaux-fortes de Watteau. L'eau-forte était surtout utilisée par des artisans qui reproduisaient les œuvres des dessinateurs et des peintres. Ce n'est que dans la première partie du XIX^e siècle qu'une renaissance de l'eau-forte en tant qu'art indépendant commença à se dessiner. Elle aboutira en 1861 à la fondation, par l'éditeur Cadart, de la Société des Aquafortistes. Une part très active de ce renouveau fut prise par les paysagistes français de l'École de Barbizon : Théodore Rousseau, Charles Jacque, Charles-François Daubigny, Jean-Baptiste Corot, mais la personnalité solitaire et farouche, le fougueux génie romantique de Meryon les domine tous de très haut. Cependant, les *Eaux-fortes sur Paris*, déposées chez les meilleurs marchands de gravures, n'eurent pas le moindre succès. Meryon les exposa régulièrement aux salons de 1850 à 1867, dans l'indifférence presque générale. Seuls de rares amateurs, comme le docteur Gachet – qui deviendra plus tard l'ami et le protecteur de Van Gogh – et quelques techniciens comme Félix Bracquemond et Léopold Flameng, s'intéressèrent à Meryon. Aussi

l'artiste, n'ayant d'autre ressource que sa pointe, éprouva-t-il d'infinies difficultés pour subvenir à ses très modestes besoins. Son état mental déjà fort précaire subit le contrecoup de cette existence de privations, de luttes et de déboires. De jour en jour, il devient plus soupçonneux, plus inquiet, plus exalté. C'est alors qu'il grava la *Loi solaire* (1855) et la *Loi lunaire* (1856). Dans la première, il développe ses idées humanitaires. « Si j'étais Empereur ou Roi, explique-t-il, je ferais élaborer une loi déterminant, d'une manière aussi précise que possible, l'espace de terrain, avec ou sans culture, forcément adjoint à toute habitation de capacité voulue, pour un nombre donné de créatures humaines de telle sorte que l'Air et le Soleil, ces deux principes essentiels de la vie, puissent toujours y être largement répartis ». Quant à la *Loi lunaire*, c'est une production nettement pathologique. Elle édicte l'obligation pour les hommes et les femmes de « dormir debout et dehors dans des niches verticales, fichées en terre, tangentes de ceux qui y sont renfermés, les tenant en strict respect, la seule face libre tournée vers le Levant pour que l'aube matinale les frappât de sa lumière ». Cette idée fixe hantera désormais Meryon. En 1886, deux ans avant sa mort, il donnera une seconde *Loi lunaire* où sera représentée en détail la boîte-cercueil dans laquelle il tentait lui-même de dormir debout, les bras étendus, le torse et les jambes soutenus par un appareillage spécial.

Atteint de délire de persécution, Meryon passait de la violence à l'atonie. Le 12 mai 1858, il dut être conduit à la maison de santé de Charenton où le docteur Calmeil le déclara atteint de « délire mélancolique ». Là, une existence régulière, une alimentation suffisante permirent à l'artiste de se rétablir progressivement. Il retrouva le calme et se remit peu à peu au travail. Aussi le 25 août 1859 fut-il rendu à la liberté. Quelques mois auparavant, en juin et juillet, Baudelaire avait fait paraître en feuilleton dans la *Revue Française*, son *Salon de 1859* où, en des pages définitives, il montre quel incomparable poète des vieilles pierres de Paris est Meryon. Le poète, qui avait perçu, à travers l'œuvre du graveur, une âme qui lui était étrangement fraternelle, conçut le

projet d'accompagner de poèmes ces eaux-fortes de Meryon. Aussi, l'année suivante, entra-t-il en correspondance avec le graveur et imprimeur Auguste Delâtre. Dans ses lettres à l'éditeur Poulet-Malassis, Baudelaire a retracé les péripéties de ces pourparlers : « Et puis Meryon ! Oh ! ça, c'est intolérable. Delâtre me prie de faire un texte pour l'album. Bon ! Voilà une occasion d'écrire des rêveries de dix lignes, de vingt ou trente lignes sur de belles gravures, les rêveries philosophiques d'un flâneur parisien. Mais Monsieur Meryon intervient, qui n'entend pas les choses ainsi. Il faut dire : à droite, on voit ceci; à gauche, on voit cela. Il faut chercher des notes dans de vieux bouquins. Il faut dire : ici, il y avait primitivement douze fenêtres, réduites à six par les artistes; et enfin, il faut aller à l'Hôtel de Ville s'enquérir de l'époque exacte des démolitions. Monsieur Meryon parle les yeux au plafond, et sans écouter aucune observation » (lettre du 16 février 1860); « Je suis très embarrassé, mon cher, pour vous répondre relativement à l'affaire Meryon. Je n'ai aucun droit là-dedans, aucun; Monsieur Meryon a repoussé avec une espèce d'horreur l'idée d'un texte fait de douze petits poèmes, ou sonnets; il a refusé l'idée de méditations poétiques en prose. Pour ne pas l'affliger, je lui ai promis de faire, moyennant trois exemplaires en bonnes épreuves, un texte en style de guide ou de manuel, non signé » (lettre d'avril 1860). Mais, par la faute du difficile caractère de Meryon, ces projets échouèrent.

En 1861, Meryon retoucha les cuivres des *Eaux-Fortes sur Paris*, en vue d'une nouvelle édition. Il reprit au burin les fonds usés par les tirages antérieurs. Il ajouta plusieurs corbeaux sur les colonnes de la *Galerie Notre-Dame*, des rayons lumineux à la *Tour de l'Horloge*, modifia le ciel du *Pont-au-Change*, le parsemant dans trois épreuves successives de ballons de toutes dimensions, succédant au ballon *Speranza* de la planche initiale, puis d'un vol d'aigles.



Après avoir tiré trente épreuves de chacun des cuivres ainsi rectifiés, il les raya. Meryon gravera alors un certain nombre d'autres eaux-fortes ayant Paris pour sujet. En 1860, il avait déjà donné *La Rue Pirouette aux Halles*, puis ce furent *La Tourelle de la rue de l'Ecole de Médecine* (1861), *La Rue des Chantres* (1862), *Le Collège Henri IV* et *Le Bain-froid Chevrier* (1864), *Le Ministère de la Marine* (1865). Dans la plupart de celles-ci, les détails fantastiques abondent :

figures allégoriques dans le ciel de *La Tourelle de l'École de Médecine*, horizon marin du *Collège Henri IV*, barques et poissons fantastiques qui, surgis des nuées, vont à l'attaque du *Ministère de la Marine*.

En 1863 parut dans *La Gazette des Beaux-Arts* une longue étude de Philippe Burty sur Meryon, suivie d'un catalogue de l'œuvre. Elle assura la consécration définitive du graveur. Victor Hugo, dans une lettre à Burty, reconnaissait Meryon comme un *voyant* authentique. Pourtant, la misère ne faisait point trêve et le déséquilibre de Meryon s'accroissait encore. Ses amis, jugeant qu'il était imprudent de le laisser livré à lui-même, se résignèrent à le conduire de nouveau à Charenton, le 12 octobre 1866. Les médecins diagnostiquèrent une « lypémanie chronique avec hallucination des principaux sens ». La raison du grand artiste se perdit alors tout à fait, il passait son temps à écrire des lettres prolixes et délirantes à ses amis. Le vendredi 14 février 1868, Meryon mourut d'épuisement à la suite d'un long jeûne car, se croyant le Christ détenu par les Pharisiens, il ne voulait pas faire tort de sa nourriture aux faibles et aux déshérités. Il n'avait pas encore 47 ans. Baudelaire, son frère spirituel, l'avait précédé de cinq mois et demi dans la tombe. Victime également de son hérédité, du « guignon », de l'incompréhension due au génie qui hâtèrent l'évolution d'une grave maladie vénérienne, il avait connu, comme Meryon, les ténèbres de l'esprit et la mort particulièrement sinistre de l'hôpital.

Avec leur étonnant pouvoir de suggestion, les eaux-fortes de Charles Meryon nous restituent la poésie si particulière de Paris, faite de l'*aura* d'histoire, de légende et de mystère qui rayonne de ses vieilles pierres. L'ambiance visionnaire de cette œuvre est créée principalement par une certaine qualité de lumière frissante ou de contre-jour. Venant presque toujours de l'Ouest, cette clarté rappelle celle des derniers feux du soleil couchant, avant la plongée de la ville dans l'abîme de la nuit (*Le Petit Pont*, *L'Abside de Notre-Dame*, *Le Pont-Neuf*, *La Tour de l'Horloge* etc.). Une telle lumière, que l'artiste crée par une subtile opposition des noirs et des clairs, s'apparente également à

celle de la lune, l'astre des rêveurs et des mélancoliques. Meryon le soulignait d'ailleurs en faisant tirer quelquefois ses planches sur un papier vergé ancien d'un ton verdâtre. Plus véritablement encore, cette lumière qui transfigure Paris et le fige dans l'éternité, a un caractère psychique, surnaturel; elle n'est autre que celle du rêve.

Mais l'intensité pathétique qui se dégage de ces gravures a aussi une autre origine. Elle naît de ce que Meryon associe ses propres obsessions à tout ce qu'il montre. Par le moyen d'une représentation scrupuleusement réaliste, à laquelle viennent s'ajouter quelquefois certains détails insolites, il arrive à suggérer les tourments de son âme inquiète. Le drame intérieur de l'artiste, qui rejaillit si puissamment sur son œuvre, est celui de la reconquête du Paradis perdu, poursuivie aux confins de la démence.

Toujours Meryon sera sollicité par les souvenirs de son voyage de circumnavigation en Océanie et, périodiquement, il cherchera à les actualiser en gravant quelques-uns des nombreux croquis pris au cours de ce périple. En 1865, trois ans avant sa mort, il voulut même éditer un album intitulé *Voyage à la Nouvelle-Zélande* où maintes vues de ces contrées sans cesse présentes à sa mémoire auraient figuré. Cependant, il ne put réaliser ce projet, n'ayant pas obtenu la subvention qu'il sollicitait du ministre de la Marine. Seule existe la couverture de ce recueil. Non sans étonnement, on y discerne au premier plan, devant la mer, un *Tiki* – dont c'est peut-être la première figuration –, ce petit dieu tutélaire de la Nouvelle-Zélande qui, pour Meryon, était le pays de l'innocence point encore perdue. Il est digne de remarque que Reynier Nooms, dit Zeeman, que Meryon avait choisi comme initiateur et qu'il considérait même comme son *alter ego*, était lui aussi un ancien marin devenu graveur.

A diverses reprises, Meryon a exprimé dans ses lettres son regret du métier de marin, il y parle même de gagner à nouveau des contrées lointaines et, dans sa folie, il adjure ses amis de partir pour les Iles. Sur une épreuve du *Pont-au-Change*, il dessine un paysage polynésien et il place la mer couverte de

pirogues dans le premier état de sa vue du *Collège Henri IV*. Enfin, dans un impressionnant pastel : *Le Vaisseau Fantôme*, il a symbolisé son insatiable quête des *ailleurs*. Les voiles gonflées par le vent de la tempête, la nef fabuleuse fend de son étrave l'océan houleux, parmi le vol des goélands. Quelques vers inscrits dans la marge inférieure commentent ce tableau :

Gais matelots voguons sur l'onde.
Sillonnant la mer profonde,
Il faut trouver un nouveau monde :
C'est pour cela
Que Dieu nous créa...

Sous cette nostalgie obsessionnelle, c'est le mythe de la perte de l'unité et de la pureté primordiale qui apparaît en filigrane. Le « nouveau monde » à conquérir, c'est, en réalité, la vie antérieure édénique qui se confond chez lui avec la mémoire des « Iles fortunées » baignées par l'infini de l'océan et dont il s'agit pour l'artiste de retrouver l'essence. Afin de tenter d'y parvenir, Meryon va s'engager dans un processus détourné dont nous allons suivre maintenant le cheminement.

Les sujets des *Eaux-fortes sur Paris*, Meryon va les prendre principalement dans les alentours de l'île de la Cité, dont la forme est celle d'une barque. Il a d'ailleurs gravé, pour le *Paris-Guide* publié à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1867, les armes de la capitale qui comportent le navire bien connu, transposition allégorique du profil de l'île parisienne. Néanmoins, par une ambivalence très caractéristique, Meryon redoute l'eau baignant la « ville à la galère », cette onde qui fut pourtant, autrefois, le chemin de l'Eden. Le docteur Gachet écrivait à propos de cette phobie : « Certaines choses lui faisaient horreur : l'eau par exemple; il n'aimait pas y penser et ne s'en cachait pas. Un jour que je lui demandais s'il n'avait pas fait de marine ou de ports de mer, il me répondit qu'on ne devait pas reproduire l'eau, que la vue ,

le voisinage de l'eau étaient quelque chose de sinistre, de dangereux; cette idée était bien ancrée chez lui et, dès que l'on parlait eau devant lui, sa figure prenait un air triste et lugubre ». Élément chargé de réminiscences, l'eau est devenue pour Meryon l'image de la mort de son passé idéalisé de marin. Il exprimera cette idée dans sa célèbre gravure *La Morgue*. Le sinistre établissement est construit au bord de la Seine qui l'alimente en noyés. Sur la berge pavée, deux hommes portent en direction de la maison de la Mort un cadavre qu'ils viennent de retirer du fleuve. Non loin d'eux, statues de la douleur, sanglotent une femme et son enfant, tandis qu'au second plan, penchée sur le parapet du quai, une foule de passants contemple avec une curiosité morbide ce poignant spectacle.

Pourtant Meryon tente d'échapper à son angoisse et, plus ou moins consciemment, il a recours à un moyen de sublimation. On sait qu'il travaillait ses cuivres de bas en haut. A ceux qui l'interrogeaient sur cette singulière manière de procéder, il répondait : « Ne construit-on pas les édifices par la base ? pourquoi voulez-vous que j'en fasse la reproduction dans le sens inverse ? ». Mais ce n'est là qu'une naïve justification rationnelle de son désir de s'élever au-dessus de l'eau (qui figure au bas de neuf des vues qui composent les *Eaux-Fortes sur Paris*), au-dessus des tourbillons et du courant maléfique des souvenirs qui le torturent. En même temps qu'il grave, Meryon monte lentement en esprit vers la pierre des quais, des maisons et des monuments. Il exalte la matière dure et pérenne, en rend le grain et les aspérités avec amour et minutie; il s'attache à mettre en valeur la solidité de ligne des édifices. Il exprime ainsi son aspiration à se raccrocher à la stabilité du réel. Alors Meryon se laisse captiver par le mystère de cette réalité qui n'est qu'un reflet de l'Invisible. Il pénètre dans le dédale du vieux Paris, explore ses plus antiques venelles, telle *La Rue des Mauvais Garçons*. Avec ses énormes bornes destinées à protéger les murs du heurt des voitures, ses masures aux fenêtres grillagées, son allure sépulcrale, cette voie moyenâgeuse se trouvait à cette époque sur l'emplacement de l'actuelle rue Grégoire-de-Tours. En quelques vers, gravés sur

le troisième état de son cuivre, Meryon décrit l'impression de *hantise* qui se dégage de ces lieux :

Quel mortel habitait
 En ce gîte si sombre ?
 Qui donc là se cachait
 Dans la nuit et dans l'ombre ? ...

Toutes les estampes de Meryon montrent d'ailleurs des fenêtres creusées d'un noir profond. Elles semblent closes sur les secrets des vieilles demeures, sur les drames qui y eurent lieu, qui s'y déroulent sans doute encore. Puis une lourde mélancolie s'empare de l'artiste, née du sentiment de la fragilité de ces vestiges sacrés du passé que les projets d'Hausmann menacent de destruction. Aussi s'élève-t-il plus haut encore, jusqu'au sommet des tours de Notre-Dame où médite *Le Stryge*. La démoniaque chimère fixe son regard cruel et lubrique sur le microcosme parisien, dont les maisons dominées par la Tour Saint-Jacques se pressent en foule jusqu'aux coteaux de Montmartre. Les coudes appuyés à la balustrade, tenant dans ses mains griffues sa tête bestiale couronnée de cornes, la langue pointant entre ses lèvres lippues, elle est le spectre du mal et du péché qui règnent sur la capitale :

Insatiable vampire, l'éternelle luxure
 Sur la grande cité convoite sa pâture.

Dans sa quête de l'innocence, il faut donc que Meryon suive toujours le mouvement ascensionnel des vieux édifices qui, de l'ombre de leur base, s'élancent en flèches aigües, « en clochers *montrant du doigt le ciel* » selon l'expression de Baudelaire, car c'est dans la tranquille limpidité de l'azur, lieu symbolique du sacré, que se trouve l'espoir de la libération et de l'extase. Ainsi le ballon *Speranza* se balance-t-il dans l'infini des cieux, au-dessus du *Pont-au-*

Change. Meryon explique longuement cette allégorie dans un poème gravé sur une planche à part :

Léger aérostat O divine espérance
 Comme le frêle esquif que la houle balance

 Au souffle nonchalant des paisibles antans
 Vas et dans les vapeurs que promènent les vents,
 Découvres-toi parfois à mes regards avides,
 Sur le fond bleu du ciel, dans les régions placides,
 Où d'un riche soleil les rayons fécondants
 Tracent en lignes d'or tous les rêves brillants
 D'un douteux avenir; viens rendre le courage
 Au rude matelot qu'a fatigué l'orage,
 Au valeureux guerrier qui par un sort meilleur
 De tous coups ennemis sait braver la douleur,
 Au pauvre cœur blessé qui cherche en vain sur terre
 Ce bonheur inconnu qu'il sent et qu'il espère !...

Comme on le voit, le ciel est défini par Meryon comme l'Océan d'en haut, l'eau sublimée, refuge des « paisibles antans » de l'innocence primordiale. C'est le « lieu seul situé » où peut se produire l'illumination solaire accordée par le principe divin.

Dans l'espace pur et lumineux de l'éther règnent donc le Vrai et l'Équité suprêmes. Meryon fait figurer leurs personnifications dans le sixième état de sa gravure connue sous le nom de *La Tourelle, rue de l'Ecole de Médecine*, qui porte cette inscription : « Tourelle dite de Marat Sainte, inviolable vérité, divin flambeau de l'âme, quand le chaos est sur la terre, tu descends des cieux pour éclairer les hommes et régler les décrets de la stricte Justice ». Loin au-dessus de la rue où les passants, qui à pied, qui en voiture, courent à leurs affaires, deux

femmes planent. L'une est la Vérité, elle tient un livre ouvert portant les mots *Fiat lux*, l'autre est la Justice qui se voile la face et laisse tomber son épée et sa balance.

Mais, malgré l'intercession de la Ville, l'ascension terminale, la réintégration mystique, la résorption dans l'Unité édénique n'auront pas lieu car la folie est là, avec son inéluctable et paralysant déterminisme. Elle conduit Meryon jusqu'aux rêveries aberrantes de *La Loi Lunaire* de 1866 où, nous l'avons vu, il représente la boîte-cercueil dans laquelle il s'obligeait à dormir debout, la face tournée vers le Levant. Tout cet appareillage dément n'est qu'une dérisoire caricature de la véritable montée vers l'infini. Les espaces éthérés où tournoyaient parfois quelques oiseaux de mauvais augure (comme dans *Le Stryge*, certaines épreuves du *Pont-au-Change* etc.) sont occultées par les fantasmes obsessionnels, ils se transforment en un miroir où se reflète l'eau funeste avec sa charge dissolvante. Ainsi, dans la vue du Collège Henri IV, l'Océan Pacifique, les navires à voiles et les pirogues polynésiennes, les paysages des îles de la Nouvelle-Zélande ont envahi la place réservée au ciel. Et c'est des hauteurs de celui-ci que les poissons volants montés par des guerriers armés de piques, les pirogues ailées et les chars offensifs attelés de chevaux descendent à l'attaque du *Ministère de la Marine*, le sanctuaire du souvenir de l'Eden perdu. Le prémonitoire petit enfant nu aux ailes coupées, représentation d'Icare, qui, tenant le monogramme de Meryon, dominait les figures allégoriques de *La Tourelle de la rue de l'Ecole de Médecine*, est définitivement retombé sans avoir atteint l'Empyrée. Mais, quoique foudroyé, Meryon le maudit cherche des yeux « quelque chose à l'horizon », ainsi que l'a remarqué Aglaüs Bouvenne venant le visiter à Charenton alors que sa raison était tout-à-fait perdue. Et dans son cercueil même, « Ses yeux bruns, dit Philippe Burty, n'étaient point clos; mais, grand ouverts, à demi éteints, ils cherchaient avec une attention soucieuse et passionnée, quelque chose, un point inconnu ». Ce point, c'est l'Absolu tant cherché, ainsi que l'a bien vu Victor Hugo qui parlait de « la

grande lutte que cette belle imagination livre à l'Infini, tantôt en contemplant l'Océan, tantôt en contemplant Paris ».

Ridicule, comique ou touchant ? On ne saurait toujours trancher et l'esprit, indécis, oscille souvent de l'un à l'autre. D'ailleurs, l'ambivalence n'est-elle pas universelle ? Je réfléchissais à cela, tout à l'heure, dans le square de la Tour- Saint-Jacques, en regardant – et mon observation était, je l'avoue, teintée de beaucoup d'anthropomorphisme – la parade nuptiale du ramier *Columba palumbus* (L.), le plus grand et le plus beau des pigeons d'Europe. Le mâle, l'air avantageux, marche en se dandinant derrière la femelle, puis exécute une véritable révérence : d'abord il penche la tête, pique son bec dans la terre, il incline ensuite cérémonieusement le corps entier et dresse sa queue dont il écarte quelque peu les plumes. Mais la belle, dédaigneuse, s'enfuit tandis que lui la suit et continue son manège érotique, recommençant sans se lasser, quoiqu'en vain, ses courbettes outrées qui évoquent, de façon caricaturale, celles des courtisans du Grand Siècle, avant que madame, agacée, ne s'envole enfin, laissant le galant tout dépité.

J'aperçois la statue de la Poésie. Cette effigie de jeune femme grandeur nature a toutes les apparences de la vie; elle est d'une beauté cinglante – on s'est manifestement inspiré d'Ava Gardner pour la modeler – et porte une couronne de fleurs qui rutilent. Je m'approche et les examine, « mais, me dis-je, ce sont des *apories* ! »

Mystère et paradoxes de la poésie. Je trouve rapporté qu'Eluard – c'était avant l'époque de son déclin, il convient de le préciser – avait « la gorge serrée, les larmes aux yeux » en lisant devant un ami le poème, intitulé *L'irréductible*, que Claudel a consacré à Verlaine. Ce témoignage me remémore que je trouve ce texte tout à fait admirable et qu'il m'émeut, moi aussi, au plus haut point. Et pourtant je déteste Claudel et n'éprouve guère d'intérêt pour Verlaine.

La vente de la collection d'André Breton à l'Hôtel Drouot (du 1^{er} au 18 avril 2003) vient de faire surgir d'un passé hélas ! déjà lointain (1957) l'exemplaire d'*A un oiseau de houille perché sur la plus haute branche du feu* que je lui avais offert. Il s'agit du numéro un des vingt premiers exemplaires de luxe sur Johannot pur fil comportant une pointe sèche numérotée et signée par Toyen. Bien sûr, ce chiffre fut choisi par moi à dessein pour honorer le poète. L'envoi -dont quelques détails avaient disparu de ma mémoire -, écrit à l'encre de Chine blanche sur la seconde page de la couverture noire, est ainsi rédigé : « A André Breton ce poème écrit en un temps où la rose ardente de son amitié fut avec le bûcher de l'oiseau-lumière l'une des deux flammes brûlant aux extrémités de ma nuit murée de brouillard. Pour tout ce que son cœur et son esprit m'ont donné avec tant de générosité et me donnent toujours, inépuisablement. En témoignage de fervente affection. Elie-Charles Flamand »⁴.

⁴ La transcription de ce texte dans le catalogue (n° 570 du premier des tomes consacrés aux livres, p. 246) ne comporte malheureusement pas moins de deux fautes.

Ce témoignage d'attachement et de reconnaissance, je suis prêt, sans hésitation, avec enthousiasme même, à le signer de nouveau. Certes, une ouverture de plus en plus grande à la spiritualité, un engagement dans la quête initiatique m'ont éloigné peu à peu d'un certain nombre des conceptions de celui qui fonda le Surréalisme. Mais qu'importent ces désaccords, ils n'enlèvent rien à la vénération que je porte à sa mémoire. Cette puissante figure garde une place prépondérante au plus profond de moi-même. Breton fut véritablement mon éveilleur. Il se montrait parfois intolérant, insatisfait, déconcertant car, étant une individualité fort complexe ainsi que tous les génies, il lui arrivait d'éprouver des difficultés à équilibrer ses contradictions. Mais il était sensible à l'extrême, très généreux, et une intense chaleur humaine émanait de sa personne. Son intuition, sa sûreté de jugement en de nombreux domaines furent bien souvent exemplaires et il vous dévoilait des perspectives intellectuelles immensément vastes. La fréquentation journalière de cette irradiante présence incitait au dépassement de soi, à défier toutes les conventions, à l'audace créatrice. Interroger en sa compagnie les aspects secrets du monde, rechercher partout le merveilleux était fascinant. Avec un tact et une sollicitude sans faille, il sut encourager mes dons naissants et conforter ma vocation poétique.

J'ai fait la connaissance de Toyen dès mon entrée dans le groupe surréaliste en 1952 et ma sympathie à son égard fut immédiate et vive. Chaque jour, nous nous rencontrions aux réunions tenues, autour d'André Breton, dans divers cafés. Son aspect était quelque peu insolite : elle portait toujours des pantalons, un blouson de gros tissu bleu foncé et un béret de même couleur. Benjamin Péret, avec son humour coutumier, l'appelait « la baronne », tant ces habits peu seyants ajoutés à un français non parfaitement maîtrisé, prononcé

avec un fort accent slave, et aussi à une distinction naturelle, pouvaient évoquer quelque aristocrate ruinée venue d'Europe centrale. Mais on se rendait très vite compte que ces apparences cachaient une réelle et charmante féminité, ainsi qu'une personnalité supérieure, aux dons exceptionnels. Et le regard aquilin dénotait la sûreté de jugement. A l'évidence, ce peu de goût pour la parure n'était que la manifestation extérieure de la modestie, de l'effacement de soi associé au mépris des contingences, que l'on retrouve chez certains grands créateurs totalement voués à leur art. Une telle simplicité, une telle absence de prétention nuit, le plus souvent, à une rapide diffusion de leur œuvre, et il faut attendre que la postérité répare cette injustice – comme ce fut le cas, fort heureusement, pour Toyen. Ayant eu le privilège de voir ses peintures, qu'elle montrait avec parcimonie, presque uniquement à quelques amis, je fus captivé par cet art subtil où, avec une inventivité toujours renouvelée, une force de suggestion toute personnelle, s'exprimait le merveilleux dont Breton pensait qu'il est l'essence même du surréalisme. C'est pourquoi, lorsqu'en 1957, l'éditeur lyonnais Armand Henneuse me proposa de publier mon premier livre : *A un oiseau de houille perché sur la plus haute branche du feu*, c'est à Toyen que, tout naturellement, je pensai pour l'illustrer. A ma grande joie, elle me dit qu'étant sensible à ma poésie, elle acceptait volontiers.

Les cinq dessins qui ornent le livre de format grand in-quarto, ainsi que la pointe sèche accompagnant les vingt exemplaires de tête sont, je dois le dire, une réussite exceptionnelle. Leur adéquation analogique avec le texte est parfaite. Le thème de la femme-oiseau y est traité avec une subtilité d'inspiration qui confère à ces œuvres un rayonnement très particulier incitant à des rêveries et à des réflexions toujours nouvelles. Ces images enrichissent grandement les poèmes, dont il est bien difficile maintenant de les dissocier. Toyen, avec une générosité sans égale, m'offrit les dessins originaux et prit même à sa charge l'impression de la pointe sèche. Combien suis-je encore ému

lorsque je repense à la confiance ainsi accordée à un poète à ses tout débuts par une artiste de cette stature !



Au hasard des ventes de l'Hôtel Drouot ou des étalages de brocanteurs se présentaient parfois, dans les années 1950, des statuette de facture archaïque

connues sous le nom de « Plombs de Seine », dont la silhouette généralement filiforme, le hiératisme et le problème de leur exacte destination ne peuvent que séduire l'amateur d'objets mystérieux.

Elles figurent des ecclésiastiques armés d'une épée, des « chapelains » tenant une clef ou une clochette, des soldats, des « paysans » ou « domestiques » et, pour la plupart, on les retira de la Seine lors de dragages effectués sous le Second Empire. Les nombreux documents archéologiques mis au jour grâce à ces travaux furent recueillis par un antiquaire sagace dont la boutique devint rapidement à la mode. Sise quai des Orfèvres, elle surprenait par son extraordinaire marchandise en ce lieu encore occupé par les luxueuses joailleries qui justifiaient alors son nom et Jules Claretie, dans un guide célèbre publié à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1867, ne manque pas de la signaler à l'attention des promeneurs : « Une seule boutique ne met en montre que des objets rouillés, rongés, informes, c'est celle de M. Forgeais, un patient chercheur qui, fouillant partout le lit de la Seine, a trouvé une multitude de médailles, outils, objets de toute sorte, presque tous en plomb, débris de la vie usuelle d'autrefois, dédaignés jadis, recherchés aujourd'hui par les musées, et sur lesquels M. Forgeais a déjà publié plusieurs volumes curieux » (*Les places publiques, les quais et les squares de Paris* in *Paris Guide*, 1867, tome II, p. 1384). Or, lorsqu'on se réfère à ces cinq tomes de la *Collection de Plombs historiques trouvés dans la Seine* (Paris, chez l'auteur, quai des Orfèvres, 54. 1866), on constate avec étonnement que, si l'auteur y décrit longuement les images religieuses, les enseignes de pèlerinage, les méreaux des Corporations ou Confréries du Moyen Âge, dont un ensemble figure actuellement au musée de Cluny, il ne fait pas même allusion aux pièces qui nous intéressent.

La seule mention qui, à notre connaissance, en ait été faite, est due à M. René Louis. Elle se trouve dans le compte rendu de la séance du 9 mars 1949 de la Société Nationale des Antiquaires de France : « Ce serait - y est-il dit à propos de l'une de ces statuettes - une enseigne de pèlerinage en plomb fondu, dont la

facture est grossière, comme c'est le cas le plus fréquent pour ces images naïves que les pèlerins suspendaient à leur chapeau ou à leur chaperon de cuir. Celle-ci représente un homme d'armes vêtu d'une armure avec genouillères, brassards et gantelets. La main gauche s'appuie sur une de ces grandes épées à deux mains en usage au XV^e siècle et au début du XVI^e. Le casque est surmonté d'un cimier à panache. Une croix est suspendue au cou. Sur la poitrine, trois lettres gothiques font saillie : SFE ».

M. René Louis suppose que cette enseigne a été rapportée d'Espagne, probablement par un pèlerin de Compostelle, et qu'elle représente le grand saint militaire espagnol, Ferdinand le Saint, roi de Castille et de Léon dans la première moitié du XIII^e siècle. « Le fait qu'une telle figurine ne tient pas debout rend difficilement acceptable l'opinion qui en fait un jeu d'enfant, l'équivalent de nos soldats de plomb » ajoute l'auteur (Bulletin de la S.N.A.F., 1948-1949, p. 185).

L'examen de plusieurs spécimens permet de corriger et de compléter ces hypothèses. Comme on l'a vu, le Plomb ici décrit appartient au groupe que nous avons distingué sous la dénomination d'ecclésiastiques armés. Quant aux lettres que M. Louis croit pouvoir lire sur la poitrine de son exemplaire, il nous paraît certain qu'il a dû interpréter pour telles les trois lignes sinueuses longitudinales, marque dont nous n'avons pu trouver l'exacte signification et qui, plus ou moins déformée, se trouve sur presque toutes les figurines que nous connaissons. Il ne peut donc s'agir de représentations de Ferdinand III le Saint. D'autre part, en examinant attentivement la croix placée au-dessus, on s'aperçoit que celle-ci est une croix à huit branches ou croix de Malte, parfois stylisée. On peut en conclure qu'il s'agit de chevaliers de l'Ordre des Hospitaliers de Saint Jean de Jérusalem ou Ordre de Malte. Ceci est confirmé par la couronne royale dont certains sont coiffés. En effet, seule cette institution avait le droit de porter un tel emblème en tant qu'Ordre souverain. Les épées, dont la dimension est fonction de l'élongation de la statuette, ne sauraient donc être des épées à deux mains, car

ces sortes d'armes étaient maniées seulement par des soldats mercenaires, les lansquenets, et ne pouvaient convenir à des personnages de cette importance. La garde de ces épées dont l'arc de jointure se soude au pommeau nous permet de dater ces Plombs du XVII^e siècle de même que leur armure incomplète, en particulier le port de bottes à la place des grèves qui ne commença à se généraliser qu'à partir de la fin du XVI^e siècle.

Cependant l'hypothèse de l'usage comme enseignes de pèlerinage ne nous paraît pas devoir être repoussée. Comme l'a montré Forgeais, ces dernières ont servi durant tout le Moyen Age de sauf-conduits fort efficaces permettant aux pèlerins de ne pas être inquiétés durant le cours de leurs lointaines pérégrinations et tout porte à croire qu'un tel emploi a dû se prolonger bien au-delà de cette époque. Mais, pour les figurines que nous avons eues entre les mains, il semble qu'il s'agisse plutôt du pèlerinage de Jérusalem que de celui de Saint Jacques de Compostelle⁵ puisque l'une des fonctions de l'Ordre de Malte était de protéger les pèlerins de Terre Sainte. On a d'ailleurs trouvé des plombs de ce type sur le chemin de l'Orient : dans la Saône à Mâcon, dans le Rhône à Avignon ainsi qu'à Carthage. Notons enfin que sur beaucoup d'entre eux subsistent des traces d'oxyde de fer. Or M. René Alleau nous a signalé l'existence au XVII^e siècle de colles à base de cette substance. On peut donc supposer qu'ils auraient été collés dans des cavités ménagées sur les bâtons traditionnels portés par les pèlerins. Un spécialiste que j'ai consulté attribue cet oxyde de fer à un procédé de fabrication (pour faciliter le démoulage). Pourtant les méreaux et autres plombs décrits par Forgeais qui étaient moulés d'une façon analogue ne semblent pas en porter trace. On pourrait aussi y voir des vestiges d'une peinture à base de cette substance : le P. Menestrier (*Des représentations en musique ...* Paris 1687) parle d'« images peintes de diverses couleurs » dont le chapeau et le mantelet des pèlerins étaient chargés.

⁵ Cependant on a vu, m'a-t-on dit, un Plomb où la croix de Malte était remplacée par une coquille Saint-Jacques ou mérelle de Compostelle. Il se peut donc qu'il y ait eu des exemplaires spécialement destinés à ce pèlerinage.

Il est probable, d'autre part, qu'au retour les statuettes étaient jetées à la Seine aux abords de Notre-Dame de Paris où on les a découvertes en grand nombre⁶, pour honorer la Vierge, protectrice du pèlerinage, dont le culte est, comme on sait, lié à celui des eaux (cf. Grillot de Givry : *Lourdes, étude hiérolologique*. Paris, 1902, passim; E. Saillens : *Nos vierges noires*, Paris 1945, ch. VI etc.). Le fait qu'on en ait trouvé dans la Saône à Mâcon pourrait venir à l'appui de cette supposition. En effet, à la hauteur de cette ville se trouve une île nommée île Saint-Jean car un établissement des chevaliers de Saint Jean de Jérusalem y était édifié. Elle portait également les noms d'Île Palme, allusion à l'emblème des pèlerins de Terre Sainte qui s'y arrêtaient et d'île Notre-Dame à cause d'une chapelle consacrée à la Vierge (cf. Jeanton et Lafay : *Nouvelles découvertes archéologiques faites dans la Saône en aval de l'île de Saint-Jean près de Macon*. 1918). Le site n'était donc pas sans rapport avec celui de l'île de la Cité, et c'est vraisemblablement de cet endroit que les Plombs devaient être lancés à l'eau.

Mais il ne s'agit là que de très fragiles hypothèses. La principale objection que l'on peut leur adresser est qu'elles ne s'appliquent pas aux autres types de ces figurines : simples hommes d'armes, « paysans » ou « domestiques », petits diables cornus tenant une fourche que nous a fait connaître une exposition du musée de Chelles. Si l'on admet que ces objets étaient destinés à des usages différents, qui restent d'ailleurs à déterminer, pour quelle raison ont-ils tous été fabriqués selon la même méthode : moulage à plat d'un alliage de plomb et d'étain, à la façon des méreaux du Moyen Âge, suivi d'un redressement à la main des parties en relief ? De même, comment expliquer la survivance de cette technique extrêmement primitive à une époque où les procédés de reproduction étaient très perfectionnés ?⁷ Petits mystères, sans doute, mais qui nous montrent

⁶ Ce serait une explication à ajouter à celle de Forgeais qui attribue l'abondance des objets archéologiques en cet endroit à l'écroulement fréquent des ponts chargés de maisons.

⁷ Autre trace d'archaïsme : la taille des statuettes paraît en rapport avec l'importance du personnage représenté.

quelles lacunes comporte encore l'histoire de l'art populaire et nous rappellent que la vie d'autrefois garde encore de nombreux secrets.

Parmi les oubliés et les dédaignés, Michel Féline occupe une place tout à fait paradoxale. On a cru longtemps que son nom cachait la personnalité de Paul Valéry. Malgré cette flatteuse confusion - ou peut-être à cause d'elle -, il fut méconnu des symbolistes eux-mêmes (il ne figure pas dans l'anthologie de Van Bever et Léautaud). Seul André Breton a tenté de le remettre à sa vraie place, sans éveiller cependant aucun écho. Depuis sa jeunesse, il avait conservé précieusement un exemplaire de *L'Adolescent confidentiel*, la rarissime plaquette de Michel Féline. Il en parle à deux reprises au cours de son œuvre. Dans *L'Amour fou* (1937), il mentionne Féline parmi quelques-uns des poètes : Baudelaire, Cros, Nouveau, Vaché, Apollinaire, qui, outre Lautréamont, surent l'émouvoir profondément par certaines de leurs formules. Sans doute la citation : « Et les vierges postulantes... De l'accalmie pour leurs seins. » est-elle précédée d'une appréciation quelque peu dédaigneuse sur l'auteur. Par contre, dans un texte de 1950 : *Pont-Neuf*, repris trois ans plus tard dans *La clé des champs*, à propos de l'énigmatique exclamation de Féline : « Paris, ta gloire obscène !... », il le considère comme « l'un des plus attachants poètes de la fin du siècle dernier. »

L'habituelle erreur d'attribution fut répétée en 1958 dans une notice du catalogue de la vente des livres ayant appartenu au docteur Lucien Graux, le célèbre bibliophile. Pourtant les « experts » auraient dû savoir définitivement à quoi s'en tenir puisqu'un parent du poète, M. Pierre Féline, racontant des souvenirs sur Paul Valéry, écrivait dans le *Mercure de France* du 1^{er} juillet 1954 (page 404, note 1) : « Je tiens à rectifier l'erreur de certains journalistes qui

attribuèrent à Valéry des poèmes parus sous la signature de Michel Féline. Ce nom n'est pas un pseudonyme : c'est le nom de mon frère aîné, lequel fit paraître lui aussi, en 1890, un sonnet dans *La Plume*; et plus tard, chez Léon Vanier⁸, un recueil de poésies : *L'Adolescent confidentiel*, que quelques critiques ont aussi attribué à Paul Valéry. » Cette œuvre datant de 1892 est à ranger sur le même rayon que celle d'Henry Jean-Marie Levet, un peu plus tardive mais mieux connue car ce dernier - disparu lui aussi très jeune - eut la chance d'avoir des admirateurs célèbres et dévoués à sa gloire posthume, tels que Léon-Paul Fargue, Valery Larbaud et Adrienne Monnier. Dans un cadre quelque peu rococo dérivé d'une certaine conception de l'esthétique symboliste, Féline se livre à une confrontation, sur le mode ironique, de « L'Idéal » et du « Réel » (selon la terminologie de l'époque), en des poèmes souvent courts qu'il drape avec nonchalance de surprenantes images; il fait preuve aussi d'un art subtil de la répétition. C'est là un petit chef-d'œuvre, incontestablement, et bien digne d'être timbré, à la page de titre, de la marque de la célèbre librairie qui l'édita : la sirène moqueuse de Rops avec l'avertissement : *Non hic piscis omnium, Ce n'est pas là le poisson de tout le monde*. Mais laissons donc la parole au poète :

LA PRINCESSE MAGNIFIQUE

A SAINT POL ROUX

Et les vierges postulantes...
De l'accalmie pour leurs seins.

Rivage heureux où des sourires sont mes Pleurs,
Où les pucelles font pipi sur les fleurs,

Je suis la Princesse entre les glycines molles
Qui pleurent d'un regret de barcarolle.

De splendeur parée sa pâleur est-elle
Mortelle ?... Elle a vécu de se savoir belle.

⁸ M. Pierre Féline commet ici une inexactitude, c'est en réalité à la Librairie de l'Art Indépendant que fut publié *L'Adolescent confidentiel*. Le même éditeur annonçait un autre livre du même auteur : *Cantabiles de l'amoureux vieillard* qui ne parut jamais.

– Dans un grand jardin s'en est allée
Silencieuse, au bord de la mer, comme une aïeule

Dont les fils sont en Palestine partis.
Elle songe devant la mer azurée...

Le Ciel s'étonne à ce paysage du soir
Où sa beauté devient resplendissante à voir,

Quand, Rêveuse, de narcisses enlacée,
La Princesse se mire au lac de sa pensée

Dans un grand Jardin au bord de la Mer. –
– O comme tout vent s'est tu qui fut amer !

Tant de langueur a des blancheurs de viatique :
Le soleil se lève sur l'Adriatique

Où des voiles à pleine Aurore vont au vent,
Et son Ame sur ces voiles va rêvant

D'un refrain comme ancien de barcarolle,
La Princesse, entre les glycines molles ! –

LE MISERERE DU POÈTE

A ERNEST ZYROMSKI

« Approche, je viens oser saisir
Ta chair, ma proie et boire à ton souffle ;
Je t'aime », et le Poète s'essouffle
Mélancolique vers Celle au Plaisir. –

Mais dans le Lit où les convoitises
S'épandent en languides amours,
Son âme a des tendresses exquisées
Où sa chair est lointaine pour.

Prêtresse fauve la gouge éclate :
Elle, buveuse du sang vermeil
Maudit ce limpide et pâle sommeil ;
Dans l'alcôve un œil de feu se dilate.

Triste comme un cœur qui se résigne
A la tempête de ses malheurs,
Avec la transparence du cygne
Lui se baigne au lac de ses pleurs.

Los à l'accalmie de sa chair molle !
– Dors ! – en un soupir désespéré
Il se meurt indolent et nâcré
Plus haut, vierge de l'amante folle.

Et pour le poète mort voici

Des lys, de blancs lys que j'ai choisis
Sur sa tombe où le lent miserere pleure :
– Et point l' Aimée ne vient s'agenouiller, qui pleure !

Aux jours d'ennui ou de spleen, durant les années 1950 et 1960, il m'arrivait souvent, pour me distraire, d'aller feuilleter quelque ancien livre sous les frondaisons en trompe-l'œil de la grande salle des Imprimés, rue de Richelieu. C'est ainsi que je fis connaissance avec un artiste obscur mais fort singulier, grâce à une brochure intitulée *Le Hasard*, extraite de *La France artistique* de 1869. Amédée de Ponthieu, l'auteur plaisamment surnommé de *Légendes du vieux Paris*, ce livre trop oublié à mon sens, décrit dans cet opuscule la méthode employée par un peintre du nom de Péaron pour obtenir des « tableaux instantanés » au cours de soirées chez Camille Flammarion et Paul Verlaine, entre autres. « Voulez-vous composer un dessin à la plume ? Prenez une feuille de papier assez grenue ; jetez à tort et à travers des coups de fusain et, avec le chiffon, tamponnez de manière à imiter des nuages, puis regardez, cherchez, tournez et retournez le papier de toutes les manières. Vous voyez toutes sortes de choses qui ont l'air de vouloir faire des tableaux. Si l'ensemble n'est pas suffisant, si le résultat n'est pas satisfaisant, reprenez le fusain et le chiffon et continuez l'opération. Enfin, à force de chercher, vous finissez par apercevoir les éléments d'un tableau que le hasard vous offre à l'état d'ébauche : des masses d'ombre, des contours à moitié faits que vous terminez en donnant ça et là quelques coups de plume : une jambe d'un côté, une tête de l'autre, un arbre ailleurs ; le tout se complète, s'enchaîne, se coordonne, l'inconnu a dicté le sujet, inspiré l'artiste... » Et notre auteur de commenter lyriquement : « Avec un collaborateur aussi actif [le hasard] on va vite ; des

tableaux s'improvisent d'un grandiose et d'une originalité dont on sera stupéfait... Il se dégage du sein de ce chaos quelque chose d'étrange et de fantastique qui vient prendre sa place dans le tableau : l'imagination est en feu : on cherche toujours à découvrir de nouvelles apparitions : c'est le rendez-vous des silhouettes extraordinaires, étranges que fait et défait chaque coup d'estompe ou de pinceau... Grâce à cette énergique et inépuisable fécondité du hasard, souvent sur une feuille il y a plusieurs tableaux à la fois. »

Si son unique dessin figurant dans la plaquette est très réaliste, il n'en reste pas moins que ce modeste qui signait ses œuvres *J. Péaron et le Hasard* employa des techniques automatiques vouées à un si bel avenir, comme l'avait deviné Amédée de Ponthieu : « Le principe ? Ce n'est pas Péaron qui l'a posé, ce sont les grands maîtres dont j'ai cité le nom [Vinci etc.]... Il n'a fait qu'indiquer les moyens pratiques de s'en servir. Il a rencontré un gland, il l'a planté, arrosé, soigné, peut-être deviendra-t-il un chêne. »

On ignore tout de ce mystérieux artiste, si ce n'est qu'il fut un familier de Verlaine puisqu'il réalisa, en 1867, une composition fantastique inspirée par les *Poèmes saturniens* qui venaient d'être publiés, et dessina à la plume, en 1869, un remarquable portrait du poète. Ces œuvres ont été plusieurs fois reproduites dans les ouvrages consacrés au pauvre Lélian⁹.

Voici donc un incontestable précurseur. Mais il ne fut pas le seul, au XIX^e siècle. Saluons également deux autres artistes qui ont droit à ce titre : George Sand et Diaz de la Peña.

Il me souvient d'une des expositions matinales de l'Hôtel Drouot où, en compagnie d'André Breton, je pus admirer un grand nombre des « dendrites » de la bonne Dame de Nohant, ces paysages du Berry obtenus à l'aquarelle par « écrasage » et jeux de capillarité, à la manière de ce que Dominguez appellera « décalcomanie sans objet ».

⁹ Voir, par exemple, l'excellent livre de Jacques-Henry Bornecque : *Verlaine par lui-même* dans la collection *Ecrivains de toujours* aux éditions du Seuil. L'illustration pour les *Poèmes Saturniens* se trouve page 25 et le portrait page 17.

Quant à Narcisse Diaz de la Peña, l'un des principaux membres de l'école de Barbizon, il utilisa, lui aussi, un procédé relevant de l'automatisme. Voici l'anecdote que nous raconte l'un de ses amis, le peintre et écrivain Georges Gassies dans son livre *Le Vieux Barbizon* : « Quelquefois, il posait sur un panneau, au hasard, des taches qui ne représentaient rien. Il emportait cela en forêt : « C'est bien le diable, disait-il, si je ne trouve pas ce motif-là ! » En effet, il était rare que l'informe ébauche, sa *tartouillarde*, ne lui servît pas de point de départ pour une composition faite de chic et d'après nature. Il débordait d'une puissante imagination plastique. »



Les peintures de Paul-Armand Gette n'ont d'autre but que de nous donner à lire quelques fragments de cette grande écriture chiffrée de la Nature dont parle Novalis. Par leurs trouées dans le mur en grisaille des apparences

sensibles, un nouveau champ d'approche de l'univers s'offre à nous. La chevelure des vagues, l'émeraude – brisée en mille éclats – du jardin, le bouquet de pierres et de fenêtres des édifices, le trait dessiné par l'oiseau sur l'ardoise du ciel, y reconquièrent, dans une lumière d'aube oraculaire, leur valeur originelle et sacrée de *signes révélateurs*.

There was a book lying near Alice on the table, and while she sat watching the White King..., she turned over the leaves, to find some part that she could read,—“for it's all in some language I don't know”, she said to herself.

It was like this:

LABBERWOCKY

'Twas prillig, and the slyly loves
Did fyte and gimple in the waps:
All mimsy were the porogoves,
And the mome ratsz outgraps.

She puzzled over this for some time, but at last a bright thought struck her. "Why, it's a Looking-glass book, of course! And if I hold it up to a glass, the words will all go the right way again".

Lewis Carroll. — Through the looking-glass and what Alice found there.

C'est de la « Maison du miroir » que proviennent, n'en doutons pas, les caractères (inversés par rapport à notre plan habituel de vision) qui constituent les éléments des « Morphogrammes » de Paul-Armand Gette, grand ami d'Alice. Cela leur confère, bien sûr, une particulière charge de merveilleux. De plus, ils sont dégagés ici des servitudes d'un emploi mercenaire ; ces gros blocs de bois où sont gravés des lettres et des chiffres servaient en effet à imprimer des affiches et l'usage les a ornés d'une patine singulière. L'artiste fait valoir leur hiératisme primordial et, grâce à la vertu du groupement suggestif imposé

par lui, voici que s'organise leur univers propre avec ses multiples aspects dynamiques et statiques. Mais ce *cosmos* est, lui aussi, non sans mystères : « Puisque toute écriture est peinture, ou hiéroglyphe, dit Court de Gébeline (*Le Monde Primitif*, 1781), il en résulte nécessairement que l'écriture alphabétique est elle-même un assemblage de caractères hiéroglyphiques. » Par-delà la jouissance esthétique, c'est à un déchiffrement que nous convie P.-A. Gette. Pour y parvenir, la connaissance préalable de nul code n'est nécessaire. Prenant pour support les formes vénérables et symboliques de ces lettres et de ces chiffres, la simple méditation peut nous amener à découvrir leurs significations les plus secrètes.

Je suis soudain tout heureux, un tonique sentiment d'harmonie m'envahit lorsqu'il m'arrive de constater que des poètes très ignorants de la pensée traditionnelle retrouvent par intuition certaines de ses nuances (et cela se vérifie assez souvent). Ainsi en va-t-il aujourd'hui, après que j'eus cueilli, dans un livre que je feuilletais, une simple citation, celle de la remarque, si plaisamment exprimée, de Jacques Prévert : « le mental ment monumentalement. »

Certes, le mental, l'élément intellectuel de l'être, est incontestablement un remarquable instrument, mais trop souvent il ratiocine, critique stérilement, s'évertue à compliquer la résolution des difficultés, jacasse en s'opposant au calme intérieur, bloque l'émergence de l'intuition, et nous fait perdre notre innocence première. Lui imposer silence est nécessaire lorsqu'on veut devenir réceptif aux impressions subliminales qui apportent la Lumière spirituelle aussi bien que l'inspiration poétique, grâce à une mise en rapport avec les niveaux supérieurs de la Conscience Universelle.

Après avoir établi son atelier successivement avenue de Clichy et rue de Steinkerque, à l'époque de ses débuts et de son amitié avec Seurat, puis dans le curieux bâtiment modern style du Castel Berenger, à Auteuil, c'est au 14 de la rue de l'Abbaye, à l'ombre de l'église Saint-Germain-des-Prés, que Paul Signac mourut, le 15 août 1935. Dans chacune de ces demeures, il avait toujours réservé une place importante non seulement à un choix d'œuvres dans lesquelles, en théoricien du néo-impressionnisme, il retrouvait des conceptions annonçant ses théories esthétiques, mais aussi aux productions des grands aînés qui l'avaient directement influencé et de ses nombreux amis. Accrue tout au long de la vie du peintre, cette importante collection est actuellement en la possession de sa fille, Madame Ginette Signac. Sur les hauts murs lambrissés de son appartement de l'île Saint-Louis, tout éclairé par les reflets de la Seine, les toiles de Paul Signac se mêlent aux chefs-d'œuvre qu'il aima, et dont la plupart rappellent les épisodes de sa carrière artistique.

Signac naquit en 1863 de parents fort aisés – son père avait un commerce de sellerie rue Vivienne – qui le destinaient à l'architecture. Mais la visite de la grande exposition Monet, organisée en 1880 par l'éditeur Charpentier dans les salons de la revue *La Vie moderne*, le bouleversa à un point tel qu'il décida de se consacrer désormais à la peinture. Quelque temps après, il écrivit à Monet pour lui demander une entrevue afin de lui soumettre ses premiers travaux et obtenir ses conseils. Néanmoins, l'examen de la correspondance encore inédite de Signac montre que c'est seulement beaucoup plus tard que leurs rapports deviendront véritablement amicaux. Et, lorsque vers 1924 il allait peindre dans la région des Andelys, Signac fut souvent l'hôte, à Giverny, du vieux maître impressionniste de plus en plus misanthrope et désabusé. C'est seulement après la mort de Monet que Signac acquit, chez un marchand parisien, une toile de

lui : l'*Arbre en fleurs*. Il l'eut d'ailleurs à fort bon compte car cette œuvre, pourtant puissante, déroutait les amateurs habituels de Monet par son absence de ciel et de premier plan. Signac, à ses débuts, s'inspira aussi de Guillaumin. Parmi les tableaux qu'il conservait de ce peintre, la *Vue du quai de la Rapée* lui remémorait un souvenir auquel il attachait beaucoup de prix. En effet, alors qu'il travaillait, vers 1885, sur les quais de la Seine, il eut la joie de faire la connaissance de Guillaumin qui venait souvent, lui aussi, y planter son chevalet. Signac fut invité à aller le voir dans son atelier et il aimait à raconter combien il avait été stupéfait, lors de sa première visite, de voir les toiles de Guillaumin accrochées tout le long de la montée d'escalier, du rez-de-chaussée jusqu'au grenier. Il ajoutait malicieusement : « Les concierges étaient alors plus aimables, mais l'on vendait moins facilement les tableaux. » L'influence de Guillaumin prévaut d'ailleurs sur celle de Monet dans les premières œuvres de Signac. Ainsi, dans sa *Nature morte au bouquet de violettes* qui date de 1883 et dont il ne se dessaisit jamais, le choix des harmonies colorées et la touche virgulaire s'apparentent étroitement à la technique de Guillaumin. Le *Pont d'Austerlitz* et la *Rue Caulaincourt*, qu'il exposera en 1884 au premier Salon des artistes indépendants, en portent aussi la marque.

C'est à ce Salon qu'il fit une rencontre décisive : celle de Seurat. Signac qui, à cette époque, tendait de plus en plus, ainsi qu'il l'a noté lui-même, à peindre « avec les seules couleurs du prisme... sans mélange des pigments sur la palette », fut tout de suite attiré par le tableau de Seurat : une *Baignade à Asnières* où il retrouvait des préoccupations semblables aux siennes. Les deux jeunes peintres firent connaissance et se lièrent pendant les réunions qui eurent lieu à l'occasion de l'exposition. Dès lors, ils se virent journallement et, au cours de discussions passionnées, élaborèrent en commun la célèbre théorie du néo-impressionnisme ou divisionnisme que Signac devait définir ainsi, cinq ans plus tard, dans son livre : *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme* (1889) : « Les néo-impressionnistes n'usent que de couleurs pures se rapprochant, autant

que la matière peut se rapprocher de la lumière, des couleurs du prisme. De ces couleurs pures, ils respectent toujours la pureté, se gardant bien de les souiller en les mélangeant sur la palette (sauf, évidemment, avec du blanc et entre voisines pour obtenir toutes les teintes du prisme et tous leurs tons), ils les juxtaposent en touches nettes et de petites dimensions et, par le jeu du mélange optique, obtiendront la résultante cherchée, avec cet avantage que, tandis que tout mélange pigmentaire tend non seulement à s'obscurcir mais aussi à se décolorer, tout mélange optique tend vers la clarté et l'éclat. »

Le matin, Signac, déjà féru de navigation (il n'eut pas moins de trente-deux yachts au cours de sa vie) emmenait Seurat d'Asnières à l'île de la Grande Jatte dans sa périssoire baptisée le *Hareng saur épileptique*. Seurat peignait alors sa grande toile : un *Dimanche d'été à la Grande Jatte*, véritable « tableau manifeste » du divisionnisme. Exposé en 1886 à la nouvelle Exposition du groupe des impressionnistes, il y fit scandale. Signac relata plus tard que, « le jour de l'ouverture, l'illustre Alfred Stevens ne cessa pas de faire la navette entre la Maison dorée (où se tenait l'exposition) et le voisin Tortoni, recrutant ceux de sa bande qui sirotaient autour du célèbre perron et les conduisant devant le Seurat pour leur montrer à quel degré d'abjection était tombé son ami Degas, en hospitalisant de telles horreurs. Il jetait de l'or sur le tourniquet, n'attendant pas sa monnaie dans la hâte d'amener de nouvelles fournées. Le singe tenu en laisse par la dame en bleu excitait tout spécialement la verve de ces boulevardiers. » Aussi, parmi les tableaux (la *Seine à Courbevoie*, *Portrait d'Aman-Jean en pierrot*) et les nombreux dessins (*Homme nu vu de dos*, étude pour la *Parade*, etc.) de Seurat que possédait Signac, sa prédilection allait-elle sans doute à une petite esquisse de la *Grande Jatte* qui faisait revivre pour lui cette période de sa jeunesse. A propos d'une autre esquisse qui resta longtemps en sa possession, celle du *Chahut*, il faisait remarquer à ses visiteurs que la toile définitive fut l'une des deux seules que Seurat vendit : elle avait été acquise par le poète Gustave Kahn. Quant à l'autre : le *Bec du Hoc, Grandcamp*, elle lui fut

payée 300 francs par un amateur belge à l'Exposition des XX à Bruxelles en 1887. Seurat hésita longtemps avant de fixer ce prix. Comptant seulement ses journées de travail et ses repas de midi, il avait calculé que ce tableau représentait 2100 francs de frais, mais il avait honte de demander une telle somme. Pourtant, ajoutait Signac, il avouait timidement ne pas y avoir inclus les repas du soir qu'il prenait chez sa mère.

En avril 1891, quelques jours après la mort de Seurat qui l'avait profondément bouleversé, Signac alla dans l'atelier de son ami et en rapporta une précieuse relique : sa palette où les couleurs du prisme sont méticuleusement rangées dans leur ordre, à la façon d'un arc-en-ciel. C'est vers 1885, dans l'atelier de Guillaumin, que Signac fut présenté, « tout tremblant » selon ses propres termes, à Camille Pissarro qu'il admirait vivement. A son tour, Signac lui avait fait connaître Georges Seurat. Le grand peintre impressionniste s'enthousiasma pour les recherches des deux jeunes artistes et adopta dans ses œuvres la technique qu'ils préconisaient. « Cela ne fit pas l'affaire de Durand-Ruel, son marchand, qui lui coupa les vivres » rapportait Signac. Il n'en persista pas moins à peindre des paysages « divisés » pendant une période d'environ trois ans. Entre autres œuvres de cette époque, Signac gardait une aquarelle : la *Cour de ferme*. Mais Pissarro se lassa de la discipline divisionniste qu'il trouvait trop rigide pour son tempérament spontané et l'abandonna bientôt. Signac en éprouva quelque ressentiment à son égard. Pourtant il n'en acquit pas moins, plus tard, une toile très lumineuse peinte par Pissarro dans les dernières années de sa vie, en 1902, et dont le sujet : des *Chalutiers dans le port de Dieppe*, avait dû le toucher tout particulièrement.

Signac aimait les œuvres de Cézanne pour leur construction solidement architecturée, aux rythmes puissants, et leur modelé obtenu par la couleur. Il possédait d'ailleurs un *Paysage d'Auvers-sur-Oise* peint en 1873, alors que Cézanne s'était installé dans ce petit village auprès du docteur Gachet. Signac avait acheté ce tableau à l'âge de vingt et un ans chez le père Tanguy et ne

voulut jamais s'en dessaisir. A son propos, il rappelait cette anecdote : « Cézanne commença sa toile un été, y travailla tout l'hiver, et l'été suivant alla confronter son œuvre avec la nature. » Il voyait là l'indice chez Cézanne d'une conception esthétique semblable à la sienne, selon laquelle l'artiste doit recréer la nature et surtout la dépasser en harmonie et en beauté. Peu après son installation à Paris, chez son frère Théo, en mars 1886, Vincent van Gogh fit la connaissance de Signac, et ils allèrent souvent peindre ensemble sur le motif, à Saint-Ouen et à Asnières. M. A. M. Hammacher, l'éminent spécialiste de van Gogh, a d'ailleurs prouvé que certaines peintures de Signac datant d'avant le divisionnisme ont eu sur lui une influence profonde et déterminante. Vincent avait pu les voir chez son frère et dans les galeries. On retrouve, en effet, dans les œuvres remarquablement originales produites par Signac vers 1883, comme, par exemple, la *Nature morte au bouquet de violettes* ou bien le *Gâteau*, une très étroite ressemblance, notamment dans la disposition des objets et la conception de l'espace, avec les natures mortes peintes par van Gogh de la fin de 1886 jusqu'à 1889, telle la célèbre *Planche à dessiner avec des oignons*. Lorsque Vincent fut interné à Arles, après sa violente querelle avec Gauguin, Théo écrivit à Signac, qui résidait alors à Cassis, pour l'informer de la situation et lui demander d'aller rendre visite à son frère. Au mois de mars 1889, il se rendit donc à l'hôpital d'Arles et Vincent put obtenir la permission de sortir pour montrer à son ami les toiles qui se trouvaient dans la « petite maison jaune » qu'il avait habitée en compagnie de Gauguin. Après quelques démêlés avec la police qui avait cadenassé la porte, ils purent cependant y pénétrer et Vincent, qui portait son fameux bandage et sa toque de fourrure, présenta à Signac les chefs-d'œuvre peints peu auparavant : les *Alyscamps*, le *Café à Arles*, le *Soir*, l'*Ecluse*, les *Saintes-Maries*, la *Nuit étoilée*, etc. En souvenir de cette visite qui l'avait beaucoup touché, Vincent voulait faire don à Signac de plusieurs grandes toiles. Mais ce dernier consentit seulement à emporter une œuvre de petit format : la *Nature morte aux harengs rouges sur un morceau de papier jaune*.

Quelques jours après, van Gogh lui écrivit, de l'hôpital, une longue et très émouvante lettre, ornée de deux splendides croquis, dont voici quelques passages :

Mon cher Signac,

Je vous demeure bien obligé de votre amicale et bienfaisante visite qui a considérablement contribué à me remonter le moral. Je vais bien maintenant et je travaille à l'hospice ou dans les environs. Ainsi, je viens de rapporter deux études de vergers. En voici croquis hâtifs... Ma tête est depuis (votre visite) encore beaucoup revenue à l'état normal provisoirement. Je ne demande pas mieux pourvu que cela dure. Cela dépendra d'un régime très sobre surtout. Pour les premiers mois au moins, je me propose de rester encore ici. J'ai loué un appartement de deux très petites pièces. Mais par moments il ne m'est pas tout à fait commode de recommencer à vivre, car il me reste des désespérances intérieures d'assez gros calibre. Ma foi, ces inquiétudes-là... qui peut vivre dans la vie moderne sans en attraper sa part ? La meilleure consolation, sinon le seul remède, c'est à ce qu'il me semble encore les amitiés profondes, même si celles-là ont le désavantage de nous ancrer dans la vie plus solidement que dans les jours de grande souffrance il puisse nous paraître désirable.

Merci encore une fois de votre visite, qui m'a tant fait plaisir. En pensée, bonne poignée de main.

Bien à vous,

VINCENT

Signac ne devait plus jamais revoir van Gogh. Mais, quelques mois avant de mourir, il était retourné à Arles pour visiter à nouveau la « petite maison jaune » où Vincent avait si douloureusement vécu. Il en fit une aquarelle qui témoigne bien du bouleversant souvenir que lui avait laissé, jusque dans sa vieillesse, cette dernière entrevue avec le grand génie tourmenté. En 1898,

Signac qui préparait son ouvrage : *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, entreprit un voyage à Londres pour y étudier les œuvres de Turner. Il fut l'un des premiers à insister sur l'influence prépondérante que ce grand promoteur d'une peinture claire, aux couleurs vibrantes, avait exercé sur les impressionnistes français. Il voyait aussi en Turner, qui utilisait une superposition de plusieurs couleurs et non un blanc uni pour rendre l'intense blancheur de la neige, un précurseur du néo-impressionnisme. Chez Constable aussi, il nota une ébauche de « division ». N'ayant pu se procurer aucune œuvre de ces deux peintres, il réussit pourtant à faire l'acquisition de quelques aquarelles de Bonington, aux couleurs très transparentes, qui représentent des effets de ciels. C'est d'ailleurs la pratique de l'aquarelle qui avait amené ces maîtres de l'école anglaise à la création d'une peinture aérée et limpide. D'où une autre source d'intérêt à leur égard pour Signac, qui pratiquait lui-même l'aquarelle, notant rapidement sur le motif, avec une grande liberté, des impressions pleines de fraîcheur : études d'atmosphère et d'effets de lumière. Elles lui servaient ensuite, à l'atelier, pour composer ses toiles synthétiques longuement élaborées. On comprend donc aussi son penchant pour les œuvres de Boudin, dont il avait réuni un important ensemble, et celles de Jongkind, qu'il collectionnait avec passion. En 1927, Signac consacra d'ailleurs à Jongkind un livre magistral. Sur l'un des murs de l'appartement de Madame Ginette Signac, deux aquarelles voisinent : l'une de Signac représentant un paysage de neige et l'autre de Jongkind dont le sujet est semblable et que Signac acheta bien des années après avoir exécuté la sienne. Leur comparaison, même rapide, permet de constater combien étaient proches, en ce domaine, les conceptions de Signac et celles du grand peintre pré-impressionniste.

Malgré ses positions doctrinales toujours fortement affirmées, Signac savait être éclectique dans ses goûts, et les jugements qu'il porta dans ses écrits sur les peintres contemporains se sont révélés, le plus souvent, très perspicaces. D'un caractère entier, parfois violent, il était avant tout épris de justice et d'une

générosité sans limites. Aussi fut-il l'ami et l'admirateur d'artistes aux talents tout opposés au sien comme Odilon Redon qui avait été avec lui l'un des fondateurs de la Société des Artistes Indépendants en 1884. Dans son *Journal*, il loue les œuvres de Redon pour leur « mise en page savante, l'imprévu de l'arabesque, les superbes qualités des blancs et des noirs et leur parfaite distribution », appréciation qui s'applique parfaitement au fusain qu'il possédait de lui : le *Centaure*. Parmi les œuvres de ses amis néo-impressionnistes, qui tous le considéraient comme leur porte-parole, sa préférence allait à celles d'Henri-Edmond Cross, peintre des féeries solaires de la Provence, de Maximilien Luce qui devait lui succéder à la présidence du Salon des Indépendants, de Charles Angrand, de Jeanne Selmersheim-Desgrange, sa seconde femme, du Belge Théo van Rysselberghe qui est l'auteur d'un portrait de Signac en yachtman. Selon le témoignage de son ami George Besson, Signac disait dans sa vieillesse : « A mon âge, il faut aimer la jeunesse. C'est en l'aimant, en l'admirant qu'on puise de nouvelles forces et qu'on peut éviter de devenir un vieillard morose. » Il ne cessera, en effet, de s'intéresser aux nouveaux mouvements picturaux et soutiendra toujours les meilleurs et les plus audacieux de ses cadets. C'est au cours d'un séjour chez Signac, dans sa villa *La Hune*, à Saint-Tropez, que Matisse peignit, pendant l'été de 1904, sa toile *Luxe, Calme et Volupté* pour laquelle il utilisa la technique divisionniste, sans toutefois chercher à rendre la réalité atmosphérique comme le faisaient toujours les néo-impressionnistes. Cette œuvre, qui figura l'année suivante au Salon des Indépendants, fut acquise par Signac. D'une extraordinaire violence de coloris, elle est l'une des premières étapes de Matisse vers la manière fauve.

Les fauves furent d'ailleurs presque tous des amis ou des disciples de Signac. Avant même d'avoir subi l'influence de Gauguin, ils trouvèrent la première source d'inspiration de leur tentative révolutionnaire dans deux des points préconisés par le néo-impressionnisme et sur lesquels Signac insiste dans ses écrits théoriques : l'emploi de la couleur pure et des lois du contraste. Dans

les œuvres fauves de Derain, Braque et Vlaminck, on peut d'ailleurs remarquer l'existence de grosses touches rectangulaires disposées en mosaïque. Ce procédé est emprunté à Signac, qui l'utilisait systématiquement dans ses toiles de grand format. En tant que président du Salon des Indépendants (poste qu'il occupa de 1898 jusqu'à sa mort), Signac avait mis, en 1905, Matisse à la tête de la commission de placement. Celui-ci put donc organiser le premier regroupement des œuvres fauves. Par la suite, Signac lui acheta d'autres tableaux, ainsi qu'à Marquet, Valtat et van Dongen.

Après cette incursion parmi quelques-unes des pièces maîtresses, toutes nimbées d'une « aura » de souvenirs, de la collection de son père, Madame Ginette Signac, elle-même peintre au talent plein de fraîcheur et de généreuse vivacité, nous conduit maintenant jusqu'à la bibliothèque remplie par les éditions originales de Mallarmé, de Verlaine, de Verhaeren et des autres poètes symbolistes que connut Signac et dont il aimait lire les vers entre deux séances de travail. S'y trouvent aussi les œuvres de Stendhal, qu'il avait choisi comme son maître à penser et sur lequel il écrivit un ouvrage encore inédit. Ainsi, tout, en ce lieu, contribue à maintenir vivant l'esprit de Paul Signac, cet artiste impeccable, cet amateur clairvoyant, cet homme, enfin, « d'une parfaite élégance intellectuelle », ainsi que le caractérisait son ami Félix Fénéon. Son ouverture d'esprit était telle que, bien qu'il ne partageât nullement leurs convictions, il était fort lié avec certains des plus célèbres occultistes de son temps comme Papus (le docteur Gérard Encausse) et surtout Sédic (Yvan Le Loup) et Marc Haven (le docteur Emmanuel Lalande). Il entretenait notamment une correspondance suivie avec ce dernier qui vécut longtemps à Lyon auprès de l'étonnant thaumaturge et mystique Nizier Philippe, dit le Maître Philippe, dont il avait épousé la fille.

Madame Ginette Signac a reçu en héritage de son père le don d'accorder sans parcimonie sa chaleur humaine aux artistes. Ainsi, elle réunit périodiquement ses amis peintres et écrivains d'avant-garde dans son

appartement-musée et anime ce cercle – auquel j’ai le privilège d’appartenir – avec sa grâce vive et sa généreuse spontanéité.

On ne sait rien de la vie de Charles-François Tiphaigne de La Roche sinon qu’il naquit à Montebourg, près de Coutances, en 1722 selon certains biographes ou en 1729 selon d’autres, qu’il exerça la médecine après avoir pris ses degrés à l’Université de Caen et qu’il mourut en son village le 12 août 1774.

Dans ses romans fantastiques, où se décèle l’influence du *Comte de Gabalis* de l’abbé Montfaucon de Villars, les fictions poétiques se mêlent à la critique des mœurs et les exposés scientifiques et philosophiques aux allusions hermétiques. Il semble en effet que la préoccupation majeure de cet esprit hardi ait été de tenter une synthèse des deux courants de pensée en lutte au XVIII^e siècle : l’illuminisme et le rationalisme. Et s’il vante Paracelse d’avoir su allier « si à propos aux vérités de la médecine les vérités de la cabale¹⁰ », c’est parce qu’il voyait en lui le précurseur d’une telle entreprise.

Dans *Amilec, ou la graine d’hommes qui sert à peupler les planètes, à Lunéville* [capitale de la lune] *aux dépens de Ch. Hugène* [sic pour Huyghens] à *l’enseigne de Fontenelle*, l’une de ses premières œuvres, en 1753, il disserte sur la génération et ses lois universelles. Mais le titre, de même que certains passages, ont un double sens hermétique. Fulcanelli dit à ce propos : « C’est un assemblage de l’anagramme et du calembour. Il faut lire *Alcmie ou la crème d’Aum*. Les néophytes apprendront que c’est là un véritable traité d’alchimie, parce que l’on écrivait au XIII^e siècle alkimie, alkemie, alkmie, que le point de science révélé par l’auteur se rapporte à l’extraction de l’esprit enclos dans la matière première, ou *vierge philosophique*, qui porte le même signe que la

¹⁰ *Bigarrures philosophiques*, Paris, 1759, tome II, page 102.

Vierge céleste, le monogramme AUM ; qu'enfin cette extraction doit se faire par un procédé analogue à celui qui permet de séparer la *crème du lait*, ce qu'enseignent d'ailleurs Basile Valentin, Tollius, Philalèthe et les personnages du *Liber Mutus*. En ôtant le voile du titre qu'il recouvre, on voit combien celui-ci est suggestif, puisqu'il annonce la divulgation du moyen secret propre à l'obtention de cette *crème du lait de vierge* que peu de chercheurs ont eu le bonheur de posséder. Tiphaigne de La Roche, à peu près inconnu, fut cependant l'un des savants Adeptes du XVIII^e siècle¹¹ ». Les traditions concernant sa maison, malheureusement détruite en 1944, que nous rapporte Madame Le Cacheux viennent confirmer ce point de vue et montrent bien que Tiphaigne s'y adonnait à la pratique des sciences secrètes. Cette demeure était close « de murs élevés qui mettaient Tiphaigne à l'abri des regards indiscrets... S'y livrait-il à des expériences, à des travaux susceptibles de frapper l'imagination de ses contemporains ? Nous pouvons le penser car, d'après Mgr Le Nordez, quelques vieux Montbourgeois attachaient à sa maison une idée de mystère et parlaient entre haut et bas des apparitions d'une reine blanche et d'un trésor caché¹² ».

Nous donnerons ici quelques extraits du plus singulier, peut-être, de ses ouvrages : *Giphantie*, à Babylone, 1760 [Paris, Durand, rue du Foin, près la rue Saint-Jacques]¹³. On trouve dans cette relation de voyage imaginaire, traitée sur le ton mi-sérieux, mi-badin habituel à l'auteur : des anticipations plaisantes de la radio, de la télévision, des produits alimentaires synthétiques aussi bien que des conceptions hydrogéologiques, vulcanologiques et sismologiques fort en avance sur leur temps, des notions cabalistiques transposées et d'humoristiques satires. On s'étonnera particulièrement d'y voir décrit, soixante-deux ans avant son invention par Nicéphore Niepce, le procédé de la photographie, avec une

¹¹ Fulcanelli. *Les Demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du Grand Œuvre*, nouvelle édition Paris 1960, tome I, pages 64-65.

¹² Marie-Joseph Le Cacheux. *Un médecin philosophique au XVIII^e siècle, le normand Tiphaigne de la Roche*, Rouen 1952, p. 6.

¹³ *Giphantie* est l'anagramme de Tiphaigne.

précision prouvant que Tiphaigne avait dû se livrer, en ce domaine, à des expériences spagyriques fort concluantes.

J'étais sur les frontières de la Guinée, du côté des déserts qui la terminent vers le Nord et je considérais cette vaste solitude dont l'image seule effraye l'âme la plus forte. Tout à coup, il me prit le désir le plus ardent de pénétrer dans ces déserts et de voir jusqu'où la nature se refusait aux hommes [...] Pourvu de quelques tablettes pour apaiser la faim et la soif, d'un masque de verre pour préserver les yeux des nuages de sable et d'une boussole pour me guider, je sortis des frontières de la Guinée et j'avancais dans les déserts.

[Après avoir marché durant trois jours et subi une terrible tempête de sable, le voyageur découvre « une plaine unie, vaste et féconde » où croît une végétation luxuriante. Il en commence l'exploration, lorsque, soudain, une voix frappe ses oreilles : un être dont il discerne à peine les contours anthropomorphes est à ses côtés et lui parle :]

« Je suis le préfet de cette île, reprit l'ombre bienfaisante. Ton penchant pour la philosophie m'a prévenu en ta faveur : je t'ai suivi dans la route que tu viens de faire, je t'ai défendu contre l'ouragan. Je veux maintenant te faire voir les raretés qui se trouvent ici, après quoi, j'aurai soin de te rendre à ta patrie. Cette solitude qui t'enchanté s'élève au milieu d'une mer orageuse de sables mouvants ; c'est une île environnée de déserts inaccessibles qu'aucun mortel ne saurait franchir sans un secours plus qu'humain. Son nom est Giphantie. Elle fut donnée aux Esprits élémentaires, un jour avant que le jardin d'Eden fût assigné au genre humain. »

[Le préfet explique ensuite à Tiphaigne que, de ce lieu, les Esprits veillent sur les hommes et les protègent du déchaînement des Eléments. Il lui dévoile aussi que Giphantie est le « seul pays où la nature conserve encore son énergie primitive » : elle y travaille sans cesse à augmenter le nombre des espèces animales et végétales.]

En sortant de l'épaisseur du bois, nous nous trouvâmes en face d'un petit coteau au pied duquel s'élevait une colonne creuse et grosse à proportion de sa hauteur, qui allait à plus de cent pieds. Je vis sortir du haut de cette colonne des vapeurs assez semblables à ces exhalaisons que les chaleurs de l'été élèvent de la terre en si grande abondance qu'elles deviennent sensibles. De la même colonne je voyais sortir et se disperser dans l'air certaines formes humaines, certains simulacres plus légers encore que les vapeurs qui les emportaient.

« Voici, dit le préfet, la filière des Esprits élémentaires. Cette colonne est remplie de quatre essences, dont chacune a été extraite de chaque élément. Les Esprits s'y plongent et,

par une mécanique qu'il serait trop long d'expliquer, y déposent toute substance étrangère. Ces simulacres que tu vois sortir de la colonne ne sont autre chose que les dépouilles des Esprits, c'est-à-dire les surfaces très minces qui les environnaient et tendaient à les rendre visibles. Ces dépouilles tiennent des différentes qualités des Esprits qui excellent plus ou moins à certains égards, comme les physionomies tiennent des caractères des hommes qui varient à l'infini. Ainsi il en est des simulacres ou des surfaces de science, d'érudition, de sagesse, etc.¹⁴ [...] »

De chaque côté de la colonne est un grand escalier de plus de deux cents degrés qui conduit à la cime du coteau. Nous montâmes et nous étions à peine au milieu lorsque nos oreilles furent frappées d'un bourdonnement importun qui augmentait à mesure que nous avançons. Parvenu à une plate-forme qui termine le coteau, la première chose qui fixa mes yeux fut un globe d'un diamètre considérable. De ce globe procédait le bruit que j'entendais. De loin, c'était un bourdonnement, de près c'était un effroyable tintamarre, formé d'un assemblage confus de cris de joie, de cris de désespoir, de cris de frayeur, de plaintes, de chants, de murmures, d'acclamations, de ris, de gémissements, de tout ce qui annonce l'abattement immodéré et la joie folle des hommes.

« De petits canaux imperceptibles, reprit le préfet, viennent, de chaque point de la superficie de la terre, aboutir à ce globe. Son intérieur est organisé de manière que l'émotion de l'air qui se propage par les tuyaux imperceptibles et s'affaiblit à la longue, reprend de l'énergie à l'entrée du globe et redevient sensible. De là ce bruits, ce tintamarre, ce chaos. Mais à quoi serviraient ces sons confus, si l'on n'avait pas trouvé le moyen de les discerner ? Vois l'image de la terre peinte sur ce globe ; ces îles, ces continents, ces mers qui embrassent, lient et séparent tout. Remarque tel point de ce globe qu'il te plaira. En y posant la pointe de la baguette que je te mets aux mains et portant l'autre extrémité à ton oreille, tu vas entendre distinctement tout ce qui se dit dans l'endroit correspondant de la terre [...]. »

Comme je m'amusais de tous ces propos, le préfet de Giphantie me présenta un miroir. « Tu ne peux que deviner les choses, me dit-il : mais avec ta baguette et cette glace, tu vas entendre et voir tout à la fois ; rien ne t'échappera ; tu seras comme présent à tout ce qui se passe. De distance en distance, poursuivit l'Esprit élémentaire, il se trouve dans l'atmosphère des portions d'air que les Esprits ont tellement arrangées qu'elles reçoivent les rayons réfléchis des différents endroits de la terre et les renvoient au miroir que tu as sous les yeux : de manière qu'en inclinant la glace en différents sens, on y voit différentes parties de la

¹⁴ Tiphaigne donne dans ce récit une transposition poétique de la théorie cabalistique des *kélipoth* (écorces) ou éléments maléfiques et matériels qui se mêlèrent à la pure essence lumineuse de la Divinité, lors de la Création.

surface de la terre. On les verra successivement toutes, si l'on place successivement le miroir dans tous ses aspects possibles. Tu es le maître de promener tes regards sur les habitations des hommes. » Je me saisis avec empressement de cette glace merveilleuse. En moins d'un quart d'heure, je passai toute la terre en revue [...]

A quelques pas du globe bruyant, la terre creusée présente, dans une profondeur, quarante ou cinquante degrés de gazon. Au pied de cet escalier, se trouve un chemin pratiqué sous terre. Nous entrâmes, et mon guide, après m'avoir conduit par quelques détours obscurs, me rendit enfin à la lumière. Il m'introduisit dans une salle médiocrement grande et assez nue, où je fus frappé d'un spectacle qui me causa bien de l'étonnement. J'aperçus, par une fenêtre, une mer qui ne me parut éloignée que de deux ou trois stades. L'air chargé de nuages ne transmettait que cette lumière pâle qui annonce les orages : la mer agitée roulait des collines d'eau et ses bords blanchissaient de l'écume des flots qui se brisaient sur le rivage.

« Par quel prodige, m'écriai-je, l'air, serein il n'y a qu'un instant, s'est-il si subitement obscurci ? Par quel autre prodige trouvai-je l'Océan au centre de l'Afrique ? » En disant ces mots je courus avec précipitation, pour convaincre mes yeux d'une chose si peu vraisemblable. Mais, en voulant mettre la tête à la fenêtre, je heurtai contre un obstacle qui me résista comme un mur. Etonné par cette secousse, plus encore par tant de choses incompréhensibles, je reculai cinq ou six pas en arrière.

« Ta précipitation cause ton erreur, me dit le préfet. Cette fenêtre, ce vaste horizon, ces nuages épais, cette mer en fureur, tout cela n'est qu'une peinture. » D'un étonnement je ne fis que passer à un autre : je m'approchai avec un nouvel empressement ; mes yeux étaient toujours séduits et ma main put à peine me convaincre qu'un tableau m'eût fait illusion à tel point.

« Les Esprits élémentaires, poursuivit le préfet, ne sont pas si habiles peintres qu'adroits physiciens ; tu vas en juger par leur manière d'opérer. Tu sais que les rayons de lumière, réfléchis des différents corps, font tableau et peignent sur toutes les surfaces polies, sur la rétine de l'œil, par exemple, sur l'eau, sur les glaces. Les Esprits élémentaires ont cherché à fixer ces images passagères ; ils ont composé une matière très subtile, très visqueuse et très prompte à se dessécher et à se durcir, au moyen de laquelle un tableau est fait en un clin d'œil. Ils enduisent de cette matière une pièce de toile et la présentent aux objets qu'ils veulent peindre. Le premier effet de la toile est celui du miroir ; on y voit tous les corps voisins et éloignés, dont la lumière peut apporter l'image. Mais, ce qu'une glace ne saurait faire, la toile, au moyen de son enduit visqueux, retient les simulacres. Le miroir vous rend fidèlement les objets, mais n'en garde aucun ; nos toiles ne les rendent pas moins

fidèlement et les garde tous. Cette impression des images est l'affaire du premier instant où la toile les reçoit ; on l'ôte sur-le-champ, on la place dans un endroit obscur ; une heure après, l'enduit est desséché et vous avez un tableau d'autant plus précieux qu'aucun art ne peut en imiter la vérité et que le temps ne peut en aucune manière l'endommager¹⁵.

Nous prenons dans leur source la plus pure, dans le corps de la lumière, les couleurs que les peintres tirent de différents matériaux, que le laps de temps ne manque jamais d'altérer. La précision du dessin, la vérité de l'expression, les touches plus ou moins fortes, la gradation des nuances, les règles de la perspective, nous abandonnons cela à la nature qui, avec cette marche sûre qui jamais ne se démentit, trace sur nos toiles des images qui en imposent aux yeux et font douter à la raison si ce qu'on appelle réalités ne sont pas d'autres espèces de fantômes qui en imposent aux yeux, à l'ouïe, au toucher, à tous les sens à la fois. »

L'Esprit élémentaire entra ensuite dans quelques détails physiques, premièrement sur la nature du corps gluant qui intercepte et garde les rayons ; secondement, sur les difficultés de le préparer et de l'employer ; troisièmement, sur le jeu de la lumière et de ce corps desséché : trois problèmes que je propose aux physiciens de nos jours et que j'abandonne à leur sagacité. Cependant je ne pouvais détourner les yeux de dessus le tableau. Un spectateur sensible qui, du rivage, contemple une mer que l'orage bouleverse, ne ressent point des impressions plus vives : de telles images valent les choses.

[Le préfet introduit Tiphaigne dans une vaste galerie et lui fait admirer de nombreux tableaux, obtenus par ce procédé, qui représentent les événements les plus remarquables de l'Histoire. Ensuite ils passent dans une grotte aménagée en salle à manger afin que le voyageur puisse se restaurer.]

Tout ce que je voyais à Giphantie était extraordinaire ; le repas auquel on m'invita ne le fut pas moins. Trente salières remplies de sels de différentes couleurs occupaient une partie de la table et formaient un cercle au milieu duquel on avait placé un fruit assez semblable à nos melons. A côté, était une carafe pleine d'eau, autour de laquelle d'autres salières formaient un autre cercle. Cet appareil n'avait rien de tentant ; jamais je ne me sentis moins d'appétit. Cependant, pour ne pas manquer à un hôte auquel je devais tant d'égards, je voulus goûter du fruit qu'il m'offrait. De la terre que la chimie la plus rigoureuse dépouillerait de la

¹⁵ La toile préparée est ici l'analogue de notre plaque photographique. La substance visqueuse et qui durcit rapidement ressemble fort au bitume de Judée dont se servit Niepce dans ses premières expériences. Le cabinet noir, où le développement et la fixation de l'image s'accomplissent, est lui aussi indiqué. On ne peut donc que conclure avec Decauville-Lachênée (*La photographie pressentie et entrevue dès 1760 par le normand Tiphaigne de La Roche*, Bulletin de la société des Beaux-Arts de Caen, Tome IX, fascicule 2, 1895, p. 15) : « Trop d'éléments constitutifs de la photographie se rencontrent [dans cette description] pour qu'on n'y puisse voir qu'une fiction agréable n'étant pas le résultat d'études préalables ».

moindre parcelle étrangère, aurait autant de goût. Je me fis violence pour en avaler quelques morceaux. Je bus un verre d'eau et je dis au préfet que sûrement mes forces étaient plus que suffisamment réparées et que, s'il le jugeait à propos, nous continuerions à visiter les singularités de Giphantie.

« Tu as eu la complaisance de goûter du fruit et de la liqueur, me dit-il, tu auras celle d'assaisonner l'un et l'autre. Les poudres salines qui les environnent ont peut-être plus de vertu que tu ne penses. Je t'invite à essayer. »

A ces mots, je considérai plus attentivement les salières ; je vis que chacune était étiquetée et je lus, sur celles qui environnaient le fruit insipide : sel de bécasse, sel de caille, sel de macreuse, sel de truite, sel d'orange, sel d'ananas etc. Sur les autres, je lus : sève concrète de vin du Rhin, sève du champagne, du bourgogne, du scuba d'Irlande, d'huile de Vénus, de crème des Barbades, etc. Ayant repris le fruit, sur une petite tranche je répandis un grain de l'une de ces matières salines et, l'ayant goûtée, je la pris pour une aile d'ortolan. Je regardai la salière qui m'avait fourni le sel ; son étiquette m'annonçait cette saveur. Etonné de ce phénomène, sur une autre tranche je répandis du sel de turbot et je crus savourer l'un des meilleurs turbots que la Manche fournisse. Je voulus faire la même épreuve sur ma boisson aqueuse et peu attrayante ; selon le sel que j'y dissolvais, je bus du vin de Beaune, de Nuits, de Chambertin, etc.¹⁶

[Le repas fini, ils se remettent en route. Le préfet explique à son hôte qu'après qu'Adam eut été chassé du Paradis terrestre, les Esprits élémentaires se saisirent des restes de la pomme fatale et mirent en terre les trois pépins qu'ils y trouvèrent, afin de les faire germer.]

Tout en discourant, nous entrâmes dans un bosquet assez vaste, au milieu duquel j'aperçus une étoile formée par des arbrisseaux de la plus grande beauté. De toutes leurs parties s'élançaient au loin des gerbes de matières lumineuses, où se peignaient toutes les couleurs de l'iris. Tel le soleil regardé au travers des rameaux d'un arbre épais, semble couronné de rayons étincelants, où éclatent les couleurs les plus vives et les plus variées.

[Le premier pépin a donné naissance aux arbustes qui composent ce bosquet. Ce sont les « arbres d'Amour » ; les corpuscules qui s'en exhalent se répandent sur la surface de la terre pour y porter les semences de la volupté.

Le second pépin a produit une plante sans feuille, ni fleur ni fruit. Elle est « formée d'un nombre infini de filets très minces qui sortent les uns des autres » et engendrent des

¹⁶ Gustave Le Rouge, l'un des pionniers français de la science-fiction, s'est étroitement inspiré de ce passage dans son roman *L'astre d'épouvante* (Paris, Larousse, 1928, p. 42 sqq.). Tiphaigne est donc, par l'intermédiaire de Le Rouge, à l'origine de ce poncif du roman d'anticipation scientifique.

vermisseaux. Ceux-ci deviennent minuscules, des ailes leur naissent et ils vont piquer les hommes, leur causant diverses démangeaisons : démangeaisons de parler, d'écrire, de savoir, de briller, etc.

Le préfet conduit ensuite Tiphaigne vers l'arbre issu du troisième pépin.]

Après avoir marché quelques temps sur les bords d'un ruisseau, nous entrâmes dans une belle et vaste prairie. Elle était émaillée de mille sortes de fleurs, dont les couleurs variées se confondaient dans le lointain et formaient des tapis éclatants, tels que l'art n'en a jamais tissu. Cette prairie est terminée par une pièce de roche comme par un mur. Un arbre s'y étendait en espalier et ne s'élevait guère qu'à hauteur d'homme, mais se prolongeait à droite et à gauche sur toute la longueur de la roche, c'est-à-dire plus de trois cents pas. Ses feuilles étaient très minces et très étroites, mais en si grande quantité, qu'il n'était pas possible d'apercevoir la moindre partie, ni du tronc, ni des branches, ni de la surface du rocher qu'elles occupaient.

« Tu vois, dit le préfet, la production du troisième et dernier pépin ; nous lui donnons le nom d'arbre fantastique.

C'est de cet arbre précieux que tirent leur origine : les inventions, les découvertes, les arts, les sciences et cela par une mécanique qui va t'étonner.

Tu sais que les nerfs des feuilles d'un arbre s'arrangent uniformément sur chacune d'entre elles ; en voir une, c'est voir toutes les autres. Ici cette uniformité n'a point lieu ; chaque feuille a ses nerfs arrangés à sa manière : il n'y en a pas deux sur l'arbre fantastique qui se ressemblent. Mais, ce qu'il y a d'admirable, c'est que, sur chaque feuille, les nervures s'arrangent symétriquement et représentent distinctement mille sortes d'objets ; tantôt une colonnade, un obélisque, une décoration ; tantôt des instruments d'arts et de métiers ; ici, des figures de géométrie, des problèmes d'algèbre, des systèmes astronomiques ; là, des machines de physique, des instruments de chimie, des plans d'ouvrages dans tous les genres, vers, prose, discours, histoire, roman, chansons, fadaïses et autres.

Ces feuilles ne se fanent point. Dès qu'elles sont parvenues à leur perfection, peu à peu, elles s'amincissent prodigieusement, et se plient et replient mille fois sur elles-mêmes. En cet état, elles sont si légères, que le vent les emporte et si petites qu'elles peuvent entrer dans les pores de la peau. Une fois admises dans le sang, elles circulent avec les humeurs et pour l'ordinaire s'arrêtent dans le cerveau, où elles causent une maladie singulière dont voici la marche.

Lorsqu'une de ces feuilles s'est fixée dans le cerveau, elle s'imbibe, se dilate, se déploie, redevient telle qu'elle était sur l'arbre fantastique et présente à l'âme les images dont

elle est chargée. Pendant ces développements, le malade a l'œil fixe et l'air rêveur. Il semble voir et écouter ce qui se passe autour de lui, mais il s'occupe de toute autre chose. Il se promène quelquefois à grand pas et quelquefois il reste immobile. Il se frotte le front, frappe du pied, se bat les flancs, se ronge les ongles. Ceux qui ont vu un géomètre qui touche à la solution d'un problème, un physicien qui aperçoit les premières lueurs d'une explication physique, un poète qui échafaude une pièce, ont dû observer ces symptômes.

Cet état violent procède des efforts que fait l'âme pour discerner ce qui se trouve tracé sur la feuille et il dure plus ou moins, selon que cette feuille tarde plus ou moins à se déployer et à se présenter commodément.

Le déclin de la maladie s'annonce par de légères émanations du cerveau, telles que quelques idées subitement conçues, quelques vues jetées en courant sur le papier, quelque plan tracé à la hâte. L'âme commence à discerner les objets et à contempler à son aise la feuille fantastique.

Ces derniers symptômes annoncent une crise prochaine et qui ne tarde pas à se déclarer par une évacuation générale de tout ce qui s'est transmis au cerveau. Alors les vers coulent, les difficultés s'éclaircissent, les problèmes se résolvent, les phénomènes s'expliquent, les dissertations se multiplient, les chapitres s'entassent, le tout prend la forme d'un livre et le malade est guéri. De tous les accidents qui lui affligeaient le cerveau, il ne lui reste qu'une affection démesurée pour ce qu'il vient d'enfanter avec tant de peine. »

[Le préfet demande à Tiphaigne de s'enfoncer dans un ruisseau. Le voyageur est alors entraîné par le courant dans l'intérieur de la terre qui lui apparaît comme « un labyrinthe de cavernes immenses, de grottes profondes, de crevasses irrégulières qui se communiquent. L'eau qui coule dans ces souterrains se répand quelquefois dans de vastes bassins où elle semble stagner, quelquefois elle s'engage dans des canaux étroits où elle coule rapidement. » Enfin, après avoir assisté à la lutte entre le feu central et l'eau, lutte qu'il donne comme la cause des éruptions volcaniques et des tremblements de terre, il revoit la lumière et le courant le dépose sur une plage maritime, dans « sa patrie à six cents stades de Babylone [Paris] ».]

« En tant qu'artiste qui lentement et péniblement s'attacha à la création de tableaux, – dit le poète et peintre George Russel dans *The Candle of Vision (Le Flambeau de la Vision)* –, j'affirme que les formes du rêve ou de la vision

nécessitent un artiste conscient qui les dispose, un magicien qui les dote de la vie, et que par là le processus du rêve ou de la vision est intellectuel, c'est-à-dire qu'il est conscient sur quelque plan de l'être, bien que le moi qui siège sur le seuil corporel ignore quelles puissances et quels dignitaires se rencontrent dans les salons intérieurs, au fin fond du palais de l'âme. » Ces entités dont nous parle le grand précurseur irlandais, tout artiste véritable les doit éveiller en lui-même. Elles ne sont que les différentes hypostases de cet *Autre*, situé au point central microcosmique, que Nerval aussi bien que Rimbaud avaient reconnu comme le Maître de la vision du Réel dépouillé de ses apparences. L'utilisation de l'automatisme, des hasards du geste, le recours au délire provoqué ou à la concentration la plus intense, toutes les techniques spécifiques des peintres de notre temps, ne sont que des pièges tendus à cet être second pour le forcer à prodiguer ses révélations. Pourtant, il existe une autre catégorie d'artistes, chez lesquels l'émergence de la vision se fait tout naturellement, sans qu'il leur soit nécessaire, au départ, d'acquérir avec effort la maîtrise d'un procédé. Par suite d'un événement d'ordre psychique ou physique, leur être conscient s'est, pour ainsi dire, confondu avec l'un des avatars du Soi profond. Comme, dans la plupart des cas, nulle culture picturale ne vient leur imposer de contrainte paralysante, ils projettent sur la toile ou le papier leur monde intérieur en créant alors, d'instinct, la technique qui convient le mieux à son expression la plus fulgurante. L'inspiration, que d'autres recherchent laborieusement, jaillit chez eux à l'état pur, avec une fraîcheur inégalable. Certes, leur passé n'est point tout à fait aboli, mais l'hérédité ou les vieilles hantises professionnelles ou philosophiques ne parviennent même pas à gauchir leur vision qui s'enrichit au contraire de telles réminiscences. Qu'importe si ces œuvres n'ont qu'une durée éphémère, si leurs auteurs cessent plus ou moins rapidement de peindre, ayant épuisé toutes les potentialités de leur vision, ou si, au contraire, ils en viennent à se complaire aux jeux techniques qu'ils ont découverts, affaiblissant ainsi leur message. Il suffit qu'ils nous aient prouvé, avec une pareille clarté, l'existence

en l'homme d'un univers profond, riche d'autant de merveilles que celui que nos sens perçoivent habituellement. Et ce n'est pas l'un des moindres mérites de l'œuvre d'Eugène Gabritschevsky que de donner une telle leçon à ceux qui se tiennent sur le seuil.



Dans le cadre de l'art des visionnaires, ce peintre (qui vécut de 1893 à 1979) occupe une place à part. Alors que la généralité de ceux qui pratiquent une telle forme d'expression a un esprit sinon vierge, du moins fort peu encombré de savoir (ce qui semble bien, d'ailleurs, faciliter le jaillissement spontané de leur création), Gabritschevsky était, au contraire, un homme de haute culture et un éminent biologiste. Fils d'un célèbre bactériologiste russe, il reçut une éducation extrêmement raffinée et fut, dès sa jeunesse, en contact avec l'élite intellectuelle que recevaient ses parents. S'étant toujours intéressé à la zoologie et surtout aux insectes, il étudia les Sciences Naturelles à l'Université de Moscou et se spécialisa dans la génétique, cette partie de la biologie qui

étudie les problèmes de l'hérédité. La publication des résultats de ses remarquables recherches expérimentales lui valut d'être appelé aux Etats-Unis, à l'âge de trente ans, par T.H. Morgan, le plus grand généticien d'alors. Il travailla ensuite à l'Institut Pasteur de Paris, sous la direction du professeur Emile Roux. Ses travaux lui avaient assuré une réputation mondiale dans les milieux scientifiques. Mais la santé de Gabritschevsky était précaire. Alors qu'en 1929, il visitait Versailles en compagnie de son frère Georges, il fut atteint de troubles cérébraux. Peu après, son état ayant empiré, il dut cesser définitivement ses recherches. Coupé du monde, entièrement replié sur lui-même, Gabritschevsky ne s'exprima plus désormais qu'en dessinant et en peignant. Nous devons noter ici une autre particularité de son cas : Gabritschevsky avait toujours consacré à l'art ses moments de liberté. Il avait même pris, dans son adolescence, des leçons de peinture avec un artiste russe de l'école réaliste du XIX^e siècle. Rien pourtant dans ces premiers essais d'amateur ne laisse prévoir la souveraine inspiration des œuvres à venir. La maladie a joué pour Gabritschevsky le rôle d'un catalyseur. Les inhibitions une fois brisées, l'épanouissement de la vision était devenu possible. Gabritschevsky accédait maintenant à des états de conscience plus aigus que ceux de l'homme ordinaire. Il oscillait entre une intense angoisse métaphysique (« Et la langueur des heures lamentables se change en forme d'incommensurable », ainsi qu'il le dit dans l'un de ses textes si émouvants) et l'extase cosmique (« C'est l'immémorable immobile de l'imperceptible impérial et global », note-t-il aussi). La création artistique va devenir pour lui le point d'équilibre entre ces deux tendances contradictoires. D'emblée, sans qu'il ait jamais rien connu des recherches de l'avant-garde de son temps, il inventera, vers 1930, l'un de ces procédés qui, selon ses propres termes, « emploient l'imprévu pour vous mettre en contact direct avec l'essence magique de la Nature. » Je me plais à penser que ce reclus l'imagina en essayant de recréer les nuages, ces « merveilleuses constructions de l'impalpable » (Baudelaire) qui, au témoignage de son frère, le fascinaient tant dans son

enfance. Gabritschevsky étend sur une feuille un à-plat de couleur, puis l'enlevant par places avec ses doigts ou un chiffon, il transforme cette surface en un véritable miroir où se reflète son monde intérieur. Il ne lui reste plus qu'à ajouter quelques traits et quelques nuances afin de préciser certaines formes, et voici fixés les rêves somptueux et tragiques de l'artiste.

La substance de ses visions, Gabritschevsky la puise surtout dans ce que furent ses observations scientifiques, mais aussi dans ses souvenirs d'enfance, ses obsédantes préoccupations philosophiques et ses souffrances morales. Tout ce qu'il a accumulé, tout ce qu'une riche vie intellectuelle a mis à sa disposition, il le transmue, avec une aisance surprenante, en un univers fabuleux. Outre des êtres humains bizarres autant qu'inquiétants et des paysages fort insolites, Gabritschevsky décrit, avec la minutie habituelle au naturaliste, toute une faune fantastique d'insectes, de batraciens, d'oiseaux quelque peu monstrueux, inspirés des bêtes dont les mœurs le passionnèrent dès sa jeunesse et sur lesquelles, plus tard, il réalisa ses travaux de biologiste. Ainsi il nous restitue ces animaux sur un plan où l'imaginaire vient transfigurer le réel. Toujours ses visions semblent naître au point de contact entre le microcosme et le macrocosme. Les tableaux de Gabritschevsky trahissent aussi son âme slave, au point que certains de ses compatriotes ont pu penser que maintes de ses compositions illustraient des contes russes. Telle serait l'explication de l'un de ses thèmes de prédilection, celui des bougies qui, dans le folklore slave, symbolisent les âmes errantes. Mais Gabritschevsky revient toujours à ses anciennes préoccupations de savant, aux métamorphoses des êtres, aux mutations génétiques. Non sans humour, en physiognomoniste implacable, il nous montre le peu de différence qu'il y a souvent entre le mufle et le visage, celui-ci se montrant plus effrayant encore car l'expression de férocité animale s'y combine avec celle de la bêtise satisfaite d'elle-même. Et voici que, parmi des décors lunaires, Gabritschevsky met en scène le *Théâtre du Monde*. Les « larves » humaines y grouillent, inconscientes et pataudes, jouant des pièces

absurdes. Elles n'ont pas encore accédé à la phase « adulte », à la conscience supérieure qu'implique pourtant le règne hominien, à l'état d'Eveil.

Enfin, après une période de fièvre créatrice qui dura près de trente ans, la vision de Gabritschevsky se décante, les phantasmes s'évanouissent peu à peu, il parvient à la sérénité. Il atteint à l'au-delà des formes, à l'abstraction complète, puis, ayant exprimé l'intégralité de son message, il cesse presque totalement de s'exprimer par la peinture.

La grandeur de l'œuvre de Gabritschevsky réside dans ce qu'il a pu assumer, au sein d'une activité créatrice spontanée, son déchirement entre l'analyse scientifique et le don visionnaire. Seule peut-être l'expérience spirituelle d'un Lewis Carroll, mathématicien et poète des mythes de l'enfance, peut être comparée à la sienne (la différence des tempéraments slave et anglo-saxon n'expliquerait-elle pas, en grande partie, la différence de leurs destins ?). Sans doute n'est-ce pas fortuit si la découverte de cette œuvre bouleversante eut lieu au moment où la peinture connaissait une grave crise. Faire régner en maître l'imaginaire et, grâce à lui, « séparer le subtil de l'épais » pour arracher à l'univers ses secrets, telle est, me semble-t-il, la leçon que nous donne Eugène Gabritschevsky. Ainsi qu'il le dit lui-même, magnifiquement : « ... on oublie tout... on oublie jusqu'à des galeries entières, toutes pleines d'œuvres d'art les plus magnifiques... Mais un papillon entrevu par hasard sur le bord d'un pétale ne manque jamais de réveiller en nous l'imagination assoupie. Plus les années passent, plus la vie semble embellie par ces hiéroglyphes d'un monde de miracles, par ces symboles de ce qu'il y a de plus important dans notre existence. »

« Perdre
Mais perdre vraiment
Pour laisser place à la trouvaille »

Ces vers d'Apollinaire me reviennent en mémoire chaque fois que je contemple l'un de vos tableaux, mon cher Slavko Kopac, et le poète d'*Alcools*, j'en suis persuadé, eût admiré votre œuvre qui fait particulièrement appel à la *surprise* qu'il donnait comme le principal élément de l'art moderne. Si ce ressort, ayant depuis lors trop joué, en est venu à perdre presque toujours de sa force, il n'en va pas de même chez vous, justement parce que vous avez su vous imposer cette ascèse du total dépouillement nécessaire à la trouvaille fusante. Quelque habitués que nous soyons aux audaces plastiques les plus éclatantes, il nous est nécessaire, pour pénétrer véritablement dans le microcosme que vous nous donnez à voir, d'opérer à notre tour un peu de cette même ascèse en renonçant tout à fait aux critères esthétiques que, sans vouloir nous l'avouer, nous conservons afin de nous guider dans le labyrinthe pictural de notre temps. *Slavko Kopac ou l'innocence retrouvée*, tel est le titre de l'étude que je souhaiterais pouvoir écrire un jour. Grand connaisseur de la production artistique universelle (des Primitifs à l'Art Brut), aussi bien qu'expert en toutes les techniques, même les plus hétérodoxes, vous avez suivi la voie indiquée par Heinrich von Kleist dans son *Traité des marionnettes* (et qui fut celle aussi d'un Gérard de Nerval, par exemple), selon laquelle la connaissance portée à son sommet se transmute en un état nouveau qui la dépasse. Alors fulgure enfin la lumière du Premier Jour. Définitivement dégagé d'une habileté paralysante, vous laissez à la matière la liberté de s'exprimer par elle-même, vous piègez l'inattendu. C'est ainsi que, bien longtemps avant que les modes n'aient vulgarisé l'usage de l'objet trouvé, vous avez été l'un des premiers à « redonner vie à la chose qui semble avoir fini d'exister », selon votre propre expression. L'univers que vous ordonnez rejoint tout naturellement celui de la poésie

populaire slave qui a nourri votre enfance ; dans l'un comme dans l'autre, le visible est le reflet de l'invisible. A la fois cocasse et inquiétante, supra-réaliste et visionnaire, votre création concilie les extrêmes et exprime avec puissance l'ambiguïté fondamentale de la Nature. Mais elle reste constamment *de toute fraîcheur*. Merci, cher ami, de votre invitation au pays des apparitions saisissantes, des gnomes, des bêtes-fées.

La Pierre cubique à pointe est peut-être l'un des symboles les plus spécifiques de la franc-maçonnerie, car il se rattache directement aux méthodes de Réalisation spirituelle des ancêtres opératifs de cette société. Les outils, qui eux aussi sont maçonniques au sens strict du terme, se présentent comme les aides qui doivent permettre à l'initié d'édifier cette Pierre. Le maillet et le ciseau servent à travailler la masse chaotique, mais déjà choisie, de la pierre brute figurant l'homme encore profane mais qui possède des qualifications initiatiques. Le compas permet d'en vérifier les proportions, l'équerre d'établir la rectitude de ses angles. Avec la perpendiculaire et le niveau, on pourra construire ses faces planes et ses lignes droites. Si la Pierre cubique est représentée sur le tableau de loge au grade d'apprenti, elle n'y est que pour marquer un idéal. En effet, le rôle de ce débutant n'est-il pas défini très exactement par la formule traditionnelle : « *A quoi travaillent les apprentis ? A dégrossir la pierre brute afin de la dépouiller de ses aspérités et à la rapprocher d'une forme en rapport avec sa destination.* » C'est donc une pierre dont l'aspect est déjà complètement ébauché et qui est en voie d'évolution vers son ultime forme cubique que façonnera le compagnon. Les nouveaux outils qui lui ont été confiés lors de son initiation au second degré l'aideront dans cette œuvre. La pince ou levier lui permettra de déplacer la pierre pour l'examiner et la

travailler plus commodément sous toutes ses faces. Le niveau (ce dernier bien qu'existant dans le tableau de loge d'apprenti est plus spécialement un outil de compagnon puisqu'on dit, lorsque l'apprenti accède au second degré, qu'il *passe de la perpendiculaire au niveau*) ainsi que la règle lui permettront les précises vérifications nécessaires pour donner à la pierre une forme cubique presque parfaite. Mais seule la totale habileté du maître véritable pourra amener la pierre à la perfection dernière. Comme on le voit, un tel processus se rattache à la réalisation initiatique telle qu'elle était conçue par les maçons opératifs chez lesquels il s'agissait de construire l'homme nouveau, en même temps que l'on bâtissait un édifice, les deux aspects de cette double opération, à la fois physique et métaphysique, étant organiquement liés. Si, à ce point de vue, le passage de l'opératif au spéculatif a été un affaiblissement des possibilités de Réalisation spirituelle, il n'en reste pas moins que, même dégagée de son contexte originel, la Pierre cubique reste l'un des symboles les plus puissamment initiatiques de la véritable maçonnerie ésotérique. La méditation et la mise en œuvre de ses enseignements doit aider le maçon à accéder au degré de ce que l'on appelle traditionnellement l'initiation aux *Petits Mystères* et nous tracer la voie vers l'Absolu.

Pour étudier plus à fond ce symbole, il convient de le décomposer en ses éléments constitutifs : la pierre, le cube, la pointe pyramidale qui le surmonte, la hache qui est fichée sur cette pointe.

Le minéral est ce qui, dans le monde manifesté, représente la réalité la plus éloignée du Principe. La pierre est, en effet, le dernier degré de la solidification de la matière. Cette extrême condensation quantitative, caractéristique parfaite de la matérialité, est l'exacte antithèse de l'immatérialité qualitative de l'Esprit principiel. Cependant, si nous appliquons la loi d'analogie exprimée dans la Table d'Emeraude : « Ce qui est en haut est comme ce qui est en bas », nous voyons que la pierre n'en est pas moins, pourtant, le symbole du

Principe au niveau de la manifestation. Elle représente en quelque sorte la concrétisation ultime de la substance et, par là, elle est stabilité, fondement, donc image de l'immutabilité principielle. Sa densité matérielle évoque aussi, analogiquement, la densité spirituelle de l'Unité à atteindre. Pour ces raisons, les pierres ont souvent été choisies comme symbole de la Divinité. On les nommait alors des « bétyles », de l'hébreu « Beith El », maison de Dieu. Parmi les plus connues, citons : la Pierre noire de Cybèle, la Kaaba de La Mecque, la Pierre du Graal.

Au point de vue opératif, détacher, avec le ciseau et le maillet, des parcelles superflues du bloc originel en le taillant, c'est obtenir le « détachement », se libérer du « moi » pour se fondre dans le « Soi ». De plus, la taille de la pierre imite microcosmiquement l'acte de création du macrocosme. Le modèle idéal à reproduire figure alors le Principe sous sa forme d'archétype suprême et les outils les forces cosmiques mises en jeu pour différencier la « matière première » ou pierre brute.

Le cube exprime lui aussi par sa forme une idée de stabilité. Sa base solide évoque l'immutabilité des règles initiatiques. Ainsi, les gnostiques disaient que tout l'édifice de leur science avait pour fondement un carré dont les angles étaient *σιγη*, *sigé* : le silence, *βαθος*, *bathos* : la profondeur, *vous*, *nous* : l'intelligence et *αληθεια*, *alétheia* : la vérité.

Lorsqu'on examine un cube, on n'en peut voir que trois faces à la fois. Il y a là, tout d'abord, un rappel à l'humilité : notre vue sur le Réel n'est jamais qu'une vue partielle. Cela signifie aussi que si l'on veut accéder à la Vérité suprême, atteindre à la Réalité profonde, il ne faut pas s'arrêter au visible, mais le transcender en passant alors de ce visible à l'invisible, du manifesté au non-manifesté.

Le cube a six faces et l'on peut noter que le nombre six représente le Verbe créateur, ce qui révèle la manifestation. La Pierre cubique est donc à

rapprocher d'un autre symbole, celui de l'étoile à six branches, le sceau du roi Salomon qui fut le constructeur du Temple de Jérusalem. Formé de deux triangles unis, aux pointes inversées, l'une dirigée vers le haut, l'autre vers le bas, c'est là le signe de l'union entre le Ciel et la Terre et aussi celui de l'« Homme Universel » qui réunit en sa personne la surnature divine et la nature humaine. On retrouve la même signification en ce qui concerne le nombre six dans la Tradition chinoise, au livre du Yi-King, où la figure de l'hexagramme se divise en deux trigrammes symbolisant le Ciel et la Terre. De même, dans la Kabale, la sixième lettre de l'alphabet hébreu ו vav – sa valeur numérique est également six –, figure la réciprocité et la solidarité des forces en action dans l'Univers, l'Amour parfait, trait d'union entre le Ciel et la Terre, le travail éternel du Bas aspirant vers le Haut et du Haut pénétrant le Bas, l'illuminant, le vivifiant.

Si l'on développe la surface du cube, on obtient une croix latine, signe de la Rédemption par le Verbe incarné et aussi de l'« Homme Universel » dans sa plénitude. Ainsi, en taillant la Pierre cubique, le maçon prépare la libération du Médiateur, du Verbe manifesté qu'il est lui-même en puissance. Lorsque la Pierre sera devenue parfaitement cubique et prête à s'intégrer dans la construction, l'initié aura atteint les hauts degrés de la Connaissance et touchera à la Réalisation en s'identifiant avec l'Absolu.

Signalons enfin l'étroite corrélation qui unit, ici aussi, le symbolisme architectural propre à la franc-maçonnerie, au symbolisme alchimique, ce qui s'explique d'ailleurs par leur caractère cosmologique commun. En alchimie, la « matière première » est figurée par la pierre brute. Ce corps est chaotique, mais il a été choisi soigneusement car il doit contenir en lui les plus grandes virtualités. L'Artiste spiritualisera la matière et matérialisera l'Esprit en travaillant sur elle, par un processus analogue à celui de la taille de la pierre. Ayant joint, grâce à ce travail, le « Soufre » et le « Mercure » puis les ayant séparés et ensuite purifiés pour les conjoindre derechef, il obtiendra enfin la

Pierre Philosophale, ce qui est pour l'adepte le plus haut stade de Réalisation à la fois matérielle et spirituelle. Cette Pierre Philosophale est également symbolisée par une Pierre cubique. Ainsi la voit-on figurée sur le bas-relief de la Fontaine du Vert Bois, l'un des plus curieux monuments hermétiques qui subsistent du Vieux Paris, à l'angle de la rue du Vert Bois et de la rue Saint-Martin. Elle y est portée par un navire, image du vaisseau philosophal ou athanor dans lequel a lieu sa coction et elle se trouve près d'un *dauphin* nageant dans la mer et d'un *chien*, surmontant le casque d'Hermès, ces animaux figurant les deux principes cosmiques antagonistes : le *Soufre* et le *Mercure*.

Une pyramide à base quadrangulaire surmonte la Pierre cubique et lui donne une orientation bien définie. Les mots chaldéens « Urim-middin », d'où serait issu le vocable pyramide, signifiaient : « les Lumières et les Mesures ». En chaldéen comme en hébreu, « Urim » s'appliquait à la Lumière dans le sens de Révélation, d'Illumination. Si l'on se réfère au grec, on remarquera que pyramide contient le mot πυρ, *pur*, qui veut dire feu.

Le sommet ou point central de la pyramide représentait pour les égyptiens le soleil lui-même. Les arêtes symbolisaient les rayons émanés de l'astre et les quatre faces correspondaient à autant d'aspects diversifiés de ce soleil-Principe, en rapport avec les quatre modalités de la manifestation (Terre-Air-Feu-Eau) et aussi les quatre points cardinaux vers lesquels les faces sont respectivement tournées. Le symbolisme de la pyramide se rattache donc à celui du Feu spirituel à la fois créateur et manifestation illuminative de l'Unité.

A l'Orient de la loge, au-dessus du siège du Vénérable se trouve le triangle appelé Delta lumineux ; il porte en son centre soit les lettres hébraïques tse'c ,éH ,vaV ,éH ,doI יהוה-à-dire le Tétragramme sacré, soit l'œil de la Divinité. On peut voir en les faces de la pyramide la quadruple répétition de ce Delta ; est obtenu alors un sens analogue à celui que nous avons déjà mentionné : l'application de l'étincelle créatrice et animatrice au quaternaire du

monde manifesté et la révélation du « Deus absconditus » par le « Deus revelatus », de l' « Aïn-Soph » par le « Tétragramaton ».

Au sommet des triangles de la pyramide se trouve donc le point principiel et unitaire, qui est aussi le point de jonction du Ciel et de la Terre. En cet endroit, les atomes ignés sont dans tout leur éclat et toute leur pureté. De là, ils descendent pour donner vie à la manifestation.

Ainsi que nous l'avons vu, la Pierre cubique figurant la matérialité à son degré extrême de densité et d'immobilité est par cela même le point d'appui nécessaire pour une remontée vers le Principe. Mais cette Réintégration ne saurait se faire sans l'intermédiaire de ce Feu qui n'est autre, pour le maçon, que l'« influence spirituelle » qu'il a reçue par son initiation.

Au sommet de la pyramide qui surmonte la Pierre cubique est fichée une hache. Symbole de l'éclair et de la foudre, elle est là afin de renforcer encore le sens de la pyramide. Elle nous rappelle que le feu spirituel peut être considéré comme un *outil* dont le manche est tourné vers nous pour que nous le saisissons. Cela signifie que l'étincelle qui a été retransmise par l'initiation est une aide si l'on sait et si l'on veut s'en servir. Il faut fortifier sans cesse cette étincelle en la mettant au centre dans sa vie spirituelle aussi bien que matérielle, et c'est grâce à elle seulement qu'il pourra y avoir passage de la virtualité à la Réalisation, à l'Illumination.

∴

« La pierre que ceux qui bâtissaient avaient rejetée est devenue la principale pierre de l'angle » dit le Psaume 18. C'est pourquoi le maçon, initié qui n'ignore pas l'Art, recueille la pierre méprisée par le profane et, sans se décourager, taille ce minéral chaotique et presque informe. Il a l'espoir d'en tirer un jour la Pierre cubique à pointe qui n'est autre qu'une clef de voûte destinée à être mise au sommet de l'édifice. Elle deviendra alors le point axial et polaire

qui reliera la Terre au Ciel. Le Principe suprême qu'elle représente étant, sous l'un de ses aspects, la Manifestation ultime, elle ne se place, certes, qu'au dernier moment, mais toute la construction doit être ordonnée par rapport à elle. Le maçon ne peut oublier non plus que cette *petra genitrix*, cette pierre génératrice, lui a été promise dans les ténèbres du cabinet de réflexion, sans qu'on lui cache d'ailleurs les difficultés inhérentes à son façonnement : « *Visita interiora terrae, rectificando invenies occultum Lapidem* », « Visite l'intérieur de la terre, et en rectifiant tu trouveras la Pierre Occulte ». Mais il faut considérer que cette formule lui était livrée sous le sigle V.I.T.R.I.O.L. Ce Vitriol n'est autre, pour les alchimistes, que la corporification du « Feu secret », de l'Étincelle émanée du Divin lui-même (ainsi que nous l'avons vu au sujet du symbolisme de la pyramide et de la hache) et qui est la condition de toute transmutation. Le maçon doit lui aussi savoir corporifier l'énergie spirituelle qui a été mise en lui s'il veut « tailler sa forme divine » en parfaissant la Pierre cubique à pointe, ce parfait cristal.

Tous les interprètes de la Tradition primordiale, tels, par exemple, les Sages de l'Inde qui composèrent la *Bagavata Purana*, le visionnaire hébreu du *Livre de Daniel*, Hésiode et Ovide, enseignent unanimement que l'évolution de l'humanité s'accomplit selon un cycle descendant dont les stades successifs sont : l'Age d'Or, l'Age d'Argent, l'Age d'Airain, l'Age de Fer. Tous s'accordent aussi pour affirmer que nous nous trouvons actuellement dans le dernier de ces âges. Les hindous le nomment *Kali-Yuga* car, d'après leur cosmogonie, il est régi par Kali la noire, déesse de la destruction.

Désordres de toutes sortes, perte du sens du sacré par suite de l'éloignement du Principe, involution dans la matière, sont les caractéristiques

de cette époque chaotique, et il ne serait que trop facile de relever les événements du monde moderne qui viennent confirmer ces vérités traditionnelles. Dans l'œuvre de maints artistes, on peut trouver parfois quelques indices de la connaissance intuitive du véritable sens de cette situation, mais il est très difficile de les démêler de ce qui n'est qu'un simple reflet des phosphorescences de la décomposition spécifique du *Kali-Yuga*. Ce qui fait, au contraire, l'intérêt des recherches picturales de Sergio Fergola, c'est qu'elles sont guidées par la nécessité intérieure d'une prise de conscience parfaitement lucide des problèmes posés par l'« Age Sombre ». Comme corollaire à la « Chute », l'un de ses thèmes de prédilection, il nous montre comment, dans cette ère crépusculaire analogue, selon lui, aux *Limbes*, la réduction du Supérieur à l'Inférieur et la solidification du monde aboutissent à ce qu'il désigne sous le nom de « *natura artificialis* ». L'inversion y est la règle : l'ange est devenu rouage, les racines de la plante se sont transformées en chiffres, la machine forge la prédestination humaine. Ce qui est susceptible de recéler un sens symbolique dont la méditation aiderait à renouer le lien avec le Principe, aussi bien que ce par quoi peut s'établir une participation magique avec le cosmos, tout cela est menacé par les rets du rationnel, emprisonné, occulté : on encage le soleil, la lune est mise en équation, la pierre vivante changée en murailles claustrales.

Mais une telle vision critique, qui n'est pas dépourvue parfois de cet humour qui aide à transcender l'intolérable, s'accompagne parallèlement d'une démarche visant à mettre en relief ce qui peut, malgré tout, subsister de sacré dans un tel univers. Car le germe impérissable subsiste dont le lent développement au sein du terreau putréfié donnera naissance à un cycle ramenant l'Age d'Or.

Pour dévoiler ces « résidus » sacrés, garants d'une régénération, Fergola appose sur les divers aspects de la réalité qu'il nous décrit une « grille cryptographique », celle des structures de l'iconographie ancienne. Ainsi, en

transposant des compositions du moyen âge dans un nouveau contexte, Fergola donne une vie particulière à des événements spirituels comme l'Annonciation, l'Incarnation, la Nativité, l'Assomption, et il offre au spectateur de ses tableaux la possibilité d'accéder avec lui, par-delà les apparences profanées, au plan de la grâce illuminante.



Vestige miraculeusement conservé, la tour Saint-Jacques, pentaculaire, dresse, depuis plus de quatre siècles, sa masse élancée que couronnent les cornes

de ses gargouilles, au centre géométrique du labyrinthe de la capitale. Commencée en 1509 et entièrement terminée en 1523, son style architectural est de transition. La sobriété des formes ogivales de sa base, caractéristiques du gothique flamboyant, s'unit avec élégance, en sa partie supérieure, à la richesse ornementale qui marque le début de l'art renaissant. Dans l'écrin de son square, enclave de calme dans la vie tumultueuse du quartier des Halles et de l'Hôtel de Ville, le monument philosophal, pérenne image de l'union des forces de la Terre et du Ciel, suscitera toujours la méditation des quêteurs d'Absolu.

Aux angles de sa plate-forme carrée qui s'élève à 52 mètres au-dessus du sol et que domine une statue de Saint-Jacques-le-Majeur, des figures hiératiques et mystérieuses se penchent sur la ville : un lion et un bœuf ailés, un aigle, un ange, « quatre sphinx, dit Victor Hugo, qui donnent à deviner au nouveau Paris l'énigme de l'ancien »¹⁷. Ces sculptures ne sont d'ailleurs que de fidèles copies mises en place au dix-neuvième siècle, lors des restaurations de la tour. Trois des originaux, le lion, le bœuf et l'aigle, dégradés par le temps, hantèrent longtemps le square. Ils sont l'œuvre de Rault, un humble « tailleur d'ymaiges » médiéval. L'histoire ne nous a conservé que son nom et la mention de la minime somme (20 livres tournois) qui lui fut comptée pour son labeur.

Ces êtres avaient été adoptés comme attributs des quatre Evangélistes par les premiers Docteurs de l'Eglise. Selon leur système allégorique, l'*Homme* ou l'*Ange* représente saint Matthieu car il a traité plus particulièrement de l'humanité du Christ. Le *Lion* est l'emblème de saint Marc, car son Evangile insiste sur la royauté du Fils de l'Homme et sur son pouvoir de thaumaturge finalement victorieux de la mort. En effet, selon certaines légendes rapportées par les Bestiaires du moyen âge, le lion, roi des bêtes sauvages, reste inanimé, dès sa naissance, durant trois jours, comme frappé d'un sommeil de mort. Mais le souffle du rugissement paternel l'éveille enfin et il bondit, plein de vie. Saint Luc qui rapporte avec prédilection les actes d'amour et de bonté du Christ et son

¹⁷ *Notre-Dame de Paris*, Hetzel et Lacroix, 1865, p. 69.

obéissance au Père a pour emblème le *Bœuf*, animal bon et soumis. Quant à saint Jean, son Evangile exprime une haute métaphysique ; il dévoile aux yeux humains les inaccessibles mystères de la génération du Verbe dans le sein du Père incréé, aussi l'*Aigle* est-il son attribut, car cet oiseau, dont le vol se perd dans les nuées, peut seul contempler fixement le soleil.

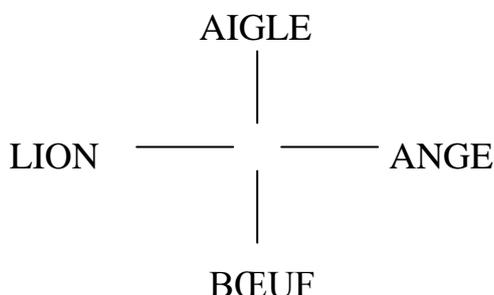
La source de cette iconographie se trouve à la fois dans le *Livre d'Ezéchiel* et dans l'*Apocalypse* de saint Jean, les Pères de l'Eglise n'ayant jamais douté que ces prophètes aient vu, par inspiration, dans ces quatre êtres l'image caractéristique de chacun des Evangélistes. « La main de Yahvé fut sur moi, dit le visionnaire hébreu, et, comme je regardais, il vint du Nord un vent de tempête chassant un grand nuage environné de lumière et un globe de feu dont le centre avait l'éclat du vermeil. Au centre se détachait l'image de quatre êtres dont voici l'aspect. Ils ressemblaient à des êtres humains. Chacun d'eux avait quatre faces ; chacun d'eux avait quatre ailes. Leurs jambes étaient rigides et la plante de leurs pieds rappelait la plante et les pieds du veau ; ils étincelaient comme le bronze poli. Des mains humaines sortaient de dessous leurs ailes sur leurs quatre côtés. Leurs visages à tous quatre ne se tournaient pas quand ils marchaient : chacun allait droit devant soi. Et voici l'aspect que présentaient leurs faces : ils avaient tous quatre une face d'homme par devant, tous quatre une face de lion à droite, tous quatre une face de taureau à gauche et tous quatre une face d'aigle tournée vers l'intérieur. Leurs ailes étaient levées et déployées ; chacun avait deux ailes qui touchaient chacune l'aile voisine et deux qui lui couvraient le corps. Ils allaient chacun devant soi : là où l'Esprit voulait aller, ils allaient et n'avaient pas à se tourner en avançant. Entre ces êtres on voyait quelque chose comme des charbons incandescents, comme des torches qui circulaient entre ces êtres ; ce feu projetait un vif éclat, il en sortait des éclairs » (I, 5-14). Pour le prophète de Pathmos, les êtres mystiques font l'ornement du siège de Dieu : « ... Je vis qu'une porte était ouverte dans le ciel et la voix que j'avais entendue au début, cette voix pareille au son d'une trompette, qui m'avait

parlé, me dit : « Monte ici et je te montrerai ce qui doit arriver dans la suite ». Aussitôt je tombai en extase et je vis un trône placé dans le ciel... Au milieu du trône et tout autour du trône quatre animaux tout pleins d'yeux par devant et par derrière. Le premier animal ressemble à un lion, le second à un taureau ; le troisième a un visage pareil à celui d'un homme et le quatrième est semblable à un aigle qui vole. Les quatre animaux ont chacun six ailes ; sur leur pourtour et leur dessous, ils sont remplis d'yeux » (IV, 6-8).

Ces êtres sont les Chérubins, les anges qui défendent l'accès du Jardin de l'Eden, le paradis perdu de la Connaissance sacrée, de même qu'ils protègent les abords de l'Arche d'Alliance. Dans la mythologie babylonienne à laquelle les Hébreux les empruntèrent, ce sont les quatre génies protecteurs : l'*Alap* ou *Kirub*, taureau à face humaine, le *Lamas* ou *Nirgal*, lion à tête d'homme, l'*Ustur*, d'apparence entièrement humaine, le *Nattig* à tête d'aigle. Ce sont aussi les êtres composant la forme synthétique du Sphinx égyptien qui garde le seuil du Temple.

Ainsi, venus du fond des âges, les quatre entités, symboles de la continuité de la Tradition, veillent sur Paris, fixant chacun, avec majesté et détachement, une portion de l'espace¹⁸. Mais pour celui qui cherche « la parole délaissée », ces êtres tutélaires pourront aussi dévoiler quelques points importants de la doctrine hermétique.

Opposés deux à deux comme suit :



¹⁸ Notons à ce propos qu'ils ne sont pas placés suivant l'orientation prescrite par les canons de l'architecture sacrée. L'Ange (que Rault n'avait d'ailleurs pas fait figurer sur la tour, la statue de saint Jacques en tenant lieu) devrait regarder le S-E et se trouver à la place du Bœuf ; l'Aigle devrait regarder le N-E et être situé là où est le Lion ; le Lion devrait regarder le S-O et être placé où est l'Ange ; le Bœuf devrait regarder le N-O et être situé là où est l'Aigle. C'est lors du remplacement des figures au XIX^e siècle que ces erreurs furent commises.

Ils expriment la complémentarité des deux couples alchimiques du Mercure et du Soufre, du Sel et de l'Azoth. En effet, selon l'adepte Fulcanelli, « l'ange ou l'homme, attribut de l'évangéliste saint Matthieu... n'est autre que le *Mercurus philosophus* de nature et de qualité doubles, en partie fixe et matériel, en partie volatil et spirituel »¹⁹. Quant au Lion de saint Marc, c'est l'« hiéroglyphe du principe fixe et coagulant appelé communément soufre ». S'il porte des ailes, c'est qu'il doit subir une préparation, tenue secrète par les alchimistes, en vue de lui donner « une qualité volatile sans laquelle sa réunion au mercure deviendrait impossible »²⁰. L'Aigle et le Bœuf, d'autre part, désignent respectivement l'Azoth ou *feu céleste* et le Sel ou *feu terrestre* dont l'union est le but ultime de l'élaboration philosophale.

Les quatre êtres désignent aussi en alchimie les Eléments ou modalités de la substance unique, le Lion symbolisant le Feu ; l'Ange, l'Eau ; l'Aigle, l'Air et le Bœuf, la Terre. « L'élément, dit Sendivogius, est un corps séparé du chaos, afin que les choses élémentées consistent par lui et en lui : c'est le principe d'une chose, comme la lettre de la syllabe. La doctrine des éléments est très importante, étant la clef des sacrés mystères de la nature » et il ajoute : « Celui qui connaît le moyen de changer un élément en l'autre, et rendre les choses pesantes légères et les légères pesantes se peut dire vrai Philosophe »²¹. Cette assimilation des attributs des Evangélistes avec les Eléments était d'ailleurs courante au moyen âge puisque quelques Docteurs de l'Eglise comme Maxime et Théophane allèrent jusqu'à enseigner que s'il existe quatre Evangiles, c'est parce qu'il y a quatre Eléments.

Le quaternaire apocalyptique est situé aux angles d'un carré. Par conséquent chaque être se trouve à l'extrémité de diagonales qui se coupent en

¹⁹ Fulcanelli – Les Demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du Grand Œuvre, Nouvelle édition, Paris, 1960, p. 106.

²⁰ Ibid., p. 142-3.

²¹ Sendivogius (Le Cosmopolite) – *Lettre philosophique très estimée de ceux qui se plaisent aux vérités hermétiques*, traduite de l'allemand en français par Ant. Duval, Paris, 1671.

croix. Dans la notation graphique des alchimistes, la croix figure le *creuset*. C'est en effet dans ce vase que la *matière première*, pendant les manipulations de la *voie sèche*, subit la Passion et meurt pour ressusciter, comme le Christ sur l'instrument de son supplice. Mais la croix est aussi le « grand symbole de la Lumière manifestée..., l'hiéroglyphe réduit à sa plus simple expression des radiations lumineuses et divergentes émanées d'un foyer unique »²². Dans l'iconographie chrétienne, la croix est souvent ornée d'un phylactère portant le sigle I.N.R.I. (Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum, Jésus le Nazaréen, roi des Juifs) que l'on interprète ésotériquement *Ignis Natura Renovator Integra*, la *Nature entière est renouvelée par le Feu*. En effet, selon la Cosmogonie hermétique, l'Air, la Terre et l'Eau tirent leur origine du Feu par condensation successive. Le feu naturel n'est d'ailleurs qu'une image de la substance spirituelle procédant du Principe et qui a pour propriété de donner la vie aux êtres des trois règnes dans notre monde sublunaire. Ce fluide inné, c'est le *Feu secret* dont le mystère est au centre de l'Alchimie.

Mais quelle est l'origine de l'insolite monument ? Il fut le clocher, tardivement construit, de l'église Saint-Jacques de la Boucherie, démolie pendant la période révolutionnaire. Au début du XIII^e siècle existait déjà sur son emplacement une chapelle de l'époque carolingienne qui fut érigée en paroisse en 1108, avec comme patron saint Jacques le Majeur. Vers 1146 à 1148, l'édifice fut reconstruit et agrandi. Puis, en 1340, de grands travaux furent entrepris, qui doublèrent la surface de l'église. A partir de 1493, des embellissements successifs furent apportés aux bâtiments, le dernier étant la construction de la tour-clocher.

Les fouilles effectuées au XIX^e siècle sur l'emplacement de l'ancienne église, lors du percement de la rue de Rivoli, ont mis au jour une stèle gallo-romaine, actuellement au musée Carnavalet, où figure un Mercure en haut relief. Le dieu Hermès, père mythique de l'Alchimie, enfoui, depuis les origines de

²² Fulcanelli, loc. cit. p. 152.

Paris, sous l'église et au pied de la tour symbolique ! Voici la première de ces coïncidences – nombreuses nous le verrons – qui apparaissent de loin en loin au cours de l'histoire de l'édifice, à la manière de *signes révélateurs*. Mercure est représenté nu, debout et de face, coiffé du pétase, ses talonnières ailées aux pieds. Son manteau est rejeté sur l'épaule et le bras gauches ; il tient de la main gauche une bourse, dans sa dextre est le caducée : la tige d'or surmontée d'une pomme de fer autour de laquelle s'enroulent les deux serpents qui figurent le *Soufre* et le *Mercur*e, les principes antagonistes de l'Œuvre. A ses pieds est couché un bouc, hiéroglyphe de la *Matière première* que la pluralité des auteurs décrit comme noire, puante et contenant le sperme minéral. Non loin de lui, un coq, emblème de l'*or solaire* dont l'obtention est le but du *Grand Magistère*.

Au cours des mêmes fouilles, on a constaté qu'avant la construction du premier édifice religieux, à une époque que l'on peut dater du VI^e siècle à la fin du IX^e siècle, soit pendant les époques mérovingiennes et carolingiennes, des métallurgistes et des potiers étaient installés en cet endroit. L'existence de ce petit groupe industriel est attestée par le fragment de four, les scories, les parcelles de charbon et les débris de terre cuite qui y furent retrouvés. Or, comme on sait, l'Alchimie, méthode initiatique de réalisation spirituelle basée sur des opérations matérielles, est liée, à l'origine, aux rites et mystères des métallurges²³. Ici encore le « hasard » nous donne une indication fort significative.

Durant tout le moyen âge, les paroissiens de l'église Saint-Jacques furent composés principalement de bouchers, d'où le surnom de : *la Boucherie*. Cette corporation, l'une des plus anciennes de Paris, était établie tout près de là. Ces commerçants, toujours prêts à se soulever, étaient redoutables et les rois devaient compter avec eux. Hugues Capet, pour se les concilier, disait qu'un boucher figurait parmi ses ancêtres. Lorsqu'ils entraient en révolte et sortaient de l'immense dédale des rues de la paroisse, avec leurs habits déjà tachés de

²³ Cf. à ce sujet l'ouvrage de Mircea Eliade : *Forgerons et Alchimistes*, Flammarion, 1956.

sang, leurs garçons écorcheurs brandissant des coutelas, avec leurs dogues féroces aux colliers hérissés de pointes, tout Paris tremblait. Ils imposèrent souvent leur volonté à la ville, en particulier sous le règne de Charles VI, lorsque leur chef Caboche prit parti pour le duc de Bourgogne et fit régner la terreur, massacrant tous ceux qui étaient désignés comme Armagnacs. Lorsque ces derniers, qui étaient conduits par le duc d'Orléans et avaient l'aristocratie pour appui, se trouvèrent les plus forts en 1416, de nombreux bouchers, parmi ceux qui s'étaient le plus compromis, furent condamnés. Le roi ordonna même que la Grande Boucherie soit rasée « rez pied, rez de terre », ce qui fut accompli, en même temps que la corporation des bouchers était abolie. Cependant, deux ans après, ces derniers firent rebâtir leurs locaux et obtinrent le rétablissement de leur communauté. Mais d'autres artisans, d'un genre plus paisible, exercèrent aussi, à partir du XIV^e siècle, leur profession à l'ombre de l'église : les calligraphes, enlumineurs et écrivains publics. Ils étaient établis dans des loges aménagées sur le côté nord de l'édifice, entre les culées des arcs-boutants dans la « rue des Ecrivains ». L'un des membres de leur corporation est demeuré célèbre car la légende, inextricablement mêlée à l'histoire, en a fait le plus populaire des mages parisiens : Nicolas Flamel.

Le savant alchimiste naquit vers 1330. Il se qualifie lui-même de « rutil de Pontoise » dans son *Psautier chimique*. On peut donc, à bon droit, penser qu'il vit le jour dans cette petite ville des environs de Paris. Il fit d'ailleurs, par testament, un legs à l'église Notre-Dame de Pontoise, ce qui confirme qu'il s'agit là de sa paroisse natale. De parents aisés, Flamel, après quelques études au cours desquelles il apprit le latin, put, très jeune, acheter une charge d'écrivain-juré. Il vint donc s'établir parmi ses confrères qui se groupaient alors sous les voûtes entourant le Charnier des Innocents, endroit qu'occupe actuellement le square du même nom. Peu de temps après, la corporation des écrivains émigra vers l'église Saint-Jacques de la Boucherie, voisine du Châtelet, dont les officiers leur donnaient des actes à copier. Nicolas Flamel acheta donc deux

échoppes adossées à l'église. Très exigües, elles n'avaient ensemble, au dire du vieil historien Sauval, que « cinq pieds de long et deux de lez ». Il ne pouvait donc s'en servir que pour exposer des manuscrits superbement enluminés et y traiter ses affaires. La maison qu'il habitait était située en face, à l'angle de la rue des Marivaus (actuellement rue Nicolas Flamel) et de la rue des Ecrivains. A l'enseigne de la fleur de lys, elle lui servait aussi d'atelier et ses élèves, maîtres calligraphes et apprentis, y copiaient et illustraient patiemment des livres d'Heures et des Bibles. Vers 1370, Flamel avait épousé une veuve plus âgée que lui et dont le souvenir est resté attaché au sien : dame Pernelle. Mais au milieu de cette vie bourgeoise, besogneuse et bien réglée, l'appel mystique devait se faire entendre. Une nuit, un ange apparut à Flamel dans son sommeil. Tenant à la main un vieux livre richement historié, il prononça ces paroles : « Flamel, regarde ce livre, tu n'y comprends rien, ni toi ni bien d'autres, mais tu y verras un jour ce que nul n'y saurait voir ! ». Flamel tendit alors la main vers le livre, mais l'ange disparut aussitôt avec lui dans un nuage d'or. Le temps passa et notre écrivain avait sans doute oublié ce songe lorsqu'un jour, en 1357, il acheta à un inconnu un ancien et fort singulier manuscrit à peintures, qu'il paya deux florins. Il le décrit lui-même ainsi : « Un livre doré fort vieux et beaucoup large ; il n'estoit point en papier ou en parchemin, comme sont les autres, mais seulement il estoit fait de déliées escorces (comme il me sembloit) de tendres arbrisseaux. Sa couverture estoit de cuivre bien délié, toute gravée de lettres et figures estranges ; quant à moy, je croy qu'elles pouvoient bien estre des caractères grecs ou d'autre semblable langue ancienne. Tant y a que je ne les sçavois pas lire, et que je sçay bien qu'elles n'estoient point notes ny lettres Latines ou Gauloises, car nous y entendons un peu. Quant au dedans, ses feuilles d'escorce estoient gravées, et d'une très grande industrie, escrites avec une pointe de fer, en belles et très-nettes lettres latines colorées. Il contenoit trois fois sept feuillets, car iceux estoient ainsi comptés au haut du feuillet, le septième desquels estoit tousiours sans esriture, au lieu de laquelle il y avoit

peint une verge et des serpents s'engloutissants ; au second septième, une croix où un serpent estoit crucifié ; au dernier septième estoit peint des déserts, au milieu desquels coulaient plusieurs belles fontaines, dont sortoient plusieurs serpents qui couroient par cy et par là. Au premier des feuillets, il y avoit escrit en lettres grosses capitales dorées : *Abraham le Juif, prince, prestre, lévite, astrologue et philosophe, à la gent des Juifs, par l'ire de Dieu dispersée aux Gaules, salut. D.I.* Après cela, il estoit remply de grandes exécutions et malédictions (avec ce mot *Maranatha*, qui estoit souvent répété) contre toute personne qui y jetteroit les yeux sur iceluy, s'il n'estoit Sacrificateur ou Scribe »²⁴. Flamel étant établi dans ce dernier état se permit donc de l'examiner plus attentivement. Quelle ne fut pas alors sa stupéfaction lorsqu'il reconnut l'ouvrage que lui avait montré jadis l'ange de son rêve ! De nombreuses figures accompagnaient le texte. L'une représentait un jardin où, auprès d'un vieux chêne, fleurissait un rosier entre les racines duquel sortait de terre une fontaine d'eau vive. Elle s'écoulait au milieu d'un grand nombre d'hommes, pour la plupart aveugles, qui fouillaient le sol sans l'apercevoir. Seuls quelques privilégiés en « considéraient le poids ». Sur une autre page, l'on voyait un roi, brandissant un glaive, qui faisait immoler par des soldats de petits enfants dont les mères en pleurs s'agenouillaient aux pieds du monarque. Le sang des victimes était précieusement recueilli par d'autres soldats qui le versaient dans un grand vaisseau où venaient se baigner la lune et le soleil. Toutes ces allégories se rapportaient sans doute possible à l'Art alchimique. Flamel fut immédiatement conquis et se mit à étudier avec passion dans ce livre pour essayer de percer le secret de la *Pierre Philosophale*. Mais, malgré son zèle, il ne put déchiffrer le sens de ces énigmes. Il eut alors l'idée d'exposer, bien en vue dans son échoppe, une copie du mystérieux ouvrage. C'est ainsi qu'un jour,

²⁴ *Le livre des Figures Hiéroglyphiques de Nicolas Flamel, escrivain, ainsi qu'il les a mises en la quatrieme arche qu'il a bastie au Cimetière des Innocens à Paris, entrant par la grande porte de la rüe S. Denys, et prenant la main droite, avec l'explication d'icelles par iceluy Flamel, traduit du latin en françois par Pierre Arnould sieur de la Chevalerie, gentil-homme Poitevin, dans Trois Traitez de la Philosophie naturelle, non encore imprimez, Paris, Guillaume Marette, 1612.*

un licencié en médecine du nom de Maître Anseaulme remarqua le livre et donna à Flamel une explication des figures. Mais les commentaires du médecin ne se rapportaient qu'au domaine de la *Spagyrie*, c'est-à-dire à cette branche dégradée de la Science d'Hermès qui est l'ancêtre de la chimie moderne et ne connaît pas les véritables principes *spirituels* de l'Alchimie. Sur ces fallacieuses indications, Flamel travailla vingt et un ans à des préparations sophistiquées, sans que ses efforts puissent être couronnés de succès. Alors, du fond de son désespoir, une inspiration lui vint. Il fit vœu à « Monsieur Saint Jacques de Galice », patron de sa paroisse et protecteur des alchimistes, de se rendre en pèlerinage à son célèbre sanctuaire d'Espagne. Il espérait en même temps pouvoir rencontrer dans les synagogues de ce pays où les Juifs étaient alors fort nombreux, de savants rabbins cabalistes qui pourraient enfin lui dévoiler la signification transcendante des symboles du livre. Vers l'an 1378, Flamel partit donc avec la foule des autres pèlerins après avoir sollicité le consentement de Pernelle. Il ne manqua pas d'emporter avec lui une copie des *Figures d'Abraham Juif*. Après avoir parcouru, au prix de maints dangers et de beaucoup de fatigue, la route des Pyrénées, il fit halte en un lieu mystérieux qu'il nomme Montjoye, sans doute un important centre initiatique d'alors. Puis il traversa la Navarre, la Rioja et le territoire de Burgos pour arriver enfin au but de son voyage : Saint-Jacques-de-Compostelle en Galicie. Ayant accompli ses dévotions avec une exemplaire piété, il ne tarde pas à se mettre à la recherche de savants juifs. Dans la ville de Léon, il fit la connaissance d'un marchand de Boulogne qui le présenta à un médecin, juif de nation, mais devenu chrétien : maître Canches. Quand Flamel lui eut montré la copie des enluminures de son livre, le vieux cabaliste s'enthousiasma. Il venait de retrouver la trace d'un ouvrage que les docteurs de sa race croyaient à tout jamais perdu. Maître Canches initia alors réellement notre pèlerin. Il lui dévoila le sens des figures et lui confia la vraie nature du *Premier agent* et de la *Matière première* du Grand'Œuvre. Alors Flamel lui proposa de l'accompagner à Paris pour qu'ils

puissent étudier ensemble l'original complet du *Livre d'Abraham*. Ils s'embarquèrent donc pour la France. Mais à peine arrivés à Orléans, Maître Canches tomba malade et il expira dans les bras de son disciple atterré, après sept jours de souffrances. De retour chez lui, Flamel, aidé par sa fidèle Pernelle, se remit à ses travaux de laboratoire et, au bout de trois ans, il put enfin voir de ses yeux et toucher de ses mains l'*Escarboucle des Sages*, la resplendissante *gemme philosophale*. Voici comment il raconte la transmutation qu'il accomplit peu après : « Donc, la première fois que je fis la projection, ce fut sur du Mercure dont j'en convertis une demi-livre ou environ, en pur argent, meilleur que celui de la mine, comme j'ay essayé et fait essayer par plusieurs fois. Ce fut le 17 janvier, un lundy, environ midy, en ma maison, présente Pernelle seule, l'an de la restitution de l'humaine lignage mille trois cent quatre-vingt-deux. Et puis après, en suivant toujours de mot à mot mon livre, je la fis avec la pierre rouge, sur semblable quantité de Mercure, en présence encore de Pernelle, seule en la même maison, le vingt-cinquième jour d'avril suivant de la même année, sur les cinq heures du soir, que je transmuay véritablement en quasi autant de pur or, meilleur très-certainement que l'or commun, plus doux et plus ployable. Je peux le dire avec vérité. Je l'ay parfaicte trois fois avec l'ayde de Pernelle, qui l'entendait aussi bien que moy, pour m'avoir aydé aux opérations, et sans doute, si elle eût voulu entreprendre de la parfaire seule, elle en serait venu à bout »²⁵. C'est à partir de cette époque que le couple consacra d'immenses richesses aux bonnes œuvres. Des dizaines d'églises et d'hôpitaux reçurent de lui des dons fastueux. Flamel fit aussi peindre à la quatrième arche du Charnier des Innocents en entrant par la grande porte Saint-Denis les hiéroglyphes de la Science hermétique. L'église Saint-Jacques de la Boucherie fut évidemment comblée de largesses par l'alchimiste. En particulier, en 1389, il y fit ouvrir, dans le mur du côté nord en face de sa demeure, un petit portail entièrement sculpté. Les scènes empruntées à l'iconographie chrétienne s'y faisaient le

²⁵ *Le livre des Figures Hiéroglyphiques.*

véhicule d'une signification plus secrète. Sur le tympan au-dessous d'un archivolt orné de huit statues d'anges musiciens pour signifier que ce portail était dédié à l'Alchimie, dénommée par les anciens *Art de Musique*, Flamel et sa femme s'étaient fait représenter. Nicolas et Pernelle, qu'un N et un P désignaient respectivement, étaient agenouillés devant la Vierge. Celle-ci portait l'enfant Jésus sur son bras droit et tendait de la main gauche une grappe de raisin figurant l'état brut de ce que les adeptes voilent sous l'expression : *Esprit de vin philosophique*, c'est-à-dire leur *Premier agent*, cette énigme qui arrêta si longtemps Flamel. A côté de ce dernier se tenait l'apôtre saint Jacques en habit de pèlerin, tandis que près de Pernelle, saint Jean-Baptiste montrait l'agneau divin entouré d'un cercle. Le jeune bélier est ici le symbole du *soufre solaire caché*, corporification du Feu spirituel et rédempteur. Deux coquilles Saint-Jacques ou « merelles de Compostelle » apparaissaient aussi sur ce bas-relief. Elles sont non seulement les armes parlantes du saint patron, mais aussi l'emblème du *Mercur des Philosophes*.

Une autre partie de l'ornementation de ce portail retenait l'attention des adeptes. « Au jambage occidental, dit l'abbé Villain²⁶, on voit un petit ange en sculpture, qui tient en ses mains un cercle de pierre. Flamel y avait fait enclaver un rond de marbre noir avec un filet d'or fin en forme de croix ». Le cercle uni à la croix est le symbole de la *Matière première*. Elle se présente sous un aspect noirâtre, elle est aussi le *miroir de l'Art* contenant virtuellement en elle l'or philosophal. Le 11 septembre 1397, Flamel perdit sa femme. Il lui fit élever un tombeau en forme de pyramide au cimetière des Innocents. Les dernières années de l'alchimiste, passées dans la parfaite sérénité de celui qui a conquis la Sagesse la plus haute, furent occupées à la rédaction de savants ouvrages hermétiques. Les principaux d'entre eux sont : *Le livre des Figures Hiéroglyphiques*²⁷ (1399), *Le Sommaire philosophique* (1409), *Le Désir Désiré* et

²⁶ Abbé Villain, *Essai d'une histoire de la Paroisse Saint-Jacques de la Boucherie*, Paris, Prault, 1758, p. 150.

²⁷ Cf. *supra*, note 24, le titre exact de cet ouvrage, dans sa seule version connue.

le *Traité des Laveures*, le seul manuscrit rédigé de sa propre main que nous ayons encore. Le plus fameux des alchimistes français mourut en 1417, le 22 mars, jour de la fête des hermétistes car c'est à l'équinoxe du printemps que commencent les travaux du Grand'Œuvre. On l'enterra dans l'église Saint-Jacques « devant le crucifix et Notre-Dame ». Sur le caveau fut scellée la pierre tombale qu'il avait fait sculpter de son vivant.

Cette curieuse dalle funéraire, disparue au moment de la démolition de l'église, fut retrouvée au milieu du XIX^e siècle chez un marchand de coquilles et d'objets d'histoire naturelle de la rue de Seine. Celui-ci l'avait lui-même achetée à une fruitière qui s'en servit longtemps pour hacher ses épinards. On peut la voir maintenant au musée de Cluny. Voici l'építaphe, en lettres gothiques gravées en creux, que l'on peut déchiffrer encore aisément :

*Feu Nicolas Flamel iadis escri
vain a laissé par son testament à
leuvre de ceste église. certaines
rentes et maisons quil avoit
acquestées. et achatées à son vi
vant. pour faire certain service
divin. et distribucions d'argent
chascun an. par ausmone tou
chans les quinze vins. lostel Di
eu et autres églises et hospitaux
a Paris. Soit prié pour les trespassez.*

Cette inscription est surmontée d'une sorte de tableau représentant à droite saint Pierre une clef à la main, puis le Christ tenant une boule crucifère, enfin, à gauche, saint Paul armé d'une épée. Entre le Sauveur et saint Pierre, on

remarque le Soleil et du côté de saint Paul, la lune. Au-dessous de l'épithaphe, entre un phylactère portant ces mots :

Domine Deus in tua misericordia speravi²⁸

et une inscription où se lisent ces deux vers :

De terre suis venu et en terre retourne
Lame rens à toy J.H.V.²⁹ qui les pechiès pardonne

est gravé un cadavre en décomposition.

Ainsi Flamel a fait figurer sur sa tombe les principaux hiéroglyphes du Grand'Œuvre. L'épée représente le *feu secret*, « seul agent de l'interpénétration des principes, de la libération et de l'évolution du germe minéral »³⁰ ; la boule surmontée d'une croix est l'image de la *Première matière* que doit préparer l'alchimiste au début de son labeur ; la clef est le symbole habituel de la *dissolution*, opération délicate qui *ouvre* la voie du Magistère ; le cadavre figure la *putréfaction* ou mort de la matière, cette étape capitale du processus alchimique par laquelle se fait la séparation du pur et de l'impur ; quant au soleil et à la lune, ils marquent le but ultime : *l'or et l'argent* philosophiques.

Le pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle, qu'accomplit Flamel, était l'un des plus populaires du moyen âge et l'église Saint-Jacques de la Boucherie avait été choisie comme son point de départ. Depuis le XII^e siècle, de nombreux pèlerins venus des provinces du Nord, de Bretagne et de Normandie se réunissaient à Paris, les premiers jours du printemps, avant de prendre la route d'Espagne. La plupart couchaient sur la paille répandue dans les vastes salles de l'hôpital Saint-Jacques, situé non loin de l'église au coin de la rue Saint-Denis et de la rue Mauconseil (devenue la rue Etienne-Marcel). Le départ avait lieu le dimanche des Rameaux, dit Pâques fleuries, après la messe

²⁸ Seigneur Dieu, j'ai espéré en ta miséricorde.

²⁹ Jesus Hominum Ultor, Jésus rédempteur des hommes.

³⁰ Eugène Canseliet : *Les Douze clefs de la Philosophie* de Basile Valentin, Editions de Minuit, 1956, commentaire p. 130.

matinale à Saint-Jacques de la Boucherie et la bénédiction solennelle. Le voyage ne durait pas moins de dix mois. Il était fort périlleux car les brigands ne manquaient pas de s'attaquer à la troupe pieuse malgré les hommes d'armes chargés de la protéger. La coquille Saint-Jacques fixée au chapeau, la calebasse à la ceinture, les pèlerins se mettaient donc en route, les pauvres à pied, s'appuyant sur leur bâton appelé *bourdon*, les plus riches à cheval. Le cortège empruntait la grande voie du Sud, la rue Saint-Jacques. Escorté par la foule des parents et des curieux, il s'acheminait jusqu'à l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas où, après une halte, les derniers adieux échangés, le véritable départ avait lieu. Durant la nuit et pendant tout le cours de leur voyage, les pèlerins se guidaient sur la voie lactée, connue depuis sous le nom de « chemin de saint Jacques », car sa dernière étoile montre la direction de Compostelle.

Aux pèlerins se mêlaient discrètement des initiés. Ainsi, ceux que Milosz appelle « les nobles voyageurs » pouvaient cacher le but véritable de leurs déplacements. Les centres ésotériques auxquels ils se rendaient se trouvaient d'ailleurs généralement sur la route des pèlerinages et souvent même dans les villes où étaient situés les sanctuaires d'alors. Tout porte à croire que Compostelle était l'un de ces lieux de réunion des adeptes. Frère de saint Jean, dont les écrits renferment la pure doctrine ésotérique du Christianisme, l'apôtre Jacques n'avait pas été choisi sans raison par les alchimistes comme leur protecteur. Sa légende est particulièrement révélatrice au point de vue hermétique. Il est dit qu'au IX^e siècle, un paysan vint trouver à Iria l'évêque Théodomir pour l'avertir qu'il y avait dans son champ un espace de terre que ses bœufs refusaient de labourer. La nuit, des fleurs médicinales s'y épanouissaient et l'on pouvait voir briller au-dessus une étoile d'un intense éclat. L'évêque fit effectuer des fouilles en cet endroit et l'on découvrit un cercueil de marbre contenant un corps intact qui fut reconnu pour celui de l'apôtre. Afin d'abriter les précieuses reliques, une église fut bâtie sur ce lieu

miraculeux qui prit dès lors le nom de Compostelle (*Campus stellae*, le champ de l'étoile).

Les alchimistes voient en ce récit l'allégorie de l'une des phases les plus importantes de l'élaboration du Magistère, celle au cours de laquelle apparaît sur la matière préparée (ou *compost*) une étoile (*stella*), signe de l'obtention du *Mercur philosophique*. C'est là une première étape sur la voie de la réalisation de cette *Pierre philosophale* qui est aussi la *Médecine Universelle* (évoquée par les plantes médicinales du champ de Compostelle). Grâce à elle, l'adepte pourra se régénérer non seulement spirituellement, mais aussi physiquement, et guérir toutes les maladies.

Ce « chemin de Compostelle », tout hermétiste devra donc le parcourir à son tour avec persévérance, au moins symboliquement. Et c'est à cette quête de l'« étoile interne », astre de toute Sagesse que nous convie toujours la méditation sur les lieux où s'éleva l'église de Monsieur saint Jacques, l'inspirateur du bon Flamel.

Dans Saint-Jacques de la Boucherie, temple dédié à l'Hermétisme, eurent lieu, durant tout le moyen âge, deux remarquables cérémonies qui, sous leur apparent exotérisme, cachaient une signification plus secrète. Ainsi, le jour de la Pentecôte, en même temps que l'on chantait l'hymne *Veni creator*, un coulon (pigeon) blanc, des petits oiseaux et des étoupes enflammées étaient lancés du haut de la voûte. Il s'agissait là d'une figuration de la descente de l'*Esprit Saint* que les alchimistes, en accord avec certains théologiens médiévaux comme Abélard, Thierry de Chartres et Guillaume de Conches, assimilent à l'*Esprit Universel*. Ce mystérieux influx énergétique, ni tout à fait matériel, ni tout à fait spirituel, ni créé, ni incréé, et que l'adepte, cet « agriculteur céleste », doit « récolter » au début de ses travaux, est dit se répandre sur la terre avec un maximum d'intensité durant la saison du printemps.

D'autre part, on offrait, le jour de Noël, le spectacle de la « Gésine Notre-Dame », c'est-à-dire de l'enfantement de la Vierge Marie. Les figures de bois – ou peut-être les acteurs – paraissant dans ce tableau, qui est l'ancêtre de nos crèches actuelles, étaient somptueusement parées. L'abbé Villain³¹ cite ce passage d'un ancien registre paroissial qui décrit leurs costumes avec précision : « Ensuit ce qui appartient pour servir au lieu qu'on dit la Gésine Notre-Dame. I° Une petite custode de toile vermeille. *Item* une autre petite custode de toile azurée. *Item* deux petits bonnets fourrés de létisse, l'un de velours vert et noir, ouvré et broché d'or, dont chacun a un petit bouton de perle en manière de houppe pour servir à l'enfant. *Item* une petite robe de Damas noir, brochée d'or et ouvrée à fleurettes blanches et vermeilles, fourrée de menu vair et brodé de létisse, pour servir au dit enfant. *Item* un condtour de soye blanche, brodée d'or et de soye à oiseaux papegaults et autres pour servir durant la Gésine. *Item* un autre condtour de veloux vermeil et noir tout autour et le corps d'autre soye fourré de menu vair pour servir à ladite Gésine ».

La Vierge, souvent cachée dans une crypte et représentée noire, est pour les alchimistes la personnification de leur *Matière*. Elle donnera naissance au *petit enfant philosophique* ou *or potable des Sages*. Il est l'Absolu incarné dans le relatif comme Jésus est, selon la théologie chrétienne, Dieu incarné dans l'homme. Et, de même que le Christ est considéré par l'Eglise comme le sauveur de l'humanité spirituelle, la *Médecine Universelle* est pour les disciples d'Hermès la régénératrice de l'humanité souffrante.

Les couleurs attribuées aux protagonistes de cette « Gésine » sont celles qui apparaissent au cours de la coction de l'*Œuf philosophal*. Les principales sont en effet le *noir*, signe de la putréfaction nécessaire, le *blanc* qui est celle du *Petit Elixir*, encore imparfait et ne transmuant qu'en argent les métaux vils, et le *rouge*, dernière coloration prise par le compost arrivé à la parfaite maturation et devenu le *Grand Elixir des Sages*, capable de changer les métaux en or. Des

³¹ Op. cit., p. 139

nuances transitoires se sont manifestées entretemps, comme la *bleue* et surtout la *verte* qui marque le pouvoir végétatif de la matière. Les « fleurettes blanches et vermeilles » sont les deux *roses*, emblèmes des *Elixirs* que l'*Artiste* obtient à la fin de son labeur. Quant au « papegault » ou perroquet, l'oiseau parlant, il est là, entouré de ses congénères, pour signifier que l'adepte arrivé à l'illumination finale possède dès lors parfaitement la *Langue des Oiseaux*, « mère et doyenne de toutes les autres » nous dit Fulcanelli³², qui ajoute : « C'est elle dont Jésus révèle la connaissance à ses apôtres en leur envoyant son esprit, l'Esprit Saint. C'est elle qui enseigne le mystère des choses et dévoile les vérités les plus cachées ».

On a supposé que la tour Saint-Jacques avait été construite grâce à des fonds laissés dans ce but par Nicolas Flamel. Cependant, rien de certain n'a pu être établi qui vienne étayer cette hypothèse. Aucune clause de son testament détaillé, entièrement reproduit par l'abbé Villain, n'y fait allusion. Quoiqu'il en soit, c'est cent ans environ après sa mort que les notables et marguilliers de la paroisse décidèrent de faire édifier un nouveau clocher pour remplacer celui du XII^e siècle qui menaçait ruine depuis longtemps. Un certain Jacques Thouynes avait légué à la fabrique de Saint-Jacques de la Boucherie une maison nommée *Hôtel de la Rose*, mitoyenne à l'église, et c'est sur son emplacement que les travaux furent entrepris. Notons qu'il s'agit là d'un lieu prédestiné. En effet, ainsi que nous l'avons dit, la rose est le symbole de la Connaissance ésotérique et de l'Amour mystique, comme on peut le voir au *Roman de la Rose*, si célèbre durant la période médiévale et dont une tapisserie conservée dans l'église montrait les différents épisodes. C'est pourquoi les alchimistes avaient adopté cette fleur pour désigner la *Pierre Philosophale* ou *Rosa Hermetica*.

En 1648, Blaise Pascal choisit la tour pour y contrôler les observations destinées à mesurer la différence de la pesanteur de l'air, qu'il avait demandé à

³² Dans *Le Mystère des Cathédrales*.

son beau-frère, Florin Périer, d'effectuer au Puy-de-Dôme. « Je fis, dit-il, l'expérience ordinaire du vide au haut et au bas de la tour de Saint-Jacques de la Boucherie, haute de 24 à 25 toises ; je trouvai plus de 2 lignes de différence à la hauteur du vif-argent ». Une statue de l'auteur du *Traité de l'Equilibre des liqueurs* a été placée au-dessous de la clef de voûte du porche, en souvenir de ces essais accomplis avec le *tube à Mercure*. Ainsi nous voyons réapparaître, historiquement lié à la tour, ce dernier vocable si fréquemment employé par les anciens maîtres en Hermès et qui désigne chez eux non pas le métal bien connu, mais une mystérieuse « eau ignée » ou « dissolvant universel » permettant d'extraire de l'or vulgaire ses composants, pour obtenir la *poudre de projection* grâce à laquelle la transmutation sera possible.

Peu après la Révolution, en 1790, la paroisse Saint-Jacques de la Boucherie fut supprimée et l'église ainsi que le terrain saisis comme biens nationaux. Le vieux sanctuaire, vendu le 2 Floréal an V (21 avril 1797) tomba bientôt sous la pioche des démolisseurs. Seule la tour resta debout, car une clause du contrat d'acquisition stipulait qu'elle ne serait comprise dans le prix de l'adjudication de 411 200 francs qu'à la condition de n'être pas abattue.

Au début du XIX^e siècle, tandis que s'établissait sur l'emplacement de l'église un marché au linge et aux vieux habits, un industriel nommé Dubois acheta la tour pour y installer une fabrique de plomb de chasse. Sur la plateforme du haut, le métal était fondu dans une chaudière, puis on le faisait couler dans le vide par des tuyaux de fonte et les gouttelettes en fusion s'arrondissaient pendant leur chute. A ce propos, nous pouvons remarquer à nouveau une singulière rencontre. Le minéral brut employé au début de l'Œuvre pour préparer la *Matière première* est appelé, par analogie, *Plomb des Sages* ou *Saturne des Philosophes*.

Au milieu du siècle dernier, la partie du quartier Saint-Jacques de la Boucherie qui avoisinait le quai de Gesvres était composé de maisons lépreuses et branlantes, bordant un lacs de fangeuses ruelles. Ces témoins du passé

n'allaient pas tarder à être démolis pour permettre, selon les plans d'Hausmann, la percée du boulevard Sébastopol et l'édification d'un théâtre lyrique, devenu le théâtre Sarah-Bernhardt. Gérard de Nerval, tout imprégné de ses lectures occultes et amant du Paris mystérieux, aimait à rôder en ces lieux d'un autre âge, tout près desquels il était né, au 163 de la rue Saint-Martin. Il écrivit d'ailleurs une pièce sur Flamel et, au témoignage de son ami le bibliophile Jacob, il avait conçu pour la tour Saint-Jacques « une espèce d'amour et de fanatisme ; il la visitait souvent, il y pensait sans cesse ; il se préoccupait de découvrir le véritable sens des animaux symboliques qui la surmontent »³³. Et c'est dans la rue de la Vieille Lanterne (s'ouvrant alors au milieu de la façade actuelle du théâtre Sarah-Bernhardt) qu'on le découvrit à l'agonie, par un matin glacial, le 26 janvier 1855. Il s'était pendu dans la nuit, avec le cordon d'un tablier de femme, au croisillon d'une fenêtre grillagée située au bas de l'escalier gluant qui coupait en deux tronçons la sordide venelle. Dans sa poche furent trouvés les derniers feuillets d'*Aurélia* et son passeport pour l'Orient. C'est sans aucun doute à dessein que le grand poète choisit de se donner la mort à l'ombre du monument hermétique, couronné par les êtres de l'Apocalypse. Maints autres détails, qu'il ne pouvait considérer que comme symboliques, contribuèrent aussi, sans aucun doute, à fixer son choix sur cet endroit sinistre. Le nom seul de la rue évoquait pour lui cette *Lanterne* dont Rabelais a disserté dans son cinquième livre de *Pantagruel* et que l'Ermite du Tarot cache sous son manteau. Elle abrite la flamme de la Tradition ésotérique dont Gérard avait passionnément cherché à retrouver la Lumière. Au coin de la place du Châtelet, un droguiste exposait une momie (dont on utilisait alors le bitume pour la peinture), image du repos dans l'Éternité, qui lui rappelait aussi ses voyages en Égypte, la vieille terre des Mystères. Plus loin, dans l'escalier, voletait habituellement un corbeau auquel on avait appris à croasser les mots : « J'ai soif, j'ai soif ! ». Cet oiseau est le signe de la

³³ Cité dans la revue *La Tour Saint-Jacques*, numéro spécial sur Nerval (Janvier-Avril 1958), p. 11.

Putréfaction alchimique, cette mort du corps matériel, nécessaire à la renaissance, dans un état plus haut, de son Esprit. Enfin, presque au-dessus de l'endroit où il se suicida, une grosse clef, enseigne d'un serrurier, se balançait. Nerval devait y voir l'emblème de l'ouverture des mondes de l'Au-delà, contrées spirituelles qu'il avait déjà, dès cette vie, tenté d'explorer.

A la même époque, un autre grand visionnaire, Charles Meryon, subit l'ascendant de la tour, qu'il représenta d'ailleurs dans son chef-d'œuvre : *Le Stryge*. Le maître de l'eau-forte au XIX^e siècle, dont la raison s'altérait fréquemment, trouva dans l'aura des vieilles pierres du monument de quoi alimenter son délire où les idées dépressives alternaient avec les terreurs et les diableries du moyen âge. « Dans l'hiver de 1861-62, dit Monsieur Andrieux, Madame Max Valrey me présenta à Meryon. Prenant la gravure qui ne portait pas encore le nom de « *Le Stryge* », Meryon me dit : « Vous ne pouvez pas m'expliquer pourquoi mes camarades, qui connaissent leur travail mieux que moi, échouent avec la tour Saint-Jacques ? C'est parce que le square moderne est la chose principale pour eux et la tour moyenâgeuse un accessoire. Mais s'ils voyaient, comme je le vois, un ennemi derrière chaque créneau et des armes à travers chaque meurtrière ; s'ils s'attendaient, comme moi, à ce que l'on verse sur eux de l'huile bouillante et du plomb fondu, ils feraient des choses beaucoup plus belles que je ne puis le faire. Car j'ai à corriger ma planche si souvent qu'il me faudrait être étameur ! Mes camarades, ajouta-t-il en frappant du doigt le *Stryge*, mes camarades sont des gens sensés. Ils ne sont jamais hantés par ce monstre ». « Quel monstre ? » demandai-je, mais voyant son regard chargé de reproche, je me repris : « Ou plutôt, que signifie ce monstre ? » – « Le monstre est le mien et celui des hommes qui construisirent cette Tour Saint Jacques ! Il signifie stupidité, cruauté, concupiscence, hypocrisie. – Ils ont réuni tout cela dans une bête »³⁴. Par ailleurs, Gustave

³⁴ Frédéric Wedmore, *Meryon and Meryon's Paris*, London, 1879.

Geffroy, dans son ouvrage sur Meryon³⁵, dit à propos du *Stryge* : « De l'amas des maisons jaillit la gothique tour Saint-Jacques, pareille à un reliquaire finement ouvragé, d'un élan merveilleux au-dessus de la ville couvée par le regard sanglant du monstre ». Le petit édifice que l'on distingue sur la terrasse de la tour est très probablement l'atelier de la fabrique de plomb de chasse.

On pensa utiliser l'édifice, toujours voué au *Feu* et à la *Lumière*, soit comme tour de guet pour les pompiers, soit comme moyen d'éclairage de tout le quartier, en y disposant un phare. Depuis 1836, il appartient à la ville et une station météorologique est installée à son sommet.

Mais de nos jours, quelques élus sont encore sensibles à cette présence ésotérique en plein cœur de Paris et la tour reste le traditionnel point de départ vers les Ailleurs. Sa charge magique n'a rien perdu de sa puissance et le square est bien souvent le lieu où l'irrationnel se manifeste par des rencontres singulières, des intersignes. André Breton en a rapporté quelques cas dans *L'Amour fou* et dans *Arcane XVII*. C'est d'ailleurs le poète qui a su le mieux rendre l'atmosphère occulte baignant ce qu'il nomme « le grand monument du monde à l'irrévélé ».

BOULES EN PIERRE, SPHÈRES ET OVOÏDES.

Voici des objets sans âge, de parfaits supports de méditation. Michel Cachoux, dont la vie est entièrement vouée à la minéralogie passionnelle, nous les rapporte des *Terræ incognitæ* où il poursuit sa quête et va, tel l'alchimiste, puiser aux sources illuminantes de la vie minérale. Des pierres rares (zoïsite avec inclusions de rubis, jaspes et diorites orbiculaires, quartzs vierges de toute

³⁵ Gustave Geffroy, *Charles Meryon*, H. Floury, 1926, p. 54.

givrure, hématite, aventurine, obsidienne neige, sodalite, labradorite, etc.), choisies avec cette compréhension poétique de la matière qu'on lui connaît, ont été, sous son contrôle, métamorphosées par des artisans d'une habileté digne de la Renaissance, en ces boules à la pure forme sphérique qu'il livre aujourd'hui à notre admiration.

C'est d'abord au pouvoir de voyance de celui qui les contemple que de tels objets font appel. Si elles présentent une surface opaque, il nous faut parcourir lentement ces sphères microcosmiques pour y découvrir les paysages et les êtres qui leur sont particuliers, ou bien ne pas hésiter à nous égarer dans leur nuit hypnotique hantée d'inquiétants reflets. Si, au contraire, elles sont transparentes, notre regard plonge en elles et nos pensées les plus secrètes vont se cristalliser en images autour des traces minérales et des inclusions noyées dans leur eau.

Mais la puissance de fascination de ces boules a des raisons plus profondes encore. En effet, la sphère, qui n'existe pas dans la nature, est, ainsi que le note René Guénon, « la forme primordiale, parce qu'elle est la moins « spécifiée », étant semblable à elle-même dans toutes les directions... C'est là, pourrait-on dire, la forme la plus universelle, contenant en quelque façon toutes les autres, qui en sortiront par des différenciations s'effectuant suivant certaines directions particulières ». Elle est donc attribuée symboliquement au domaine de la manifestation subtile. Or, une harmonieuse association de cette forme avec le minéral, c'est-à-dire ce qui lui est le plus opposé selon la même symbolique traditionnelle, a été réalisée ici. De là naît une troublante impression : celle de nous trouver en face d'*Objets absolus*.

Moins idéale, plus proche de nous, en somme, est la forme ovoïde. Elle se rapporte à « l'Œuf du Monde » qui possède en lui toutes les virtualités cosmiques et représente une première spécification de la sphère par dédoublement du centre en deux pôles, ce qui marque le début de la Création, l'entrée dans le monde de la dualité.

Roger Otahi – Lyon, qui a la réputation d’être une ville secrète, une sorte de Prague française, a-t-elle eu véritablement une influence sur ton évolution intellectuelle ?

Elie-Charles Flamand – J’ai passé toute ma jeunesse à Lyon et je pense effectivement que le climat très spécial de mysticisme qui baigne cette ville n’a pas été sans laisser une marque en moi. Je me sens de la lignée de Maurice Scève, encore que j’en sois le très indigne descendant.

R.O. – Je crois savoir que tu as fait autrefois des études d’Histoire Naturelle. Comment es-tu passé du domaine des sciences exactes à la poésie qui est chez toi vision métaphysique ?

E.-C.F. – J’ai toujours pensé que l’étude de la nature et la métaphysique ne sont que deux faces d’une même réalité, de la *Réalité*.

R.O. – J’aime beaucoup le sens que tu donnes au mot Réalité. Nous voilà éloignés du réalisme conventionnel. Novalis disait : « La poésie est le Réel Absolu ».

E.-C.F. – Oui, mais la science, dans le sens étroit du terme, n’a pas cette vision de la totalité et c’est ce qui m’en a finalement détourné.

R.O. – D’emblée, dans La Lune Feuillée, ce qui m’a le plus touché, c’est cette identité mystérieuse de l’âme du monde et de l’âme humaine. J’ai eu la très nette impression que « quelque chose » parlait à ta place.

E.-C.F. – Le poète doit imposer au Moi le plus complet silence, afin que le Soi impersonnel, qui se situe bien au-delà de la conscience, se puisse faire entendre. L’inspiration dernière de l’artiste n’est pas individuelle mais

universelle. Ce que je considère comme une erreur du Surréalisme a été de croire que cette voix qui parle à l'intérieur est le subconscient ou inconscient des psychanalystes. Tout au contraire, ce dernier n'est constitué que de résidus psychiques dont il convient de se détourner. La Parole Native qui traverse le poète, lorsqu'il est vraiment en « état de grâce », et se sert de lui comme d'un instrument, c'est l'*Esprit Universel* dont parlent les alchimistes.

R.O. – Nous avons ici l'essence même de l'Alchimie, qui n'est pas seulement la transmutation de la matière, mais, en même temps, une transfiguration d'ordre spirituel. D'ailleurs, Mandiargues, dans sa préface à ton livre La Lune Feuillée, n'a-t-il pas insisté sur le fait que l'une de tes sources d'inspiration est l'Hermétisme ?

E.-C.F. – Ma poésie n'est pas à proprement parler alchimique car ce serait alors une poésie didactique enseignant des recettes pour obtenir le Grand Œuvre, comme, par exemple, le *Poème philosophique de la Vérité, de la Physique minérale* de De Nuysement. Mais c'est l'analogie existant entre Poésie et Alchimie qui m'a amené à étudier cette dernière. De cette confrontation mes poèmes ont sans doute tiré profit.

R.O. – Et le Surréalisme ?

E.-C.F. – J'ai participé de nombreuses années à l'activité du groupe, une très profonde amitié m'a lié à Breton, mes textes participent d'un certain « climat » surréaliste puisque l'emploi irrationnel de l'image est l'un de mes procédés d'écriture. Pourtant, je n'ai jamais recouru à l'écriture automatique, laquelle n'est, le plus souvent, qu'une transcription de cette frange des plus troubles de l'inconscient. Mes textes sont obtenus par une lente maturation, une décantation progressive. Ils s'édifient généralement à partir d'une sorte de « structure en creux » qui m'apparaît bien avant que ne s'y coule le Verbe.

R.O. – *A mon avis, il n'empêche qu'au travers de ton recueil, il y a, sinon une filiation directe, du moins une parenté étroite avec ce que se proposaient les Surréalistes, à savoir une intention de forcer, par l'acte poétique, les limites de l'esprit humain, en d'autres termes, d'accroître les pouvoirs de la Connaissance.*

E.-C.F. – Effectivement, je n'ai jamais douté que les voies de la poésie conduisent à la découverte de ce « point suprême » dont parlait Breton, sans que celui-ci soit allé cependant jusqu'au fond de la signification métaphysique d'un tel terme. Par la poésie peut s'opérer une remontée au Principe ; le Verbe n'est-il pas l'une des modalités de la Lumière Incrée ?

R.O. – *Cette réalité ontologique à laquelle ta poésie accède, j'en trouve une illustration dans des vers comme :*

Pierres fines des instants marginaux
 Dans la crypte sidérale sous l'horloge de plomb
 Le souffle des origines vous a polies
 Une coupe minuscule taillée dans la brise vernale
 Vous contiendrait à l'aise.

Au cou d'une chaleur née bohémienne
 Vous dansez avec les éphémères
 Au-dessus des nœuds de la route égarante
 Loin de la risible fortification des ornières...

R.O. – *Beaucoup plus qu'une suite de métaphores, je vois là une manifestation synesthésique – au sens profond que Segalen donnait à cette figure qui, vue sous ce jour et employée systématiquement, devient un moyen, comparable aux stupéfiants, de raffiner la sensibilité.*

E.-C.F. – Ces correspondances qui se présentent sous forme de fulgurations sont souvent prises de nos jours pour des phénomènes de pur subjectivisme. Or, il n'en est rien. Les poètes savent d'instinct, et les hermétistes par science, que c'est grâce à l'analogie universelle que l'on accède à la vraie réalité.

R.O. – Il y a chez toi une démarche gnostique. Or, toute gnose ne peut-elle paraître réactionnaire à celui qui est engagé dans le combat social immédiat ?

E.-C.F. – Une certaine distanciation est inhérente à toute création et d'autant plus à toute poésie qui a une dimension cosmologique. Mais je suis convaincu que le poète établit les bases d'une mutation mentale, d'une mise en harmonie véritable de l'homme et du monde. Cette mutation est plus nécessaire encore à l'authentique révolution que le changement économique.

Cyrano de Bergerac ! L'énoncé de ce nom évoque immédiatement la comédie héroïque d'Edmond Rostand qui, depuis le 28 décembre 1897, jour de sa première représentation au théâtre de la Porte Saint-Martin, a rendu populaire un homme jusque là obscur que seuls quelques poètes ou érudits, comme Charles Nodier, Théophile Gautier ou le bibliophile Jacob avaient signalé à l'attention des lettrés. Bravoure, panache, idéal chevaleresque, tels sont les traits marquants que prête à son modèle l'auteur comique. Mais le Cyrano historique ne se confond avec celui de Rostand qu'en une courte période de son existence. Quant à l'origine gasconne qu'il lui assigne, elle n'a pas été confirmée par les documents irréfutables découverts depuis, bien au contraire.

En effet, Savinien de Cyrano est né à Paris le 6 mars 1619, rue des Deux-Portes (aujourd'hui rue Dussoubs), dans la paroisse de Saint-Sauveur, église où il reçut le baptême. Ce n'est que plus tard qu'il ajouta lui-même à son patronyme le nom d'une terre dite Bergerac, vieux fief familial sis en la vallée de Chevreuse.

Après avoir terminé ses Humanités au collège de Beauvais, rue Saint-Jean-de-Beauvais à Paris, le jeune homme mena quelque temps la vie dissolue de la jeunesse dorée de la capitale. Très vite, cependant, l'impécuniosité l'amena à s'engager dans la compagnie des gardes commandée par M. de Carbon de Casteljaloux. Les gentilshommes authentiquement gascons qui la composaient étaient redoutés pour leurs mœurs querelleuses, leur goût immodéré pour les duels. Cyrano devint lui aussi un bretteur accompli et ses nombreux combats singuliers le rendirent fameux. Mais, après une campagne militaire en Picardie et en Artois pendant laquelle il fut blessé d'un coup d'épée à la gorge, il donna sa démission en 1640.

C'est alors que commence la seconde phase de sa vie, bien différente de la première. Cyrano va se tourner maintenant vers les spéculations scientifiques et métaphysiques. Il fréquente assidûment le philosophe épicurien Gassendi. Un petit cénacle d'admirateurs se réunissait autour du maître établi dans une calme rue bordant les Thermes de Julien, non loin du collège où il était professeur. C'est là que Cyrano fera la connaissance de Chapelle, Bernier, La Mothe le Vayer fils, Molière, Tristan l'Hermitte. Stimulé par l'enseignement de Gassendi et la brillante compagnie qu'il côtoie, son tempérament batailleur s'assagit et il rêve d'atteindre à la gloire littéraire. Avec acharnement, il travaille à une œuvre fort diverse : lettres descriptives, satiriques et amoureuses, quelques-unes d'un baroquisme fort savoureux, aussi bien que comédies et tragédies, non sans valeur. Molière emprunta d'ailleurs à son *Pédant joué* deux scènes des *Fourberies de Scapin*, dont celle, si connue, de la galère.

En 1653, Bergerac entre au service du duc d'Arpajon, qui devient son protecteur. C'est en l'hôtel de ce dernier, au Marais, qu'il reçoit, un jour, sur la

tête, une poutre tombée d'une toiture. Il mourra peu après, le 28 juillet 1655, à l'âge de 36 ans, des suites de cet accident. Il y a lieu de penser qu'il s'agissait là d'un attentat perpétré à cause des idées très audacieuses et aussi des allusions hermétiques précises qui, comme nous le verrons, fourmillent dans son œuvre. Cyrano avait chargé l'abbé Le Bret, son exécuteur testamentaire, de publier : *L'autre Monde ou les Etats et Empires de la Lune et du Soleil*. Cette œuvre posthume, mais qui circulait déjà sous forme de manuscrits, est la plus importante de l'auteur. Elle se présente sous la forme d'une utopie à la manière de Thomas Morus et de Campanella. Les pérégrinations cosmiques de Bergerac fournissent à ce « libertin » (au sens d'homme affranchi des contraintes du dogme et libre de tout préjugé, que l'on donnait alors à ce mot) un prétexte pour critiquer les ridicules et les vices de la société humaine. Ainsi, l'épisode du procès intenté à Cyrano par les oiseaux qui peuplent le soleil n'est autre qu'une satire de la justice de son époque, des superstitions populaires sur les sorciers et des sophismes de la Scolastique. Mais ce chef-d'œuvre méconnu est aussi le premier en date des romans français d'anticipation scientifique et c'est l'une des raisons pour lesquelles il est digne de retenir l'attention des lecteurs de notre époque. Voici, par exemple, la description du vaisseau interplanétaire avec lequel Cyrano se rend sur le soleil :

« Ce fut une grande boîte fort légère et qui fermait fort juste ; elle était haute de six pieds ou environ, et large de trois en carré. Cette boîte était trouée par en bas ; et par-dessus la voûte qui l'était aussi, je posai un vaisseau de cristal troué de même, fait en globe, mais fort ample, dont le goulot aboutissait justement, et s'enchâssait dans le pertuis que j'avais pratiqué au chapiteau.

Le vase était construit exprès à plusieurs angles, et en forme d'icosaèdre, afin que chaque facette étant convexe et concave, ma boule produisît l'effet d'un miroir ardent ».

Un tel appareil n'est évidemment pas sans anticiper, par maints détails, les engins expérimentés de nos jours.

Au gré de ses aventures spatiales, Cyrano passe en revue, avec une rare lucidité, les assertions les plus hardies de la science du XVII^e siècle et en tire nombre de conséquences qui se sont vérifiées depuis. En 1907, le savant Pierre Juppont a montré que *Les Etats et Empires de la Lune et du Soleil* renferment maintes notations prouvant que Bergerac avait eu la prescience de découvertes et de théories scientifiques modernes comme la gravitation universelle, la conservation de l'énergie, l'évolution des espèces, l'hypothèse de Laplace, etc. Citons cette description du phonographe, faite par notre auteur deux siècles avant son invention :

« ... Je me suis mis à considérer attentivement mes Livres, et leurs boîtes, c'est-à-dire leurs couvertures, qui me semblaient admirables pour leurs richesses... A l'ouverture de la boîte, je trouvai dedans un je ne sais quoi de métal presque semblable à nos horloges, plein de je ne sais quelques petits ressorts et de machines imperceptibles. C'est un Livre à la vérité, mais c'est un livre miraculeux qui n'a ni feuillets ni caractères ; enfin, c'est un Livre où pour apprendre, les yeux sont inutiles ; on n'a besoin que des oreilles. Quand quelqu'un donc souhaite lire, il bande avec grande quantité de toutes sortes de petits nerfs cette machine, puis il tourne l'aiguille sur le chapitre qu'il désire écouter, et au même temps il en sort comme de la bouche d'un homme, ou d'un instrument de musique, tous les sons distincts et différents qui servent, entre les grands lunaires³⁶ à l'expression du langage ».

Cyrano fut-il un adepte de l'alchimie ? C'est ce que soutient Fulcanelli dans son ouvrage : *Les demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'Art sacré et l'ésotérisme du Grand'Œuvre*. Comment s'en étonner d'ailleurs puisque la science n'était pas encore séparée des théories hermétiques et que, vers la fin du siècle, un Newton poursuivra en secret, et durant toute sa vie, la recherche de la Pierre Philosophale, comme en témoignent ses lettres. Les allusions à l'Or potable, au Grand Œuvre des

³⁶ Il s'agit des habitants de la lune.

Philosophes, aux Rose-Croix, disséminées dans le livre de Bergerac prouvent qu'il a voulu donner à quelques passages un sens second se rapportant aux opérations alchimiques. Ainsi en est-il pour le récit du combat des deux êtres fantastiques, la Rémone et la Salamandre, auquel le voyageur assiste sur le soleil :

« La Salamandre attaquait avec beaucoup d'ardeur ; mais la Rémone soutenait impénétrablement. Chaque heurt qu'elles se donnaient, engendrait un coup de tonnerre, comme il arrive dans les mondes d'ici autour, où la rencontre d'une nue chaude avec une froide excite le même bruit.

Des yeux de la Salamandre il sortait à chaque œillade de colère qu'elle dardait contre son ennemie, une rouge lumière dont l'air paraissait allumé : en volant, elle suait de l'huile bouillante et pissait de l'eau-forte.

La Rémone de son côté, grosse, pesante et carrée, montrait un corps tout écaillé de glaçons. Ses larges yeux paraissaient deux assiettes de cristal, dont les regards charroyaient une lumière si morfondante que je sentais frissonner l'hiver sur chaque membre de mon corps où elle les attachait. Si je pensais mettre ma main au-devant, ma main en prenait l'onglée ; l'air même autour d'elle, atteint de sa rigueur, s'épaississait en neige, la terre durcissait sous ses pas ; et je pouvais compter les traces de la bête par le nombre des engelures qui m'accueillaient quand je marchais dessus.

Au commencement du combat, la Salamandre à cause de la vigoureuse contention de sa première ardeur, avait fait suer la Rémone ; mais à la longue cette sueur s'étant refroidie, émailla toute la plaine d'un verglas si glissant que la Salamandre ne pouvait joindre la Rémone sans tomber. Nous connûmes bien, le Philosophe et moi, qu'à force de choir et se relever tant de fois, elle s'était fatiguée ; car ses éclats de tonnerre, auparavant si effroyables, qu'enfantait le choc dont elle heurtait son ennemie, n'était plus que le bruit sourd de ces petits coups qui marquent la fin d'une tempête, et ce bruit sourd, amorti peu à peu,

dégénéra en un frémissement semblable à celui d'un fer rouge plongé dans de l'eau froide.

Quand la Rémone connut que le combat tirait aux abois, par l'affaiblissement du choc dont elle se sentait à peine ébranlée, elle se dressa sur un angle de son cube et se laissa tomber de toute sa pesanteur sur l'estomac de la Salamandre, avec un tel succès que le cœur de la pauvre Salamandre, où tout le reste de son ardeur s'était concentré, en se crevant, fit un éclat si épouvantable que je ne sais rien dans la Nature pour le comparer ».

Cyrano a symbolisé ici les deux principes cosmologiques du Soufre (la Salamandre ou « bête à feu ») et du Mercure (la Rémone ou « animal-glaçon »), analogues au Yang et au Yin de la Tradition chinoise, dont la lutte éternelle est nécessaire au maintien de l'équilibre de l'Univers.

Qui voudrait approfondir les rapports de notre auteur et de l'alchimie devra se reporter au très important chapitre intitulé : *Cyrano de Bergerac, philosophe hermétique* que le maître alchimiste Eugène Canseliet consacre à cette question dans son ouvrage : *Alchimie, études diverses de symbolisme hermétique et de pratique philosophale*³⁷.

Il reste encore, on le voit, bien des points mystérieux dans l'insolite ouvrage de cet original audacieux que Maurice Blanchot appelle : « L'homme noir du XVII^e siècle »³⁸.

³⁷ Jean-Jacques Pauvert, 1964, p. 209 à 257.

³⁸ La meilleure réédition de *L'autre Monde ou les Etats et Empires de la Lune et du Soleil* fut publiée en 1932 chez Garnier, avec une introduction et des commentaires de Frédéric Lachèvre. Certains passages du texte, supprimés par les éditeurs anciens, y ont été rétablis grâce à un manuscrit de la Bibliothèque Nationale. Elle est malheureusement épuisée.

« Le mystère de l'homme terrestre est le mystère de l'homme céleste. Et tout comme nous voyons en haut dans le firmament qui couvre toute chose, différents signes formés d'étoiles et de planètes, contenant des choses secrètes et de profonds mystères, étudiés par ceux qui sont savants et experts en ces signes, de même il y a, dans notre peau, la couverture du fils de l'homme, pareille au ciel qui couvre toutes les choses, des signes et des figures étant les étoiles et les planètes de la peau ; elles indiquent les choses secrètes et les profonds mystères ». Ce passage du *Sépher Ha-Zohar*, le *Livre de la Splendeur* de la Cabale, où s'exprime si nettement la loi de l'Analogie, pourrait être le commentaire de chaque œuvre de Jacques Wyr. *Ce qui est en haut est comme ce qui est en bas*, cette clef de la connaissance et de l'investigation traditionnelles sert constamment à ce jeune artiste déjà en pleine possession de sa maîtrise technique et dont le pouvoir visionnaire ne cesse de s'affirmer. La méditation de Jacques Wyr sur l'infiniment petit, son attention passionnée aux merveilles des textures minérales et des structures organiques, lui permettent de s'élever, par la voix royale des Correspondances, jusque dans les espaces sans fin, les abîmes sidéraux. Là, il poursuit sa quête de l'harmonie qui régit le réseau des énergies multiples et apparemment contraires constituant l'univers visible et invisible, réel ou possible.

Notre monde n'est ni le premier, ni le dernier de son espèce ; le nombre des univers est infini. Et lorsque la consommation de notre présent cosmos s'accomplira, il y aura « une autre Parole sur la langue de l'Ineffable », ainsi que l'enseigne la Gnose. C'est à la pénétration des mystères de certains de ces univers virtuels que la peinture de Jacques Wyr nous invite. Dans une importante suite de tableaux – qui est la pierre d'angle de son œuvre –, l'artiste décrit avec une minutie fascinante, avec une puissance de suggestion rarement égalée, le macrocosme de la *Galaxie de Cobalt*. La couleur bleue est, symboliquement, celle de l'habitat des Dieux, du manteau de la divinité, en même temps que celle du fluide universel créateur et régénérateur. C'est assez

dire la toute sérénité et la dimension para-physique (si l'on veut bien nous permettre ce néologisme) du monde singulier que baignent principalement ces vibrations colorées. L'artiste a su rendre plastiquement de façon convaincante la fusion entre les règnes de la nature, la constante compénétration des plans matériel, biologique, psychique, spirituel, qui sont les caractéristiques principales de cet univers fantastique. Ici, une infinité dans une direction de pensée est également une infinité dans une autre direction. En effet, les multiples « vies » des « corps » de toutes les entités (*Jumelles-Cobalt*, *Hypnosia*, *Etres sidéraux*, etc.) qui peuplent cette galaxie sont aussi les âmes d'un univers d'autres « vies » fusantes et celles-ci, chacune à leur tour, sont les soleils d'univers encore plus intérieurs, depuis l'infiniment petit jusqu'à l'infiniment grand, le Tout en Un. Ces créatures spirituelles qui font éclater leur écorce matérielle pour se réincarner constamment semblent tout connaître de leur destin futur, auquel elles élèvent de fastueux autels (*Les monuments du futur*). Elles vivent dans un état d'intense activité, puisque le mouvement est leur particularité, et dans un essor perpétuel vers de nouvelles joies et de nouvelles perfections, puisque leur force est le progrès véritable.

Mais cet univers de la Galaxie de Cobalt, aussi profondément différent qu'il puisse être du nôtre, se révèle pourtant, dans sa vérité, prodigieusement proche de lui. Les mêmes archétypes, les mêmes mythes fondamentaux le régissent. La dualité-complémentarité du mâle et de la femelle, du Yin et du Yang, y joue son rôle primordial (*Couple spatial*, *La Nef humaine*, *Deux couples-perles du collier sidéral*, *Masculin-Féminin*) ; l'*Etre-Cobalt* y naît, tel Vénus, de l'écume galactique : la *Nef merveilleuse* conduit les argonautes stellaires à la recherche d'une philosophale Toison d'Or ; le Gardien du Seuil (l'*Ange énergétique de la Galaxie de Cobalt*) défend les plus terribles mystères ; le *Coursier des grandes radiations cobaltiques* est un autre Pégase, lequel, pour les alchimistes, « se confond avec la source hermétique, dont il

possède les caractères essentiels : la mobilité des eaux vives et la volatilité des esprits », ainsi que nous l'apprend Fulcanelli.

La peinture de Jacques Wyrns transcende le domaine des arts graphiques dérivés de la science-fiction, lesquels ne sont qu'illustratifs. L'œuvre « en expansion » de ce poète est une aventure de l'Esprit qui prend appui sur une création plastique. Elle nous apporte un témoignage nouveau et capital sur le royaume lumineux où la vie cosmique est en germination.

Emmanuel-Marc-Henry Lalande qui, plus tard, écrivit sous le pseudonyme de Marc Haven, est né le 24 décembre 1868, à Nancy. Son père, d'origine bourguignonne, était alors censeur des études au lycée de cette ville. C'est à Sens, où il termina ses études secondaires, qu'Emmanuel Lalande eut, à l'âge de seize ans, la révélation de la littérature et de l'ésotérisme par la lecture du *Vice Suprême* de Péladan. Il commença alors à écrire des poèmes (qu'il détruisit quelques années après). En 1887, Emmanuel Lalande se rendit à Paris pour suivre les cours de l'École de Médecine. Il fréquenta « Le Vachette », célèbre café littéraire où l'on voyait Verlaine, Moréas et les autres poètes symbolistes. En 1891, Emmanuel Lalande entra en contact, par l'intermédiaire d'un ami, avec le cercle d'occultistes qui se réunissait rue de Trévise à la « Librairie du Merveilleux » de l'éditeur Chamuel. Il y fit la connaissance de Papus, Sédir, Barlet, Stanislas de Guaita, Victor-Emile Michelet, Augustin Chaboseau, Albert Poisson, etc. Séduit par la haute culture, le charme et les dons du jeune occultiste, Papus le prit en amitié et le fit entrer au Grand Conseil Martiniste qu'il venait d'organiser. Emmanuel Lalande choisit son hiéronyme dans le *Nuctéméron* d'Apollonius de Thyane, traduit du grec par Eliphas Lévi (le docteur Gérard Encausse y avait également pris celui de Papus). Haven est

le nom du septième génie de la première heure : c'est le génie de la dignité. Marc Haven publia son premier livre en 1892, chez Chamuel. Il s'agit d'une plaquette de vers, intitulée *Turris Eburnea*. L'année suivante, il devint membre de l'Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix, fondé par Stanislas de Guaita. Mais il ne négligeait pas pour autant ses études médicales. Au début de 1896, il passa brillamment son doctorat. Sa thèse consistait en une longue étude, d'une puissante érudition, sur Arnaud de Villeneuve. Ce travail, que Chamuel publia en 1906, forme un fort volume in-8° de 192 pages et reste le meilleur livre consacré au grand médecin-alchimiste du XIII^e siècle. Sur les conseils de Papus, Marc Haven alla se fixer à Lyon auprès du mystique et thaumaturge Nizier Philippe, dit « Le Maître Philippe ». Devenu son disciple le plus cher, il le seconda dans ses soins aux malades. En même temps, il s'occupait activement de son propre cabinet médical et de son service à l'hôpital Saint-Luc. Il dirigeait aussi une loge du rite de Memphis-Misraïm. En 1897, il avait épousé la fille du Maître Philippe, qu'il perdit en 1904. L'année suivante, Philippe disparut à son tour. Ce double deuil affecta beaucoup Marc Haven qui resta longtemps désemparé. En 1913, il se remaria avec une jeune veuve d'origine russe, amie des Philippe, et alla se fixer à Sainte-Maxime, dans le Var. Pendant la guerre, le docteur Lalande fut affecté à la section militaire de l'hôpital de Nice. Après l'armistice, il resta dans cette ville, où il ouvrit un cabinet de radiologie. Il quitta Nice en 1924 pour la banlieue parisienne. Marc Haven se livra alors à l'étude du chinois, avec l'aide du grand sinologue traditionaliste Matgioï (Albert de Pouvourville), et il traduisit le *Tao Te King* de Lao-Tseu. Il devait mourir, après une longue maladie, le 31 août 1926.

Marc Haven a surtout publié des traductions d'ouvrages d'hermétisme et de mystique comme *La magie d'Arbatel*, *l'Evangile de Cagliostro*, *l'Interprétation de l'arbre de la cabale de Philippe d'Aquin*, *Les sept livres de l'Archidoxe magique de Paracelse*, etc., ainsi que des travaux d'érudition tels son livre, déjà mentionné, sur *La Vie et les œuvres de maître Arnaud de*

Villeneuve et Le Maître inconnu, Cagliostro, étude historique et critique sur la Haute Magie, ouvrage capital concernant cette mystérieuse figure du XVIII^e siècle.

Son recueil de vers *Turris Eburnea* est une œuvre de jeunesse ; si elle ne manque pas de mérites, elle reste d'un symbolisme un peu conventionnel et ne rend pas un compte exact du talent poétique de Marc Haven. Les poèmes qu'il envoya, tout au long de sa vie, à ses nombreux correspondants nous paraissent beaucoup plus inspirés. Les thèmes ésotériques qu'il y développe ne sont pas simples prétextes littéraires, comme chez certains autres poètes de la même époque, mais reflets d'une expérience intensément vécue. Ces textes, tous inédits, mériteraient d'être réunis en volume. Nous en publions ici deux qui ont été retrouvés dans la correspondance de Paul Signac, l'un de ses amis intimes. Nous en devons la communication à la fille du grand peintre, Mme Ginette Signac – ainsi que le don de leurs manuscrits – ; nous lui exprimons toute notre gratitude.

Le poème en prose porte comme titre, en caractères hébraïques : תפארת *Tiphereth*, mot qui signifie La Beauté. Tiphereth est la sephira qui, dans l'Arbre de la Kabbale, établit l'équilibre entre *Hesed*, la Miséricorde, et *Geburah*, la Force. Elle est le noyau interne, l'équilibre parfait.

LES REGARDS QUI S'OUVRENT DANS LES EAUX

à Paul Signac, homme, très respectueusement.

Il est des gestes acquis,
d'habituels éclairs requis
par des cieux lourds d'étés opaques.
Dans la tour où tourne la Mort
il est du sang qui tombe et dort
dont les gouttes forment des flaques
sur d'usuels rituels secrets.
Il est aux cœurs, aux reins, aux lèvres
d'éternelles, d'héritaires fièvres ;
il est des rythmes consacrés.

Mais les Rois et les Mages
 vers les fantômes, vers les passants, vers les nuages
 n'agitent plus les notions
 en débris de conventions.
 Les syllabaires magnifiques,
 les langues idéographiques
 ne sont que poussière à leurs yeux !
 Et leurs fronts qui s'endorment aux plages du silence
 ignorent le décret du voile qui balance
 le flux et le reflux des cieux.

Quand ils passent près de la combe
 de la tour où tourne la Mort
 on entend s'arrêter la Mort
 et la chute du sang qui tombe.
 Convives, s'ils demeurent aux manoirs
 où déjà les Douleurs sont assises
 elles se lèvent en robes noires
 et s'en vont en robes grises...
 Mais s'ils passent près des aubépines
 les fleurs vieillissent une à une.

Prévoyant des règnes étranges
 et l'écrin bientôt ouvert des merveilles,
 ils descendent dire à tous ceux qui veillent
 par quelle route viennent les anges.
 Or moi, qui les ai vus passer –
 Que le nom de Dieu soit béni ! –
 j'ai voulu, sous le portique des ancêtres, annoncer
 qu'il fut veiller toutes ces nuits.
 Et j'ai planté par souvenir
 dix clous d'or dans la lyre.

[vers 1895]

תפארת

à Paul Signac, ami, très affectueusement.

J'ai considéré les vagues de la mer : elles viennent toutes du large, d'une source inconnue et nécessaire : elles traversent l'espace d'une lente et monotone ondulation, toutes semblables, paraît-il, sous un soleil extérieur qui les nuance à peine ; puis elles viennent à la côte et les unes s'y meurent en creusant le sable, d'autres s'y éteignent sous le varech mouillé, d'autres s'y brisent sur les rochers polis. Des milliers d'ans en remontant le cours des siècles cette lame s'est heurtée au roc, des milliers d'ans encore elle s'y heurtera avant que du sable étendu ne témoigne de la victoire des eaux : mais, au delà de tout calcul, de toute supposition, la patiente caresse de l'eau réitérée sans modification, sans anomalie usera

la pierre et devant le temps et la continuité de l'effort l'apparent secours que notre bras pourrait apporter à cette œuvre, l'obstacle que nous pourrions y susciter ne seraient qu'illusoire et négligeable fantaisie.

Ce travail se fera quand même. Rien de nos vertus les plus actives, à nous, êtres supérieurs, tout puissants, armés des forces colossales de la nature, ne saurait empêcher la Nature elle-même d'accomplir sa loi. Qu'important donc quelques vagues que la quille d'un navire à la côte aura brisées et puis-je compter comme un deuil, comme un triste retard apporté à l'œuvre l'anéantissement d'une ondulation à quelque visée inattendue ? Me réjouirai-je du paquet de mer tombant à plat sur le roc, du roulis des cailloux broyant les plantes, les terres, les coquillages ? Non, tout cela n'est bon ni mauvais, n'avance ni ne retarde suffisamment l'heure de la délivrance ; et l'esprit qui veille, attentif, dans les cryptes de ces rochers n'écoute pas au loin s'enfler ou diminuer de tels bruits : ce n'est pas aux coups frappés pour les vagues que sonnera l'heure de l'avènement.

Mais, voici qu'auprès de la côte, terminant sa course, une lame a décrit en des courbes d'un rythme pur, la loi même de sa perfection : plus haute, plus vive, plus achevée que celles qui l'entourent elle élève vers le soleil la fleur éclatante de son écume, fière en ses lignes comme un bel animal, presque vivante et d'acier cependant à sa base. Puis elle meurt, elle tombe après cette élévation ultime, sans choc sur la pierre, sans remous sur le sable et celle qui la suivait à son ombre creuse un actif sillon sur la plage.

O belle, o profitable, o utile, vraiment utile ! Au bruissement de ta mort, le captif de la caverne, l'Esprit des rochers et de la terre a tressailli ; car, si la vase, dans les creux, n'a pas été remuée de son continuel tournoiement, mes yeux étaient là sur la rive et, sous mes pieds, écoutant mes pas avec angoisse, l'Esprit captif. Or, mes yeux se sont emplis de pure clarté devant la transparence et la magnificence de ta perfection, mon âme a senti profondément ton effort vers la forme de beauté, ton désir qui te sublimait vers la lumière et mon action de grâces fut *religieuse*, unissant le ciel à la terre.

Et quand la nuit fut tombée ne laissant plus qu'un murmure de flots arriver jusqu'à moi, j'ai songé que, penchés sur notre éternelle et fatale agitation des êtres de lumière s'émeuvent peut-être à quelque geste, à quelque regard, à quelque effort que nous appelons, nous, vanité, égoïsme ou stérile enfantillage qui n'agitent rien dans notre pauvre humanité, mais qui, glorieusement, font courir dans les cieus et dans les enfers de grandes et précieuses houles d'Amour.

septembre 1895

Derrière nous retentissent les abois dépités du gardien du Seuil. Le pronaos de la caverne se teinte encore des phosphorescences sulfureuses du

Kali-yuga. Mais nous avons pu fracturer l'huis des apparences car Hubert Haddad a fait voler les aigles fulgurantes d'un verbe de présages. Au principe de la quête, notre frère en dérélition nous a fait don de la métamorphose. S'il nous guide maintenant dans les cryptes de l'Etre, c'est pour nous préparer à la réintégration. Le voici qui, tour à tour, dépèce nos évidences, ajourne sinueusement toute angoisse non partagée, décentre l'imprévu, prend force dans le silence des dieux déchus, réconcilie les promesses de l'avers et du revers, dompte l'oubli majeur, celui de la Présence voilée par les formes. Avec une patience adeptale, il nous conduit du puits scellant l'œil de la tempête à l'aire rassérénée où le serpent du Moi, docile à ses incantations, va se lover autour de l'arbre-feu du Soi et s'y consumer. Dans le noir plus noir que le noir même, un maître des sentences éveilleuses a remodelé la lumière.

(A propos de JE ME RETOURNERAI SOUVENT d'Hubert Haddad)

Le 20 décembre 1932 s'ouvrait à la Galerie de la Renaissance, 11, rue Royale à Paris, le *premier salon des artistes musicalistes*. Cette manifestation organisée par Henry Valensi, peintre d'avant-garde déjà fort connu et esthéticien extrêmement original, suscita chez les artistes et amateurs d'art une très grande curiosité. Un manifeste, publié dans le catalogue, expliquait ce nouveau mode d'expression picturale et quel idéal réunissait en ce mouvement des artistes apparemment très différents. Ce texte dû à Henry Valensi était contresigné par Charles Blanc-Gatti, Gustave Bourgogne et Vito Stracquadaini, membres fondateurs de l'*Association des Artistes Musicalistes*. Il y est affirmé que, selon une loi dite des Prédominances, loi formulée déjà en 1913 par Valensi, toutes les œuvres, en un temps donné, sont tributaires d'un art majeur

autour duquel les autres gravitent. Tour à tour l'architecture chez les Egyptiens, la sculpture en Grèce, la peinture sous la Renaissance, la littérature du XVII^e au XIX^e siècle ont régi les autres arts et leur ont imposé leurs lois générales. En ce qui concerne notre époque, Valensi remarque : « Il est clair pour chacun que les caractères capitaux du début de ce siècle sont : les applications de la science et un dynamisme généralisé, lesquels entraînent ou nécessitent dans leur orbite : le rythme, l'harmonie, la synthèse, etc. Or, l'art offrant le plus, dynamisme, rythme, harmonie, science, synthèse... est la Musique. Pour cela, nous prenons conscience, ici, que du point de vue esthétique, l'esprit musical prédomine notre époque et que, pour continuer traditionnellement de traduire notre vie, *l'art doit se musicaliser.* »



Pour Valensi, une œuvre musicaliste est conditionnée par le fait que son auteur, quelle que soit la forme d'art par laquelle il s'exprime, s'est mis dans « l'état d'âme » du compositeur. C'est-à-dire que peintres, sculpteurs, architectes, décorateurs musicalistes ne se limitant point à l'unique domaine du

réalisme, s'exprimeront selon les grandes lois de composition de la musique dont les principaux caractères sont, outre le rythme et le dynamisme, l'évocation, la symbolisation et la résonance psychique.

Ce premier salon musicaliste permet de distinguer deux tendances nettement distinctes.

Certains artistes demandent à la musique elle-même de leur fournir le prétexte pictural. Utilisant le phénomène de synopsie (forme particulière de la synesthésie) dans lequel l'audition d'un son produit des visions colorées, ils s'attachent à traduire l'impression auditive en impression visuelle. Ils évoquent plastiquement une œuvre musicale, une simple phrase ou l'ensemble d'un morceau donné.

D'autres, empruntant leurs motifs soit à la vie, soit à l'imagination, les transposent en de larges ordonnances cadencées formant des symphonies de lignes, de couleurs et de volumes. Les subtils rapports et les arabesques de ces œuvres constituent les expressions de la musique intérieure de l'âme.

A la première catégorie appartiennent Gustave Bourgogne et Charles Blanc-Gatti.

Pour Bourgogne, le parallélisme des ondes sonores et des ondes lumineuses entraîne un système très précis d'analogie entre les sons et les couleurs. La gamme d'Ut majeur lui apparaît comme parallèle à la gamme colorée du spectre solaire. Selon lui, Do est rouge, et c'est le symbole de la puissance matérielle de la terre, Ré est orangé, Mi jaune, Fa vert, Sol bleu (cette note domine dans la nature et symbolise la divinité, l'intelligence), La indigo et Si violet. C'est ce système qu'il utilise dans ses transpositions de Beethoven, Chopin, Wagner, etc. Ses formes ne sont pas abstraites, il peint de grands mouvements de foule accordés au sens lyrique du morceau.

Blanc-Gatti, doué de synopsie double, chromatique et géométrique, ne cherche pas à transposer note par note une œuvre polyphonique, mais seulement à donner une synthèse de ses parties essentielles en combinant la résonance

psychique des couleurs avec une structure le plus souvent rigoureusement abstraite. Ainsi, des ellipses tournoyantes de tons gris, argent et rose lui servent à évoquer le *Cygne* de Saint-Saëns. Des arabesques concentriques s'effaçant dans des gammes de rose, de vert clair et de blanc correspondent à la *Chanson de Solweijg* de Grieg. Une suite de cercles bleus et roses qui descendent, deviennent brun rouge, se désintègrent en courbes montantes roses puis meurent sur des accords de bleu et de violet : telle est la transposition de la *Valse d'amour* de Moskowski.

Tout autre est l'art d'Henry Valensi, chef de file de la seconde tendance qui deviendra très vite prépondérante. En 1919, à Athènes, alors qu'il peignait selon le principe impressionniste une composition de l'Acropole vue à travers un rideau d'arbres, Valensi avait pris conscience que l'objectivisme pictural ne lui suffisait plus. Il chercha alors à transposer en une synthèse l'impression éprouvée en chacune des villes : Athènes, Constantinople, Moscou, Tolède, Fez, etc., qu'il visita au cours de ses nombreux voyages. Comme les futuristes italiens, il voulait échapper au statisme du tableau à deux dimensions. Mais, pour cela, il ne décomposait pas comme eux le mouvement, mais évoquait, par des détails symboliques rythmiquement distribués, les traits marquants de l'histoire, lyriquement ressentie, de ces villes. Ainsi, dès 1912, introduisait-il dans ses œuvres la notion de déroulement dans le temps, rapprochant ainsi la peinture de la musique. Valensi ne fit ensuite que généraliser ce principe en l'appliquant à toutes sortes de sujets aussi bien réalistes : *L'Hydravion s'envole*, *La Locomotive*, *La Course de taureaux*, *Le Tennis*, etc., que poétiques : *Symphonie printanière*, *Symphonie hivernale*, *Symphonie de la terre*, *Le Fier isolement*, etc. Quel que soit le thème de l'œuvre, il le développe plastiquement en intégrant des « motifs » (analogues à ceux que l'on trouve chez les compositeurs) dont les formes empruntées au réel sont stylisées mais très reconnaissables, à des structures abstraites fortement rythmées. Celles-ci s'organisent selon une progression symphonique où des accords, harmoniques

ou dissonants, des tonalités et des teintes symboliques apportent leur puissante accentuation affective. Les références réalistes qui existent encore dans les toiles exposées aux premiers salons musicalistes se feront de plus en plus rares au cours de l'évolution de son art et Valensi en arrivera, dans sa dernière manière, à l'abstraction pure où seules les lignes et les couleurs lui serviront à exprimer des sentiments.

Ernest Klausz, qui fut décorateur à l'Opéra de Paris, inventa le décor par projection et s'intéressa passionnément au spectacle total visant à la fusion des différents arts, est, de tous les peintres du groupe, celui dont l'œuvre s'oriente le plus nettement vers le fantastique. Dans ses grandes toiles, ce visionnaire nous invite à méditer sur un monde où le feu générateur et purificateur est l'élément roi. Des ouragans de brûlante lumière envahissent l'espace, luttent avec les ombres inertes et maléfiques, créant la vie et ses métamorphoses infinies (*Les Saisons*). Ces fulgurances, ces éclatements, ces tourbillons, ces jaillissements animent la *materia prima* de l'univers qui vient se figer comme une lave en fusion en la cristalline géométrie d'orgues basaltiques (*Première symphonie, Opus 16, Formes*). Une intense poésie se dégage de cette genèse dramatique et musicalisée où les potentialités contraires du yin et du yang dansent leur ballet cosmique, tour à tour se combattant et s'unissant. Klausz s'est beaucoup adonné au pastel. Par cette technique, il obtient des formes souvent très dépouillées, moins tourmentées que dans ses toiles, créant une atmosphère onirique où la féerie se nimbe de mystère. Cherchant lui aussi à introduire le temps dans la peinture, il réalisa plusieurs séries d'images montrant les diverses phases d'une forme en mutation.

Sous l'égide musicaliste, dès le premier salon, vint aussi se ranger Louise Janin, une artiste dont l'œuvre est d'une importance majeure en ce qu'elle unit dans son harmonieuse évolution la peinture symboliste et idéaliste telle qu'elle se pratiquait à la fin du siècle dernier, aux recherches les plus modernes, comme l'osmose dirigée qu'elle utilise dans ses *cosmogrammes*. D'abord influencée

par l'allégorie spiritualiste de l'art extrême-oriental, Louise Janin aboutit peu à peu à l'abstraction en donnant une importance de plus en plus proliférante aux arabesques, aux sinuosités rythmiques qui entourent ses personnages de Dieux ou de Héros d'une auréole astrale exprimant les nuances des émotions qui les troublent ou des énergies qui les animent. « Et voici, dit-elle, que l'auréole se dégage de la sainte image pour se lancer dans une aventure aérienne, pour s'iriser, pour se séparer, afin de renaître mille fois. De graphisme immédiat et simple qu'elle a été, la spirale devient aspiration flambante, appel à la vie qui sans cesse s'élargit. » Chez Louise Janin, les subtiles interactions des lignes fluides et mélodieuses donnent l'impression musicale. Comme elle l'a noté, « le thème linéaire d'une peinture pivote autour d'un noyau central et part de sa base pour y revenir. En musique, la note tonique est le point de repos le plus fréquent, elle engendre la composition pour la ramener enfin au silence. Sa fréquence dans un thème crée une gravité presque religieuse, comme une promesse de paix finale, d'une rentrée dans l'ordre. Analogie avec la base et toute la statique d'une composition picturale. »

Créateur en 1929 de *l'Emotivisme* et signataire du manifeste musicaliste, Vito Stracquadini ambitionne d'exprimer, en partant d'un cercle chromatico-sentimental de son invention, les différentes émotions humaines. Il divise celles-ci en Emotions-Pensées, Emotions-Sens, Emotions-Composées et Emotions-Complexes. Il pose les égalités suivantes : Acide = Perversité (saveur), Alliacée = Vanité (odeur), Grondement = Haine (bruit), Tremblement = Incertitude (lumière), Morbidesse = Souplesse (tactilité), qu'il traduit par des verts acides, des violets, des rouges et des jaunes répartis selon les données particulières de son esthétique. Au troisième salon musicaliste, il présenta le projet d'un « auditorium émotiviste » conçu pour pouvoir donner simultanément et en synchronisation la double sensation visuelle et auditive de ses formes-émotions colorées.

Valensi fit également participer aux expositions qu'il organisait des personnalités aussi diverses que Lempereur-Haut, Georges Papazoff, Marcelle Cahn, Victor Servranckx, Otto Freundlich, Enrico Prampolini, les sculpteurs Jan et Joël Martel et Ossip Zadkine, car certains aspects de leur art lui paraissaient, à juste titre, s'apparenter aux conceptions musicalistes.

Le second salon musicaliste eut lieu en 1934 chez Bernheim-Jeune, le troisième en 1935 à la Galerie de la Renaissance puis, chaque année jusqu'en 1939, dans une salle spéciale au Salon des Indépendants. De nombreuses expositions musicalistes furent aussi organisées à l'étranger : en Tchécoslovaquie, Hollande, Hongrie. Lorsqu'en 1945, Valensi, qui avait dû se réfugier pendant la guerre en Algérie, revint à Paris, il réunit à nouveau un groupe musicaliste qui exposa régulièrement aux Réalités Nouvelles de 1946 à 1954, puis aux Indépendants. Aux anciens membres restés fidèles comme Klausz et Janin, vinrent se joindre de nombreux artistes de générations diverses comme le dionysiaque Honoré-Marius Bérard, le mystique Filiberti, Olive-Tamari qui fait chanter toutes les couleurs méditerranéennes, Léon Bellot, évocateur des grands rythmes cosmiques, Lancelot-Ney qui décante le réel et musicalise l'objet, Frank Malina, inventeur du « système Lumidyne » où des jeux de lumières créent de mouvantes fantasmagories, Camille Berg, symphoniste de la matière, Jean-Marie Euzet, rigoureux et sensible orchestrateur des plus subtils états d'âme et qui rénova l'art philosophal de l'émaillerie en même temps que Raymond Trameau autre poète du feu, le sculpteur Béothy, géomètre de l'harmonie spatiale, et bien d'autres encore...

Quant à Valensi, outre son inlassable activité d'animateur, sa production picturale toujours riche et variée et la rédaction d'un vaste ouvrage sur l'histoire de l'art, il continuait ses expériences de « cinépeinture » commencée avant la guerre. Soucieux de faire entrer le temps réel dans son œuvre, il travailla durant quinze ans à réaliser un film, d'une durée de vingt minutes, qui est le

développement de sa toile de 1932 : *Symphonie printanière* et nécessita une série de soixante-quatre mille dessins.

L'importance du musicalisme a été jusqu'ici sous-estimée ; son existence même est souvent ignorée des historiens d'art. Pourtant, alors qu'il puise ses origines dans le symbolisme, le cubisme et le futurisme, il a participé largement à la grande aventure de l'art abstrait et contribué à l'avènement du cinétisme. Il a toujours maintenu un style original et puissant, d'une incontestable unité dans sa diversité chatoyante. Aussi le musicalisme doit-il prendre sa place parmi les grands mouvements qui ont modelé la sensibilité de notre temps et donné un nouveau visage à la beauté.

Voici maintenant quelques données biographiques sur les principaux artistes qui y ont participé :

BELLOT Léon

Né en 1893 à Sancoins (Cher). Il fait des études classiques de dessin et de peinture. Il expose des bois gravés en 1924 et 1925 au Salon d'Automne. De 1926 à 1939, il présente aux Indépendants des paysages, des portraits et des natures mortes. De 1955 datent ses premiers essais de peinture abstraite sous l'influence de Kupka. Il prend part dès lors aux expositions musicalistes et a figuré dans la rétrospective *Valensi et le Musicalisme* au musée de Lyon en 1963.

BEOTHY Etienne

Sculpteur hongrois, né à Jaszapali en 1897. Il commence à exposer en 1920 à Budapest, puis en 1928 à Vienne et à l'Exposition Internationale de Venise. Il se fixe à Paris et expose au Salon d'Automne en 1928 et 1938, puis aux Indépendants à partir de 1929 et au Salon des Tuileries en 1942 et 1943. Après la guerre, il présente ses œuvres au Salon des Réalités Nouvelles en compagnie des musicalistes. Il a publié en 1926 un essai : *La Série d'or*. Beothy est mort à Paris en 1961.

BERG Camille

Née à Paris. Peintre et graveur. Elle obtient en 1938 le prix de gravure de la Fondation américaine Florence Blumenthal. Professeur dans les lycées techniques d'art appliqué, membre du comité du Livre Français (Bibliothèque Nationale) et secrétaire générale de la société des peintres-graveurs « Le Trait », elle a illustré de nombreux livres de luxe. Elle expose ses peintures au Salon d'Automne et au Salon des Indépendants. Elle a figuré à l'exposition *Valensi et le Musicalisme* au Musée de Lyon en 1963.

BLANC-GATTI Charles

Né en 1890 à Lausanne. Après des études au Collège scientifique de cette ville, il a pour premier maître de dessin le sculpteur vaudois Raphaël Lugeon. En même temps, il étudie le violon avec William Merten et, durant dix ans, fait partie d'orchestres et de quatuors. Il se fixe à Paris vers 1928 et a l'idée de la peinture « chromophonique » un jour où il entend les sonorités chaudes et vibrantes du bourdon de Notre-Dame. Il expose aux Indépendants de 1928 à 1934. En 1931 a lieu une exposition de ses œuvres chez Bernheim-Jeune. Il est l'un des fondateurs, en 1932, de l'Association des Artistes Musicalistes et il participe aux trois salons musicalistes. Il collabore à de nombreuses manifestations avec ses « Décors lumineux polychromes et dynamiques » : Salon de la Lumière (1936), Ballets contemporains à la Salle Pleyel (1936), Expositions internationales de Bruxelles (1935) et de Paris (1937). En 1935, il réalise un premier film abstrait en couleurs avec piste sonore. Peu avant la guerre, il retourne à Lausanne où, tout en continuant à peindre, il travaille à plusieurs films abstraits avec l'aide d'une équipe de dessinateurs. Il meurt à Lausanne en 1965. Blanc-Gatti a publié un important ouvrage : *Sons et couleurs* (1947).

BOURGOGNE Gustave

Né en 1888 à Veigné (Indre-et-Loire). En 1928, entendant le grand carillon de la cathédrale de Malines, il a la révélation de la correspondance des sons et des couleurs et commence à reproduire dans ses tableaux les impressions ressenties en écoutant de la musique, considérant que la peinture est, comme la musique, le résultat de vibrations issues d'un rythme profond et qui se transmettent à travers le temps et l'espace pour la création des formes souveraines de l'art. Il écrira de nombreux articles où il expose ses théories. Membre fondateur de l'Association des Artistes Musicalistes, il participe aux trois premiers salons. Bourgogne fit de nombreuses expositions personnelles, notamment en 1932 où il montra à la Salle Pleyel sa suite de tableaux inspirés par les œuvres symphoniques de Beethoven, durant le cycle de concerts dirigés par Weingartner, et en 1935, à la galerie Guéraud, des portraits de personnalités artistiques et littéraires. Il exposa régulièrement aux Indépendants. En 1938, il

crée des techniques nouvelles pour l'impression sur tissus. Sa dernière exposition eut lieu en 1963. Il meurt à Paris en 1968.

CALOS Nino

Né à Messine (Sicile) en 1926. Docteur en philosophie. Il vient à Paris en 1948 et s'y installe définitivement en 1956. Il rencontre Valensi qui l'invite à exposer dans les salles musicalistes des Indépendants, en 1957, ses objets d'art cinétique. Depuis, il figura régulièrement aux Réalités Nouvelles et il a participé à l'Exposition *Lumière et Mouvement* qui eut lieu au Musée d'Art Moderne en 1967.

EUZET Jean-Marie

Né à Sète en 1905. Il fait ses études artistiques à l'Ecole Nationale d'Art Décoratif de Limoges. En 1925, il se tourne vers le cubisme et le néoplasticisme. Mais sa rencontre avec le peintre Louis Baudon, alors secrétaire du groupe musicaliste, lui permet de connaître une nouvelle forme d'art. Il se lie donc avec Valensi et adopte les conceptions musicalistes. Violoniste de talent, il fut l'élève de Roland Manuel. En 1948, il devint professeur à l'Ecole Nationale d'Art Décoratif de Limoges où il enseigna toutes les disciplines. Il y fut titulaire du cours d'émaillerie limousine et il a apporté à la rénovation de cet art de lointaine et noble tradition, son concept esthétique très personnel, comme il l'a fait également pour la tapisserie moderne d'Aubusson. Jean-Marie Euzet a figuré dans les salles musicalistes organisées par Valensi aux Réalités Nouvelles, aux Indépendants et à Comparaison.

EUZET Juliette

Née à Limoges, femme de Jean-Marie Euzet, ancienne élève de l'Ecole Nationale d'Art Décoratif de Limoges. Peintre, céramiste et émailleur, elle a contribué avec son mari à renouveler « l'Art du feu ». Elle fut la seule femme à posséder le titre de « Maître Emailleur » de Limoges, qui lui a été décerné en 1943. Elle œuvra selon les conceptions musicalistes.

FILIBERTI Georges

Né à Milan en 1881. Peintre et graveur. En 1900, il étudie à l'Ecole des Arts Décoratifs puis aux Beaux-Arts de Paris. Il est naturalisé français en 1924 et expose à la galerie Georges Petit. De 1934 à 1943, il figure au Salon des Tuileries et de 1942 à 1971 au Salon d'Automne. En 1954 et 1955, il participe au Salon des Réalités Nouvelles avec les musicalistes et de 1956 à 1959 au

Salon Comparaison. En 1963, ses œuvres sont présentées à l'exposition *Valensi et le musicalisme* au Musée de Lyon. Il meurt à Paris en 1970.

JANIN Louise

Née à New Hampshire en Nouvelle Angleterre (U.S.A.) en 1893. Elle passe sa jeunesse à San-Francisco. Son père était un éminent collectionneur d'art oriental et c'est sous cette influence que la jeune artiste commence à peindre. En 1921, elle expose pour la première fois à New-York. En 1924, elle se fixe à Paris et fait une importante exposition particulière chez Bernheim-Jeune. La préface du catalogue est d'Edouard Schuré. Une peinture, *Dragon au-dessus de Kwen Lun*, est acquise par le Musée du Luxembourg. En 1925, elle participe à cinq sections de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs avec de nombreuses œuvres, notamment un carton de tapisserie, *l'Après-midi d'un faune*, inspiré par le poème de Mallarmé. L'année suivante, un grand tableau, *Mandala*, est acheté par la Société Théosophique de France pour la salle des conférences. En 1927, Louise Janin exécute des panneaux pour le Studium des Grands Magasins du Louvre destinés à l'Exposition des Arts Décoratifs de Madrid. La Galerie Georges Petit organise une grande exposition de ses œuvres en 1928. Au pavillon de l'Hindoustan de l'Exposition Coloniale de 1931 figure un ensemble de peintures de Louise Janin. Elle participe aux trois premiers salons musicalistes (1932-33, 1934, 1935) et elle sera toujours présente dans les expositions organisées par Valensi. De 1938 à 1945, elle est en Corse et, du fait de la guerre, internée dans un camp de concentration. De 1946 à 1954, elle expose aux Réalités Nouvelles, puis aux Indépendants. A partir de 1953, elle commence des recherches sur l'osmose dirigée, qui aboutissent à ses *cosmogrammes*. Louise Janin a écrit, en français et en anglais, de nombreux et importants textes sur l'art. Elle est décédée en 1997.

KLAUSZ Ernest

Né en 1898 à Eger (Hongrie). Il fait d'abord des études scientifiques interrompues par la guerre. Alors qu'il est prisonnier en Sibérie, en 1917, il produit ses premières œuvres non-figuratives sans rien connaître de la peinture d'avant-garde de l'époque. En 1921, il se fixe à Berlin et suit l'enseignement du conservatoire de Berlin-Charlottenbourg dans la section chant. Il continue ses recherches dans le domaine de l'abstraction en même temps qu'il fait de nombreux décors de théâtre, des portraits de célébrités du monde artistique et des couvertures de revues. En 1931, il arrive à Paris où Jacques Rouché l'engage comme décorateur de l'Opéra. Il entreprend la rénovation du répertoire grâce à une technique de son invention : les décors par projection, à partir de maquettes dessinées. Avec ce procédé, il crée en 1949 un ballet de sa composition *La naissance des couleurs*, dont Arthur Honegger compose la

musique. Ces activités ne l'empêchent pas de produire d'importantes œuvres picturales abstraites. Membre du Comité de l'Association des artistes musicalistes, il participa à toutes les expositions du groupe depuis le premier salon. Il meurt à Paris en 1970.

LANCELOT-NEY

Né à Budapest en 1900. Après des études classiques au Lycée des Pères Cisterciens de Pecs et au Polytechnicum de Budapest, il entre à l'école des Beaux-Arts de cette ville et en sort diplômé en 1922. Venu à Paris en 1923 pour un voyage d'études de quelques mois, il s'y fixe définitivement. Attiré par le cubisme et l'art abstrait, il n'abandonne cependant pas le « sujet » et ses toiles sont des recherches à la limite du figuratif et de l'abstrait. Il exposa aux Réalités Nouvelles avec les musicalistes et figura à l'exposition *Valensi et le musicalisme* au Musée de Lyon en 1963. Lancelot-Ney est mort à Paris en 1965.

LEMPEREUR-HAUT

Né à Liège en 1898. Il commence à peindre durant la première guerre mondiale et produit ses premières œuvres abstraites. Il s'installe en France en 1922 et y fait la connaissance de Kupka. En 1932-33 et 1934, il participe aux deux premiers salons musicalistes. Il travaille ensuite avec Herbin (une œuvre commune figure au Musée de Saint-Etienne). Dès sa fondation en 1946, il participe au Salon des Réalités Nouvelles dont il est membre du comité organisateur. Il est décédé en 1986.

MALINA Frank J.

Né en 1912 à Benham (Texas U.S.A.). Peintre et ingénieur spécialisé dans l'aéronautique. En 1953, il entreprend des recherches pour créer un moyen associant dans sa peinture la lumière et le mouvement. En 1956, il aboutit au système qu'il appelle « Lumidyne », forme très personnelle d'art cinéti-statique et mobile, derrière un écran de diffusion translucide. En 1958, il a obtenu le prix Valensi. On lui doit de nombreuses publications dans les domaines de l'aéronautique, de la géophysique, de la coopération scientifique internationale et des arts plastiques.

MARTEL Jan et Joël

Frères jumeaux nés au Mollin (Vendée) en 1896. L'exposition des Arts Décoratifs de 1925, où leurs arbres en ciment armé sont particulièrement remarquables, consacre leur talent. En 1926, ils collaborent à l'édification du

premier ensemble moderne que Robert Mallet-Stevens met en place à Paris. « Si le cubisme est leur point de départ, ils mettent au jour ses sources. Sans cesser d'être eux-mêmes et sans fuir leur époque, ils se réclament de l'art éginétique et de l'art médiéval roman et pré-roman » (Waldemar George). Jan et Joël Martel ont réalisé de nombreux monuments, fontaines et reliefs pour des villes et des parcs. Les frères Martel ont exposé aux trois premiers salons musicalistes et notamment, en 1932-1933, la maquette de leur monument à Debussy à propos duquel Valensi écrivait : « Mieux est encore d'évoquer par la sculpture *le temps qui se déroule*. Jan et Joël Martel l'ont réalisé dans leur bas-relief du monument à Claude Debussy. Ils auraient pu représenter ce compositeur par un portrait ou un buste, mais c'eût été *picturaliser* leur œuvre, ou, par une allégorie de la musique, femme drapée tenant une lyre, mais c'eût été la *littéraliser*. Ils ont heureusement préféré, dans le bas-relief central, *dérouler dans le temps* la vie de Debussy par l'évocation de ses œuvres et, ainsi, ils ont *musicalisé* la sculpture ». Jan et Joël Martel sont morts tous les deux en 1966.

OLIVE-TAMARI Henri

Né à La Seyne (Var) en 1898. Sa première manière est réaliste. Il peint des compositions influencées par Courbet et Delacroix et des natures mortes dans le goût flamand. A cette époque, il signe ses toiles Henri Olive. Il évolue ensuite vers une expression proche du surréalisme et change à ce moment son nom. Ses compositions sont alors généralement exécutées en camaïeu. Puis il découvre la couleur pure et l'abstraction. « Ces recherches enthousiastes alternent entre deux tendances ennemies, se rejoignent en un art puissant et riche dont l'éclatement se manifeste par le goût des formes et le mouvement des couleurs » (Ch. Lévy). Olive-Tamari exposa aux Réalités Nouvelles avec les musicalistes. Il est décédé en 1980.

STRACQUADAINI Vito

Né à Kairouan (Tunisie) en 1891. Il expose pour la première fois dans sa ville natale et à douze ans au Salon de Tunis. A 19 ans, il fréquente l'Institut des Beaux-Arts de Naples. Durant la Première Guerre Mondiale, il est appelé par le gouvernement de la Tripolitaine pour diriger le journal humoristique militaire « Il Ghibli ». Il se fixe à Paris en 1932 où il expose au Salon des Humoristes et comme « orientaliste » au Salon des Artistes Français. Sous le pseudonyme de Aly, il réalise de nombreuses affiches publicitaires typiques du style de l'époque. En 1929, il crée l'Emotivisme et présente, l'année suivante, son Cercle *chromatico-sentimental* au Salon des Indépendants. Membre fondateur de l'Association des Artistes Musicalistes, il signe le manifeste d'avril 1932. Il

figure aux trois premiers salons. En 1939, il rentre en Italie et se fixe à Rome où il participe à quelques expositions. Il meurt en 1955.

TRAMEAU Raymond

Né en 1897 à Paris. Peintre, sculpteur, céramiste et émailleur. Suit avant la guerre de 1914 les cours de l'École Pratique des Arts Appliqués et Décoratifs. En 1920, il entre aux Ateliers d'Art, rue des Tournelles. Entre les deux guerres, il expose des peintures figuratives au Salon des Indépendants. En 1947, il se lie avec Valensi. Son art devient abstrait. Il expose avec les musicalistes des peintures et des émaux. Il a fait de nombreuses expositions particulières dans diverses galeries parisiennes et à l'étranger. Rénovateur de l'émaillerie, Raymond Trameau a réalisé d'admirables émaux champlevés et cloisonnés d'une technique aussi parfaite que celle des grands artistes de la Renaissance et dont les thèmes sont non-figuratifs. Il est décédé en 1985.

VALENSI Henry

Henry Valensi est né à Alger en 1883. Il se fixe définitivement à Paris en 1898 et, sur les conseils de Bonnat, entre à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier de Jules Lefebvre et Tony-Robert Fleury. Il entreprend ensuite de nombreux voyages d'études en Afrique du Nord, en Russie et à travers toute l'Europe. Il expose en 1905 au Salon des Orientalistes et, à partir de 1907, au Salon des Indépendants auquel il restera toujours fidèle. En 1909, à Athènes, il se rend compte que l'impressionnisme qu'il avait adopté ne lui suffit plus et il commence à créer un nouveau style pictural. En 1912, il organise à Paris avec Marcel Duchamp, Dumont, Gleizes et Picabia le Salon de la Section d'Or. En 1914, Valensi s'engage comme volontaire. Il prend part à l'expédition des Dardanelles durant laquelle le Général Gouraud le nomme peintre de son état-major. Il fait ainsi une centaine de peintures et autant de dessins, dont la plupart figurent maintenant au Musée de la Guerre à Vincennes. En 1923, une exposition d'ensemble de son œuvre est organisée à Rome par Marinetti. Les années suivantes, Valensi continue à peindre des œuvres importantes et à élaborer sa théorie du musicalisme. En avril 1932, il publie le *Manifeste des Artistes musicalistes*, contresigné par Bourgogne, Blanc-Gatti et Stracquadaini. En décembre de la même année, il organise à la galerie de la Renaissance le premier salon de l'Association des Artistes musicalistes, qui comprend trente et un participants. Le comité d'honneur, placé sous la présidence d'Edouard Herriot, est composé de Paul Valéry, Gabriel Pierné, Louis Réau, Auguste Perret, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Maurice Ravel, Albert Roussel, Florent Schmitt et de nombreuses autres personnalités parmi lesquelles les critiques d'art les plus connus de l'époque. En 1934 a lieu le second salon chez Bernheim-Jeune avec dix-neuf participants. Le troisième en 1935 se tient à la

galerie de la Renaissance et compte 20 participants. De 1936 à 1939, Valensi organise chaque année une salle musicaliste au Salon des Indépendants. Des expositions musicalistes ont lieu à Prague (1936), La Haye, Rotterdam, Amsterdam (1937), Budapest, Brno, Bratislava (1938), Limoges (1939). Pendant la guerre, Valensi se réfugie en Algérie. A son retour à Paris, il reforme un groupe musicaliste qui expose de 1946 à 1954 aux Réalités Nouvelles, puis aux Indépendants. En 1960, il projette pour la première fois son film *Symphonie printanière* à la Compagnie des Lampes à Paris. Il meurt la même année à Bailly (Oise). En 1963, une grande rétrospective de son œuvre a lieu au Musée de Lyon. Valensi a légué douze œuvres importantes au Musée d'Art Moderne de Paris.

VALENTIN Marcelle

Née à Autun (Saône-et-Loire). A fait ses études artistiques d'abord à Dijon puis à Paris, où elle expose régulièrement à la Société Nationale des Beaux-Arts. Mais, désirant approfondir son art et le renouveler, elle s'oriente vers l'abstraction. Quelques stages à l'académie d'André Lhote l'aidèrent alors. Elle expose avec les musicalistes au Salon des Réalités Nouvelles dès sa fondation. Elle a figuré à l'exposition *Valensi et le musicalisme* au musée de Lyon en 1963. Elle travaille à des œuvres basées sur la lumière et le relief.

I

Sous le porche de la nuit orphique, le poète se prépare à la confrontation avec l'inconnu. Il va s'engager dans les sentiers d'approche de l'absolu et retrouver les règles du jeu secret qui se joue entre le Verbe et l'ineffable.

Il doit tout d'abord écarter le voile épais de l'intellect puis réduire le moi au plus religieux silence s'il veut qu'au foyer de son être se fasse entendre le murmure de la voix souveraine, que la parole de vérité soit proférée.

L'individualité est amenée à s'effacer devant l'Impersonnel. Ainsi le poète s'éveillera-t-il au monde du Logos – ou Dieu manifesté par la parole – dont il est le témoin et l'instrument.

La poésie est art de l'Unité et il faut aller quérir celle-ci à sa source incréée. Alors le poème exprimera un aspect du divin.

Ce Verbe natif est manifestation du Soi qui, dans l'homme, est un principe permanent nullement séparé du Soi primordial ou Soi-racine se tenant au cœur du macrocosme.

Le poète a conscience que cette prononciation mystique se différencie très nettement d'un réflexe provenant des zones claires ou obscures de sa propre pensée. Eclair de la transcendance, c'est une insinuation inéluctable qui se diffuse dans son moi et ira d'ailleurs jusqu'à le modifier graduellement et en profondeur.

Cependant, il ne s'agit point là d'un dire tyranniquement imposé dont il faudrait être l'esclave. L'artiste est un démiurge. Un peu de l'infinie liberté du Principe lui a été dévolue. La possibilité demeure pour lui de donner forme et structure, par des opérations délicates et quelquefois longues, à ce *feu philosophal* qu'il a recueilli à l'état naturel.

Restituer le mieux possible les inflexions et le rythme de la voix mystique, incarner l'idée qu'elle exprime dans de vivantes images tendant à faire saisir l'insaisissable, « précipiter », clarifier, intensifier cette vibration parfois si ténue, si difficile à capter et à traduire, telles sont quelques-unes des phases de l'alchimie poétique.

Mais il faut aussi que le poète sache provoquer l'inspiration, car il ne reçoit spontanément qu'à de bien trop rares instants l'influx verbal issu de la Présence infinie. Il est donc indispensable qu'il entreprenne un voyage initiatique, qu'il s'achemine par degrés et au prix de ses seuls efforts à travers les contrées intérieures, en direction du point focal de l'être où rayonne l'étincelle divine enfouie dans toute individualité et où, par conséquent, jaillissent les sources du Logos.

Pour se préparer à cette quête, le poète peut, selon ses impulsions, soit cultiver un état de transe d'une grande réceptivité et d'une parfaite fluidité, soit

aiguiser, par un travail lucide et obstiné, la fine pointe de l'attention. Ainsi, il fera éclater les limites de la conscience, il ouvrira un pertuis dans la muraille qui le sépare des *terræ incognitæ* de l'inconscient.

Dès lors, à la faveur du silence intérieur et de la nuit mentale, le poète va commencer à parcourir les cavernes de son être pour y rechercher la Parole perdue.

II

Le voici donc qui descend dans les glauques précipices où des courants d'énergies subtiles et inquiétantes vont et viennent. Par intermittence, le feu d'Hécate, le feu noir de la vie subliminale, s'épanche en nappes miroitantes. Mais le poète s'enfonce imperturbablement dans ces espaces délétères.

Toutes les pulsions instinctuelles éclatent en fleurs sanglantes et en gerbes de mots presque inaudibles. D'insidieux tourbillons d'emblèmes et de vocables emmêlés, hiéroglyphes des discordances du psychisme, surgissent des zones les plus floues du souterrain domaine.

A mesure que son voyage se poursuit dans le labyrinthe intérieur et que la pente périlleuse s'accroît, le pèlerin voit s'avancer vers lui une tourbe d'entités polymorphes, de figures grotesques et maléfiques en lesquelles s'incarnent les sourdes latences, les inclinations sauvages de son moi inférieur.

Il est figé sur place par les cris, les onomatopées, les imprécations proférées par ces êtres qui le cernent étroitement. Et quand leurs propos deviennent intelligibles, ce ne sont que phrases chaotiques ou triviales et paroles de dérision.

Des volutes spectrales naissent encore. Les démons foisonnent, vocifèrent, se font de plus en plus menaçants. Le poète est conscient de sa vulnérabilité mais il ne se laisse pourtant ni épouvanter ni égarer par cette fantasmagorie infernale dont il connaît la nature illusoire.

Eviter l'ivresse que pourraient provoquer les effluves abyssaux de son moi et fuir la fascination des reflets inversés du Verbe, telle doit être sa ligne de conduite. Aussi reprend-il sa marche téméraire. Parmi les spectres glaçants et les monstres hybrides qui le défient, il lui faut maintenant détruire d'abord les formes trop adombrées d'aveuglante négation, puis tenter de régénérer les moins pernicieux de ces simulacres, tout en extrayant les quelques paroles de Vérité encloses dans la gangue bitumineuse de leurs dires.

Durant cette épreuve mystériale, le poète conquiert les plus bas niveaux bio-mentaux où fuse le langage inversif qui surajoute les caprices des puissances d'illusion de l'infra-humain à l'opacité matérielle. Dans le dédale du tréfonds de lui-même, il a affronté et exorcisé ses démons, décanté leur tumultueux discours. Ayant séparé le subtil de l'épais et purifié les forces inférieures de la parole, il pourra orienter celles-ci vers le pôle d'en-haut.

Graduellement, le poète sort de l'ancre des limbes. Il voit poindre au loin de sereines lueurs jusqu'alors insoupçonnées. L'œuvre au noir, sans lequel nulle transfiguration n'est possible, a été accompli. La « nuit obscure » débouche sur « l'aube dorée ». Voici le seuil du monde spirituel. On y célèbre à présent le mariage de l'enfer et du ciel.

III

Le poète vient de surgir dans la coruscante clarté d'un abîme supérieur infini.

L'éblouissement dissipé, il découvre qu'il est parvenu au sommet de la montagne recelant en ses flancs les enfers qu'il vient de parcourir.

Après la traversée du chaos subconscient, après la mort initiatique, c'est la résurrection dans l'embrasement harmonique conféré par le soleil spirituel.

Ayant désormais accédé à une plus haute octave de réceptivité subtile, le créateur sera régénéré par l'essentielle parole intérieure. La communication a

été rétablie avec l'élément surnaturel, supra-humain, qui réside en sa personnalité. La superconscience est atteinte. Peu à peu, le Soi se révèle et illumine la conscience ordinaire.

Le poète se trouve au centre d'une immense sphère de lumière blanche et ce feu cosmique se fait Verbe.

Voici que s'élève de nouveau la Voix qui prononça les premières paroles de la Création, celles qui firent se diffuser victorieusement la lumière parmi les ténèbres et naître le cosmos du chaos primitif. Jaillissant et pur, le divin murmure dispense à l'esprit du poète sa résonance féconde.

La radiance du Logos, vibration descendant des plans supérieurs, énergie issue du cœur flamboyant de la Divinité, s'est enfin manifestée pleinement. Son incarnation dans l'œuvre poétique sera sans doute imparfaite mais elle portera tout de même le sceau de la Réalité suprême et rendra témoignage de son origine transcendante en laissant apparaître des éléments de symbolisme traditionnel et les traces d'une sagesse fondamentale.

IV

Mais le poète ne saurait s'enfermer dans l'enceinte de l'intériorité. Sa vie psycho-spirituelle bouillonne de tout ce qui pénètre en elle de l'univers extérieur. S'il se détourne momentanément de l'exploration introspective pour s'ouvrir au monde de la manifestation et devenir intensément réceptif à ce qui l'entoure, il cherchera à communier avec l'invisible à travers le visible. Et ce sera là une occasion nouvelle de capter les messages du Verbe. En effet, celui-ci anime secrètement de sa vibration le macrocosme ; par lui tout existe et sans lui rien ne pourrait subsister.

Cette énergie vitale du Logos s'exerce dans la nature au moyen de l'Esprit Universel, médiateur entre l'Un incréé et la matière grave. Cet agent mi-corporel, mi-spirituel se diffuse dans les moindres parties de l'univers dont

il maintient l'harmonie. Il met les êtres et les choses en communication ; il est aussi un lien entre l'homme et les puissances des plans subtils. C'est par son truchement que tout signifie et que tout parle à l'âme du poète, à condition qu'il ait su, par le sentiment et l'intuition, s'accorder avec l'état vibratoire de cet océan de force éthérique qui bat sous l'écorce des apparences.

Quand il a ainsi pénétré le spirituel par le moyen du sensible, le poète, imprégné de la valeur cachée du concret, saisit l'essence du phénomène et découvre l'éternel en chaque chose périssable. Il échappe aux différenciations et aux limitations de l'espace et du temps. Ayant atteint la conscience cosmique, il est devenu un avec tout ce qui existe.

Dès lors, le Verbe effusé dans le macrocosme sous les espèces de l'Esprit Universel s'insinue au centre de lui-même et y retentit clairement. La conjonction de l'absolu et du relatif tend à s'accomplir en son œuvre ; il est celui par lequel parlent non seulement l'étoile, le cristal et la mer, l'arbre, le ruisseau ou les bêtes, mais aussi toutes les forces divines en action dans la Nature.

Une telle expérience ne peut être réalisée que grâce à l'imagination créatrice qui brise les cadres logiques et contraignants de la conscience ordinaire, guide la perception par-delà le sensible et fait jouer le dé clic des analogies. Elle confère ainsi à l'artiste la liberté nécessaire à une mise en rapport toujours plus étroite avec l'Esprit Universel, véhicule du Logos. Par l'intermédiaire de cette faculté, la Parole immanente, qui est l'une des sources de la transfiguration poétique, sera fixée dans des images qui manifesteront les formes archétypiques et les signes sacrés.

V

Durant la phase de la composition au cours de laquelle il approprie les mots, le jeu de leurs rapports et les lois de leur agencement, à ce qui lui a été

inspiré, le poète est encore amené, par cet exercice même, à poursuivre plus avant sa quête du Verbe.

La fonction utilitaire du langage, sa mise au service des nécessités humaines les plus immédiates et des réalités vulgaires, lui ont fait subir une dégradation qui a amorti sa résonance sacrée. Pourtant, quoique très occulté, le Logos est contenu même dans la locution la plus usée.

Le travail d'expression consistera à dépouiller le langage de ses impuretés pour faire jaillir la charge spirituelle qu'il recèle en son tréfonds. Il y a là une similitude avec le Grand Œuvre hermétique au cours duquel l'alchimiste *ouvre* la vile et grossière matière première, car une passive substance mercurielle empoisonne le Soufre pur et actif, qui n'est autre que l'étincelle divine.

Le poète, quant à lui, s'efforce de recueillir le sang igné du dragon de la parole. Il dissout le commun idiome puis coagule un peu du Verbe essentiel que contenait cette masse ténébreuse. Il spiritualise donc la matière du langage afin de mieux en matérialiser l'Esprit.

Ce processus s'accomplit principalement par la restauration de la vertu incantatoire des vocables et des structures syntaxiques, la mise en évidence des rapports analogiques les plus subtils grâce aux métaphores et autres figures stylistiques. Y concourent aussi l'entrelacement insolite ou le choc des mots qui contraignent ceux-ci à rompre avec une finalité banale pour exprimer des valeurs profondes et exaltent leur puissance suggestive, l'emploi de l'allusion et la création d'une architecture rythmique.

L'ensemble de ces opérations amène l'œuvre à cristalliser un aspect du divin. Elle devient le clair miroir de l'Unité rayonnante où les contradictions se résolvent harmonieusement dans l'Amour. Ce langage sublimé ouvre une voie vers l'état d'Eveil, car il possède un pouvoir de transmutation spirituelle qui peut agir à la fois sur le poète et le lecteur.

VI

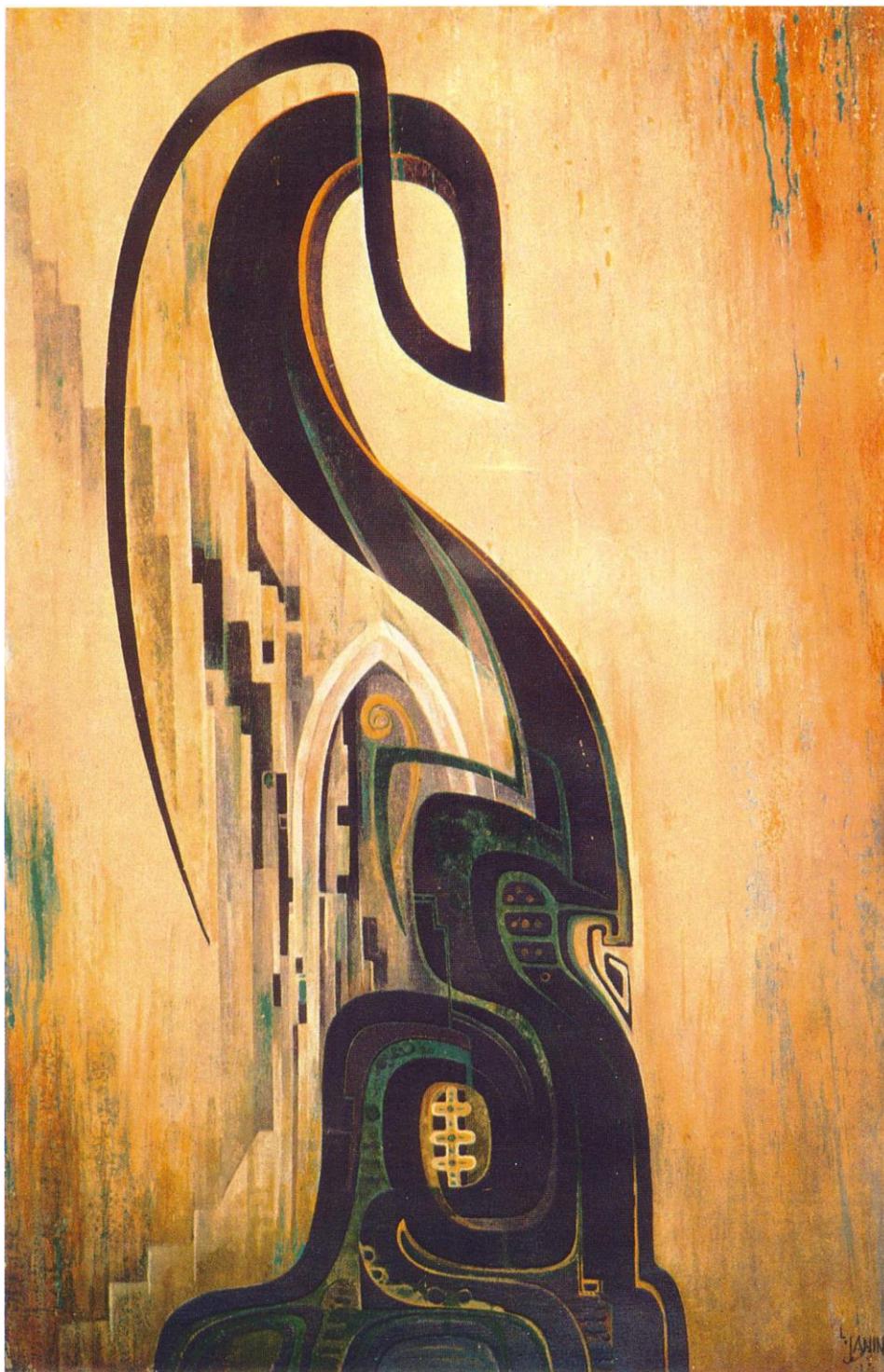
De même que le silence du Moi est au principe de l'art poétique, le silence du divin est à son terme.

Ecrire, c'est lutter contre l'indicible ; cependant, au plus intime d'elle-même, l'écriture porte toujours, hiératique et créateur, l'Ineffable.

Le dessein final de l'art consiste à faire surgir et à rendre intensément sensible, par l'intermédiaire des mots, des images, des accords, des harmoniques, mis en œuvre dans le poème, le silence particulier qui est un attribut de l'Inconnaissable, du « Nihil » des anciens philosophes. Ce « Rien » a évidemment une signification bien différente de celle qui lui est couramment attribuée. Il désigne le Principe impersonnel divin, sans limite et sans cause, qui ne ressemble à rien d'autre dans l'univers car il surpasse nos concepts finis, n'étant ni être ni chose : l'Aïn Soph de la Cabale, le Parabrahman du Vedanta, le Vide taoïste.

L'objection selon laquelle la poésie et la mystique seraient d'essences différentes, car la première tendrait vers le dire et la seconde vers le silence, est erronée. Lorsque l'art poétique est conçu comme une liturgie ayant pour finalité l'immersion dans le torrent lumineux de l'Universel, il ne peut, en sa culmination, que suggérer le silence en tant qu'expression de l'Absolu. La magie de l'écriture éveille alors cette même parole silencieuse qui s'élève au moment de l'union mystique.

Ainsi, à travers le poème, par ses gradations de sens et l'envolée de sa musique, la sente initiatique du Verbe s'élève-t-elle du silence humain au divin silence.



L'œuvre de Louise Janin est d'une importance majeure car elle unit dans son harmonieuse évolution la peinture symboliste et idéaliste telle qu'elle se pratiquait à la fin du siècle dernier, aux recherches les plus modernes comme l'osmose dirigée, en passant par le musicalisme et l'abstraction pure.

Dans sa jeunesse, Louise Janin vécut, à San Francisco, parmi la riche collection d'art chinois qu'avait réunie son père, puis elle voyagea en Asie. Aussi n'est-il pas étonnant qu'elle ait d'abord été influencée par l'allégorie spiritualiste de l'art extrême-oriental. Ses premiers tableaux sont des variations sur les thèmes hindouistes, taoïstes et bouddhistes traditionnels. Ainsi *La Vierge du bois de bambous* représente la princesse-ascète qui devait atteindre le rang de « Mère du Ciel » et devenir le grand Bodhisattva féminin Kouan-Yin. *Dragon au-dessus de Kwen-Lun* est une figuration du paradis taoïste, tandis que *L'Empereur Mu Wang et la Mère Royale de l'Ouest* évoque la fascinante légende du royaume d'Hsiwangmu situé dans les montagnes inaccessibles de l'Asie Centrale et aux confins de notre monde et du plan subtil. Analogue au Shambhala des Tibétains, cette terre sacrée est le lieu de réunion des grands Initiés. Mais ces œuvres, loin d'être des pastiches, sont des transpositions originales où se montre une parfaite compréhension de la synthèse et de la stylisation moderne. Edouard Schuré qui préfaça la première exposition parisienne de Louise Janin chez Bernheim-Jeune en 1924 note que son art est « à la fois exotique et très personnel » et qu'il est « imprégné d'un symbolisme profond, aussi bien que d'une émotion intime ».

Cependant, des préoccupations nouvelles se faisaient jour chez la jeune artiste. Dans le catalogue de cette exposition, elle annonçait elle-même, à propos de sa composition *Oceania* que cette œuvre était « le prélude à une série d'essais sur la réorganisation des formes qui conservera une signification de thème et une clarté de dessin ». L'étude des célèbres peintures bouddhiques de Touen-Houang, où les saints personnages sont entourés de vastes nimbes très complexes, vont l'amener à cerner ses Dieux et ses Héros d'auréoles astrales en forme d'arabesques, de sinuosités rythmiques. Ces auras, en même temps qu'elles donnent plus d'expression spatiale aux figures, expriment les nuances des émotions qui troublent les personnages (*Drame oriental, Maya*) ou les énergies qui les animent (*Ballet*). « Et voici, a-t-elle noté, que l'auréole se

dégage de la sainte image pour se lancer dans une aventure aérienne, pour s'iriser, pour se séparer, afin de renaître mille fois. De graphisme immédiat et simple qu'elle a été, la spirale devient aspiration flambante, appel de la vie qui sans cesse s'élargit. »

D'autre part, en ces années cruciales 1925-1932, l'artiste préparait et ordonnait l'évolution de son œuvre par de savantes recherches sur les arts ornementaux du monde entier. Des entrelacs du style médiéval irlandais aux motifs qui décorent les statues de la Nouvelle-Guinée, sa vaste enquête l'amena à dégager ce qu'elle nomme « les formes souches qui ont émerveillé l'homme primitif ».

Le développement de plus en plus proliférant des « vibrations astrales » qui émanent des personnages, la découverte des formes archétypales ainsi que l'influence ancienne mais toujours vivante de Gustav Klimt amenèrent tout naturellement Louise Janin à la semi-abstraction puis à l'abstraction totale.

La première de ses réalisations non-figuratives est sans doute l'*Idéogramme de la Vie et de la Mort*. Une spirale mouvementée qui s'oppose à une ligne noire massive et statique où se résorbe l'essor de capricieuses arabesques, ainsi est évoquée la double pulsion de l'énergie qui meut l'univers : rythme expansif du jaillissement, rythme calme de la stabilité : vie, mort puis renaissance. Les peintures de Louise Janin resteront toujours l'expression graphique longuement méditée d'une idée, d'un symbole. Elle continuera à produire simultanément des compositions semi-abstraites, ou fantastiques et abstraites, et ceci dans la parfaite unité d'un style si personnel qu'on le reconnaît au premier coup d'œil. L'un des apports de son œuvre n'est-il pas de rendre dérisoire la scolaire opposition abstraction-figuration ?

En 1926, Louise Janin avait fait la connaissance, par l'intermédiaire du poète et critique Alexandre Mercereau, de Frank Kupka et d'Henry Valensi. Lorsque ce dernier fonda « l'Association des Artistes musicalistes », Louise Janin adhéra avec enthousiasme à ce mouvement. Depuis longtemps, elle s'était

intéressée aux correspondances entre la composition d'une symphonie et celle d'un tableau. Dans le catalogue de son exposition chez Bernheim-Jeune, elle avait déjà décrit son œuvre *L'Empereur Mu Wang et la Mère Royale de l'Ouest* comme un « essai d'une forme de composition progressive comme la musique », ajoutant : « il ne faut pas regarder cette décoration d'un coup d'œil, mais en suivant les mouvements rythmiques ».

Chez Louise Janin, le dynamisme des rythmes, le graphisme qui s'exalte lyriquement en sinueux développements, les subtiles interactions des lignes fluides et mélodieuses donnent l'impression musicale. Comme elle l'a noté : « le thème linéaire d'une peinture pivote autour d'un noyau central et part de la base pour y revenir. En musique, la note tonique est le point de repos le plus fréquent, elle engendre la composition pour la ramener enfin au silence. Sa fréquence dans un thème crée une gravité presque religieuse, comme une promesse de paix finale, d'une rentrée dans l'ordre. Analogie avec la base et toute la statique d'une composition picturale. »

Parmi les œuvres importantes exposées par Louise Janin aux premiers salons musicalistes (1932-33, 1934, 1935) citons, outre *l'Idéogramme de la Vie et de la Mort : Source*, méditation sur l'idée ésotérique de la création par la Lumière qui, à partir du « iod », du point central divin, se déploie en une spirale modelant la sphère, forme parfaite et germe des mondes ; *Méditerranéenne*, poétique évocation où l'artiste combine savamment les deux systèmes opposés d'illusion visuelle : celui de l'Orient dans le paysage sans perspective, celui de l'Occident avec une figure de femme vue d'en haut en un vertigineux raccourci ; *Le jeune Prince et la jeune Princesse*, d'après Rimsky-Korsakoff ; *L'Après-midi d'un faune*, inspiré autant par le poème de Mallarmé que par la musique de Debussy (sur ce même thème, Louise Janin avait réalisé une tapisserie pour l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de 1925, à laquelle elle participa activement) ; un *Paysage musicalisé*, bord de mer réduit à ses lignes de force, image synthétique de l'éternelle lutte de l'eau et du roc ;

enfin plusieurs études de *Formes inventées* : végétaux fantastiques qui dressent avec élégance, en un élan irrésistible, leurs dentelles noires, leurs volutes roses, au-dessus d'un désert ou du fond glauque de quelque mer inconnue, flore inquiétante car à mi-chemin entre deux règnes ainsi que les plantes carnivores.

Louise Janin sera toujours présente dans les expositions organisées par Valensi. Dès après la guerre, qu'elle dut passer en Corse dans un camp de concentration, elle montra dans les salles musicalistes des Réalités Nouvelles, de Comparaison et des Indépendants, des œuvres de grand format très élaborées, très denses, où le lyrisme de la ligne et la puissance évocatrice des formes essentielles sont portées à une intensité rarement égalée. Citons : *Assaut* qui évoque dramatiquement la lutte du Yin et du Yang ; *Envol* où la tension et la flexion de quelques lignes accentuent le dynamisme des figures qui s'arrachent à la pesanteur ; *Gabriel et Caliban*, arabesques inédites, jeux de droites et de courbes suscitant un mouvement ascensionnel, exorcisme devant la grotte où veille la présence bestiale et protéiforme de Caliban ; *Appassionata*, danse cosmique de la Triade ; *Vers l'Aventure*, joyeux appareillage pour la quatrième dimension ; *Hiératique*, précieuse fleur-idole entourée par des formes gardiennes aux rudes arêtes ; *Harmonie en onduloïdes* et *Serpentine* qui sont des variations sur des structures mathématiques, car Louise Janin, amie de Matila Ghyka, fut hantée par cette « spira mirabilis » qui est la clef de voûte d'une philosophie de la forme.

Cet approfondissement des possibilités de la non-figuration n'empêcha pas Louise Janin de continuer ses incursions dans le domaine du fantastique semi-abstrait. Ainsi, elle exprime ses conceptions ésotériques dans l'alchimique *Mariage de l'Eau et du Feu* ou dans l'évocation atlantéenne de *Manco Capac*. Intéressée aussi par la science-fiction, elle fut l'un des premiers peintres à s'inspirer, vers 1945, de thèmes interplanétaires (*Le Martien*, *Fenêtre Vénusienne*, *Paysages extraterrestres*, etc.).

A partir de 1950, Louise Janin entreprit de minutieuses recherches sur les procédés automatiques. Elle créa les « cosmogrammes » qui mettent en œuvre les possibilités picturales des phénomènes d'osmose, de tension superficielle, de capillarité. Ses productions se distinguent de celles des autres peintres « osmotiques » en ce qu'elles sont obtenues par un ensemble de moyens complexes et bien coordonnés. Le sens cosmique de Louise Janin a trouvé un nouveau moyen d'exaltation. Ici, la Nature collabore avec l'artiste : « tout se passe comme si une main invisible guidait la mienne » dit-elle. Les caprices de la Nature lui donnent des coulées d'éléments composites ou des bulles doucement graduées, des nuages galactiques et des arabesques plus libres que celles des normes géométriques. Ces visions sont rythmées par de fins lacis, structurées par des « microtaches », d'infinitésimales textures. Fission, attraction, répulsion, éparpillement, toutes les forces qui règlent l'Univers entrent en jeu dans ces condensations microcosmiques. Mais toujours l'esprit de l'artiste veille, il domine et organise, en démiurge.

Durant tout le cours de son œuvre puissante et raffinée, riche en métamorphoses, qui toujours dépasse les apparences et suggère l'inexprimable, Louise Janin est restée fidèle au vieil adage chinois qu'elle avait fait sien dans sa jeunesse et selon lequel l'artiste véritable doit saisir « l'écho de l'Esprit à travers les rythmes de la vie ».

À Christian Bernard

Soldats contraints – sans doute par quelque cataclysme – à quitter notre poste, mon camarade et moi gravissons avec peine la forte pente de galeries souterraines que baigne un angoissant demi-jour, pour tenter de rejoindre une

caravane de secours. Il fait très froid dans ce dédale et le sol est encombré de gigantesques quartiers de glace qui rendent notre progression très pénible.

Mais voici qu'enfin nous débouchons à l'air libre. Alentour s'étend une contrée désertique que noient des nappes de brouillard. La troupe dont nous espérons l'aide est bien là : quelques hommes groupés autour de camions militaires bâchés que la brume laisse entrevoir. Le chef de l'expédition nous a aperçus et vient à notre rencontre. A mesure qu'il s'avance, je découvre avec terreur que sa tête est d'une grosseur anormale. Elle évoque une baudruche prête à éclater. Les traits bouffis, maléfiques, de ce masque monstrueux et livide rappellent pourtant ceux de Lénine. L'homme, dont l'uniforme porte les galons de capitaine, nous signifie, en quelques mots secs et dédaigneux, qu'il refuse de nous recueillir. Il prétexte que son détachement n'est pas venu jusqu'ici pour notre salut, mais que son but véritable est de sauver d'autres vies plus précieuses que les nôtres.

Accablés de tristesse et d'inquiétude, il nous faut donc regagner le sombre domaine quitté naguère avec tant d'espoir. Nous redescendons les interminables corridors voûtés, tâtonnant et trébuchant, nous déchirant aux blocs de glace qui obstruent le passage.

Depuis longtemps se poursuit cette errance, lorsque mon pied heurte un petit objet. Je le ramasse et l'examine. C'est une bien jolie pipe taillée dans un bois noir qui ressemble à de l'ébène. Elle est neuve et son foyer a une curieuse forme cubique. En observant l'endroit où je viens de la trouver, je discerne, figées dans la glace transparente, à une certaine profondeur dans le sol, de volumineuses balles éventrées et remplies de marchandises. La pipe que je tiens en mains doit provenir de là.

De plus en plus épuisés, nous continuons cependant, avec opiniâtreté, notre marche. Les couloirs ont repris une direction ascendante. Nous peinons longtemps à les gravir lorsque, sans que rien ne l'ait laissé prévoir, une issue se présente qui donne accès à un terrain découvert. Sur la gauche, je distingue

vaguement quelques bâtiments. Je crois reconnaître un temple, mais cette vision s'estompe en un éclair. Soudain, l'ambiance est devenue sereine. Nous venons d'entrer dans une région agréablement tempérée que baigne une fluide lumière d'un gris doux et intense, presque blanc. Cette éthérique pureté me revitalise. Je suis libéré de mes appréhensions, toutes mes souffrances sont oubliées, des vibrations d'une nature hautement spirituelle pénètrent en moi. Et j'ai l'intuition qu'il en est de même pour celui qui m'accompagne.

C'est une immense plaine, aux confins vaporeux, qui s'étend devant nous. Mais ce lieu, où règnent le silence et le recueillement, n'est pas désert. Quelques hommes de haute stature, aux attitudes hiératiques, vont et viennent. Ils sont habillés de longues robes blanches à capuchons. Ceux-ci, étant rabattus, ne permettent pas de distinguer les visages. Ces gens, qui semblent ignorer notre présence, vaquent à de rurales occupations : ils récoltent des herbes, labourent, sèment.

Je révèle alors à mon fidèle compagnon – ses traits, sa silhouette même demeurent toujours aussi imprécis – ce qui avait été ma conviction immédiate : « Nous sommes à Shambhala ! ». De plus, je lui fais remarquer que les habitants ne touchent pas vraiment terre. Mais ce phénomène de lévitation ne lui paraît pas évident. Nous en discutons sans pouvoir arriver à un accord, bien que nous ayons pu observer de près un couple enlacé qui vient de nous croiser (la femme et l'homme sont revêtus de ce surprenant habit d'aspect monacal). Je dis que Nicolas Roerich, le peintre et initié qui explora le Tibet dans les années 20, avait, lui aussi, atteint cette contrée illuminative où l'on se trouve brusquement transporté, après l'avoir très longtemps cherchée en vain. Mon camarade ajoute que d'autres firent la même expérience. Il me parle d'une enfant russe dont on se moqua à une émission de radio et dans les journaux pour avoir raconté une aventure semblable.

Sans aucune transition, je me retrouve seul dans la majestueuse pénombre de ce qui paraît être un édifice religieux. Devant moi, appuyée contre un mur, se

dresse une statue gothique de grandeur humaine, en bois polychrome, qui représente saint Michel. Les couleurs atténuées par le temps, la facture à la fois primitive et raffinée de ce haut-relief, lui confèrent un rayonnement qui m'enveloppe comme une grâce. Je sais que, fort étrangement, elle était autrefois fixée au plafond voûté d'une tour-clocher de ce temple. L'archange, qui ne porte pas d'ailes, est figuré sous les apparences d'un jeune homme aux longs cheveux, drapé dans une tunique brune dont les plis sont modelés avec une extrême finesse. Il est debout et ses mains, placées devant le plexus solaire, font un geste symbolique, un « moudra » : le pouce et l'index de la main droite, disposés en cercle, ensèrent l'index tendu de la main gauche dont les autres doigts sont repliés.

Lorsque je parviens à rompre la fascination qu'exerce sur moi cette œuvre que j'ai tout de suite nommée « Le saint Michel de Paix », j'aperçois, un peu plus loin, une autre sculpture qui est son pendant. Celle-là, j'en ai la certitude, était placée jadis sous le porche du sanctuaire. Dressé dans une attitude de défi, le chef de la milice céleste tient, transversalement et à la hauteur de la ceinture, une épée flamboyante dont l'éclat est insoutenable. C'est, me dis-je, « Le saint Michel de Guerre ». Il me semble avoir vu ce chef-d'œuvre – ou bien est-ce l'autre ? – reproduit dans l'un des ouvrages de Fulcanelli.

Je suis dans un état de sérénité rarement atteint jusqu'alors et je m'éveille baigné de larmes d'émotion et de joie. Le jour du 18 juin 1982 est déjà levé, il est sept heures du matin. Je n'arrive pas à arrêter cette effusion de pleurs qui durera, de même que l'intense sensation de paix profonde et de communion avec le Cosmique, près de vingt minutes encore.

* * *

Homère, par la voix de Pénélope, distingue au chant XIX de l'Odysée, deux sortes de rêves : ceux qui viennent en franchissant la Porte d'ivoire et ceux qui surgissent par la Porte de corne. Les premiers ne sont que fantasmagories suscitées par mon imagination et ils empruntent leurs éléments à l'univers de la veille. Les seconds, au contraire, mettent l'homme en contact avec un monde subtil qu'il ne peut connaître dans l'état de conscience ordinaire.

Il est évident, en effet, que, contrairement à l'opinion de la plupart des psychologues modernes, des phénomènes d'essences très différentes se manifestent au cours des rêves. Les conceptions traditionnelles, remontant à un lointain passé, dont le plus grand et le dernier des aèdes s'est fait l'écho, enseignent que nous accédons, par l'expérience onirique, à divers plans de conscience et de réalité.

Le rêve banal nous entraîne dans des zones sublimales où agissent des stimuli provenant de souvenirs, anciens ou récents, de la vie quotidienne. Conflits intérieurs, négativités ou espoirs, fantasmes et miasmes mentaux se revêtent ici de formes imagées. Il en est de même pour certaines impressions d'ordres physiologique et sensoriel intervenant pendant le sommeil.

Mais quand, beaucoup plus rarement, le songe s'élève à son apogée, il devient mode de connaissance et de révélation. Tout élément personnel disparaît et l'on atteint, par-delà les images de l'ego, dans le domaine de la vision où se produit l'éveil spirituel. Le corps psychique, qui est la partie la plus élevée de l'homme, prend son essor et voyage dans les sphères supérieures de l'esprit et du cosmos qui, à ce niveau, s'interpénètrent. Ainsi en a-t-il été lors de cette initiatique exploration, au matin du dix-huit juin.

La vraie vision se distingue d'ailleurs par des caractères qui ne sauraient tromper celui qui l'éprouve. Une tonalité émotionnelle, dont l'intensité est bouleversante, imprègne une telle expérience. La délicatesse, la limpidité, la radiance des couleurs propres aux sites, aux êtres et aux choses, dans ces

univers suprasensoriels, ont une particulière force d'exaltation mystique. La lumière cosmique qui les éclaire est, elle aussi, d'une magnificence purificatrice.

Shambhala, le royaume sacré où je me suis aventuré, est un lieu concret existant aux confins extrêmes de notre terre sur un plan plus raréfié de la matière. On l'a situé dans une vallée inconnue de l'Himalaya ou au désert de Gobi et il peut être atteint par des routes souterraines. Mais c'est aussi un état de conscience transcendantal. De fait, sur les cimes de l'esprit – et la vision est l'un des moyens qui permet de les visiter –, les frontières qui séparaient notre être du reste de l'univers, particulièrement de ses espaces hyperphysiques, sont abolies.

La contrée sublime de Shambhala demeure donc cachée aux yeux des profanes par son degré vibratoire si élevé. Pour accéder à ce centre secret, il faut, dit-on, avoir pu se mettre en harmonie, physiquement ou psychiquement, ne serait-ce que quelques instants, avec son niveau d'énergie.

Là résident les Frères en blanc, les Sages de la Hiérarchie de Lumière. Ils maintiennent intacte la connaissance traditionnelle et rayonnent sur notre planète leur influence spirituelle afin de protéger l'humanité et de la guider dans sa lente et difficile évolution.

Nicolas Roerich (1874-1947), écrivain, poète, mystique, explorateur du Tibet et peintre d'un vrai génie – encore méconnu, comme certaines personnalités essentielles de notre époque – fut effectivement l'un des initiés contemporains qui entrèrent en relation avec la grande Fraternité résidant à Shambhala.

L'ésotérisme nous dépeint saint Michel comme le dépositaire de la Parole perdue, le gardien du cercle réservé, le prince de la Clémence. A l'aurore des âges, il a fait triompher les forces claires sur les puissances négatives symbolisées par le dragon infernal. Il est donc légitime que ses effigies occupent un emplacement privilégié dans le temple de Shambhala.

*L'art hermétique reconnaît l'archange comme l'un de ses protecteurs, en tant que maître du feu solaire. Son nom hébreu, Mikaël, a d'ailleurs pour anagramme Alkmie. Telles qu'elles me sont apparues, ses représentations ne figurent cependant ni dans **Le Mystère des cathédrales**, ni dans **Les Demeures philosophales** de Fulcanelli. Ce faux souvenir ne fut, sans aucun doute, qu'une immixtion du moi conscient ou inconscient, comme il s'en produit parfois au cours des visions.*

Le sens du « moudra » effectué par le « saint Michel de Paix » devait m'être révélé d'une bien singulière façon montrant que ce songe visionnaire avait aussi un aspect prémonitoire.

*Quelques heures après mon réveil, je trouvai, en ouvrant mon courrier, un prospectus proposant un **Phi de la puissance**. Ce petit appareil, dessiné sur la feuille, présente l'aspect de la lettre grecque Φ . Il se compose d'un anneau métallique traversé diamétralement par une tige. Selon le texte, il génère des ondes de forme bénéfiques.*

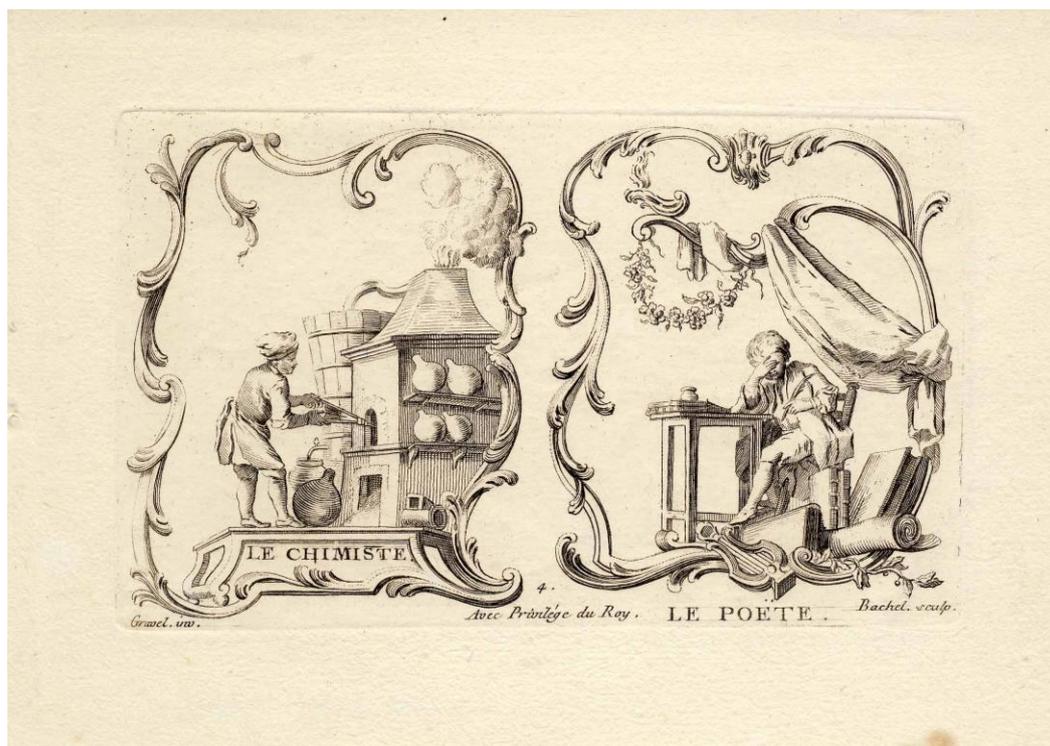
Bien plus tard dans la journée, mon regard se porta fortuitement sur le plan publicitaire placé de travers sur mon bureau. Le croquis du dispositif se présentant alors latéralement ainsi : \ominus , je reconnus aussitôt le schéma du geste symbolique de l'archange.

*Ayant consulté le livre de Roger de Lafforest : **Ces maisons qui tuent** (Laffont, 1972) auquel renvoyait l'auteur de la notice, je pus y lire que « le **phi** est le premier élément de la formule de définition du Nombre d'Or ... [qui est] un « invariant cosmique », selon l'expression de Matila Ghyka ... Dans le répertoire des symboles, **phi** représente la Vie divine, la Vie parfaite, spirituelle, le Régent de la forme. Rien d'étonnant donc que cette figure, cette lettre exprimant un symbole aussi rayonnant, aussi chargé de sens, puisse émettre des ondes de formes puissantes ». Ajoutons que c'est aussi l'initiale du mot $\varphi\omega\varsigma$, **phos**, qui signifie lumière.*

Ce bref commentaire ne prétend nullement analyser toutes les implications de cette aventure que l'on pourrait qualifier de surréelle. Mais, à la vérité, est-il bien nécessaire ici de gloser sans fin ?

Comme pour les poèmes, reçus ou lus, il vaut mieux permettre aux messages d'une telle nature de s'insinuer longuement en nous et ne pas laisser retomber sur eux le voile du rationnel que la vision avait dû écartier pour nous les présenter.

Alors, dans le secret de nous-mêmes, leur influence sur notre progression spirituelle n'en sera que plus efficace.



Bien modeste, en somme, cette gravure recueillie, il y a longtemps, chez quelque brocanteur au cours de l'une de ces chasses qui, contrairement aux autres, ont pour objet de redonner vie et destin à ce que l'on juge se faner

injustement dans l'oubli et le chaos du rebut. Pourtant, une sorte de révélation jaillit d'une telle image et cela suffit pour la nimber, à mes yeux, d'une grâce élective.

Diverses trouvailles moissonnées au cours de mon passé de « chineur » auraient le droit – si je veux bien en croire mes amis – de me rendre plus glorieux. Mais si je reviens souvent à celle-ci comme à peu d'autres, c'est qu'elle amène mon esprit à méditer sur ce qui m'est toujours apparu comme l'une des clefs de la poésie : ses similitudes avec l'alchimie.

Sans aucun doute, c'est intentionnellement que le charmant et habile dessinateur de vignettes Hubert François Bourguignon d'Anville dit Gravelot (1699-1773), plus préoccupé d'habitude de faire connaître, avec esprit, les mœurs de son siècle, juxtaposa un poète et un chimiste (ainsi disait-on alors pour alchimiste). Le fit-il par science initiativement acquise (cela est fort peu probable), injonction d'un tiers ou inspiration ? C'est là un mystère et ce que l'on peut savoir de cet artiste ne nous en donne pas la solution.

Des recherches au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale m'ont permis de retrouver l'origine de ce singulier et si suggestif document. Il s'agit d'une planche extraite d'un petit cahier d'allégories dont la gravure est due à Jacques Bacheley (1712-1781). Les sujets, groupés par deux à l'exception du dernier, en sont : 1 *L'Optique* et *La Géométrie*, 2 *La sculpture* et *La Peinture*, 3 *L'écriture* et *L'Arithmétique*, 4 *Le Chimiste* et *Le Poète*, 5 *L'Horlogerie* et *La Gravure*, 6 *L'Astronomie* et *La Géographie*, 7 *La Musique* et *La Médecine*, 8 *La Botanique*.

Cette simple énumération confirme qu'il existe bien un lien analogique reliant les représentations contiguës et que la mise en rapport de l'Alchimie et de la Poésie n'est nullement fortuite. (Dans l'avant-dernière estampe, l'appariement entre la Musique et la Médecine, qui peut surprendre au premier abord, est assurément une allusion à l'emploi thérapeutique des sons préconisé à l'époque par Joseph Lieutard, premier médecin de Louis XV).

Il faut aussi remarquer que le double titre de la pièce en ma possession est le seul qui soit personnifié. Cela semble un signe révélateur destiné à attirer l'attention.

Mais revenons à la gravure elle-même pour en scruter les détails. Sur la partie gauche, on voit un disciple d'Hermès activant au soufflet le feu qui arde dans l'athanor, ici un fourneau à réverbère en maçonnerie. Du sommet de celui-ci part un tuyau traversant ce tonneau rempli d'eau qui servait à refroidir la substance distillée. Des bocaux sont posés à terre ainsi qu'un gros ballon, d'autres sont alignés sur des étagères fixées à la paroi du four.

La phase de l'œuvre qu'accomplit le *Philosophe par le Feu* est aisément identifiable puisque c'est la seule qui nécessite l'emploi de la distillation. Cette opération initiale, décrite dans les premières planches du *Mutus Liber*, le magistral livre d'images hermétiques sans texte, a pour but d'extraire de la rosée printanière qui le contient en abondance, un sel que les auteurs appellent *Emeraude des Philosophes*, *Lion vert*, à cause de sa couleur, ou bien encore *Nitre céleste*, *Vitriol*, *Sel harmoniac*. Il s'agit de la corporification de *l'Esprit Universel* (appelé aussi *Anima mundi*), principe divin et plastique, paradoxalement immatériel et matériel à la fois. Cette forme-substance, ce dynamisme créateur sous-jacent aux apparences, circule dans toutes les parties du Cosmos, leur donne vie et en maintient l'harmonie. Durant tout le cours du Grand Œuvre, le mystérieux sel que l'alchimiste a extrait puis fixé lui servira à *animer* le composé métallique et minéral dénommé *Rebis*.

A droite, sur la seconde vignette, le poète figure dans une attitude indiquant que lui aussi en est aux préliminaires de l'Œuvre. D'une main, il recouvre ses yeux pour mieux se concentrer et méditer dans l'obscurité et le silence intérieur. Comme son complémentaire, il cherche ainsi à se mettre en communication avec l'Esprit Universel. Celui-ci viendra *exalter* en lui, dans la zone supérieure de l'inconscient, le supraconscient, ce *Soufre caché* ou étincelle du Verbe divin qui est la source de toute inspiration. La plume est tenue de la

main gauche, détail qui souligne l'aspect passif de l'opération. Le poète pose le pied sur les in-folios et le *volumen* qui renferment les œuvres de ses prédécesseurs. Ainsi, à la fois, il s'appuie sur eux et les défie, les rejette, car on doit oublier l'héritage après l'avoir assumé si l'on veut renouer avec la parole vierge. Il faut créer le vide en soi pour qu'au plus profond de l'être, les puissances du Verbe divin, issues de l'*Anima mundi*, viennent féconder le verbe humain.

Divers symboles soulignant l'aspect initiatique de ces pratiques sont disposés sur la bordure décorative de style rocaille : la lyre orphique, instrument de l'harmonie secrète du monde, dont les sept cordes vibrent à l'unisson des planètes ; le rameau d'olivier représentant la Sagesse et la Paix ; le voile à demi relevé de la connaissance réservée ; la guirlande que reçoivent les mystes ; la lampe de l'illumination.

Bien qu'aucune date n'apparaisse sur le cahier d'où provient cette gravure, sa publication est antérieure à 1755, année du décès de François Chéreau le Jeune qui l'édita. En France, à cette époque, la poésie était confondue avec la mise en vers d'une didactique pompeuse, d'une pesante rhétorique. Il ne s'agissait plus que d'une technique morte soumise à la logique démonstrative et non à l'inspiration, à la transfiguration créatrice. Sans doute cette phase régressive fut-elle nécessaire, selon les lois rythmiques du cosmos, à la naissance de la vague ample, grandiose, du siècle suivant, dont l'écume montera aux étoiles. Pourtant, même alors, ce document l'atteste, la proche parenté entre la poésie véritable et l'alchimie n'était pas oubliée, au moins dans certains cercles discrets.



Dans une irradiation de permanence, de jeunesse, qui défie le temps, les peintres ayant participé aux Salons de la Rose-Croix (organisés par Joséphin Péladan de 1892 à 1897) : Armand Point, Alexandre Séon, Carlos Schwabe, Marcel-Lenoir, Alphonse Osbert, Maurice Chabas... redonnent au symbole son pouvoir de transmutation du particulier en universel, du réel en spirituel.

Leurs œuvres ruissellent de cette protéenne et très occulte « Lumière Astrale » dont parle Eliphas Levi. Le flux et le reflux de ce fluide d'essence surnaturelle ordonne ici le destin latent des choses et stimule la vie psychique de chaque être.

Mais cette aura de dynamisme essentiel n'inhibe pas entièrement les menaçantes vibrations qui montent de l'abîme. Non loin des fastes d'une aurore

nous effleure l'envol des ailes d'azur, maintes enclaves sombres se creusent. D'inattendus contacts entre le Ciel et l'Enfer les irisent. Un jeu dialectique s'établit ainsi entre la sérénité et le tourment, entre l'appel du divin et les scintillations de la perversité.

A l'entrée du labyrinthe se tient la Femme. Tour à tour Sphinge, Salomé, Madone, Belle Dame sans merci, Morgane, Chimère, elle est l'image de l'ambivalence du cosmos. Messagère du mystère, médiatrice de l'au-delà, elle se métamorphose en prêtresse ou en sorcière. Selon la qualité des plans subtils avec lesquels elle entre en communication, elle devient l'amie ou l'ennemie du chevalier partant à la quête du Graal.

En parcourant la forêt de symboles du dédale initiatique qu'est la Création toute entière, le pèlerin de la sagesse cherche le reflet de l'idéal mystique dans la splendeur des formes. La croix de la purification est l'étape nécessaire pour qu'il puisse avancer vers la rose de l'harmonie triomphante. Et lorsqu'il atteint Montsalvat, le Centre suprême, voici que la fleur sacrée s'épanouit : c'est le calice du Graal. Les noces chymiques de la Connaissance et de la Beauté s'accomplissent. Dans la clarté cristalline de la transfiguration esthétique apparaît le grand Eve-Adam, l'être unifié, l'Androgyne au sourire incantatoire.

En contemplant les œuvres d'Obéline Flamand, ce propos de Plutarque nous revient en mémoire : « Les vêtements d'Isis sont multicolores afin de représenter le cosmos ; ceux d'Osiris sont blancs, symbolisant la Lumière Intelligible ».

Obéline Flamand ne s'attarde pas à décrire les apparences, ni à les décanter. D'emblée, elle entre dans le jeu des puissances créatrices qui pétrissent harmonieusement la substance primordiale du monde. Obéissant à la rythmique même de l'univers, elle trace des lignes de force qui sont lignes de vie et y coule la « *materia prima* ». Celle-ci, durant les métamorphoses que l'artiste va lui faire subir, s'irisera, comme dans le Grand Œuvre, des plus subtiles couleurs. Ainsi, Obéline célèbre les noces chymiques du subjectif et de l'objectif et suscite les formes archétypales, les signes essentiels.



Mais, parmi les architectures diaprées où palpitent les énergies cosmiques, l'artiste ouvre souvent une fissure analogue à l'« espace vacant » du Tao. De cet abîme jaillissent les vibrations du blanc le plus pur qui est la couleur de l'Unité originelle et de l'illumination divine. Par un tel symbole, Obéline Flamand nous invite à nous souvenir de ce qu'affirment les Sages : au cœur du chatoiement somptueux de la substance fulgure en permanence la Lumière incréée.

Une peinture d'Obéline Flamand est non seulement œuvre d'art, mais aussi objet de méditation. Il n'est pas du tout nécessaire de connaître vraiment le sens du symbole qui forme le « noyau » autour duquel se développe la composition. Il suffit de contempler assez souvent la toile, de « vivre avec elle » pour ressentir, par-delà la jouissance esthétique procurée par l'harmonie raffinée autant qu'originale des couleurs et des formes, ce sentiment d'apaisement, de sérénité, de mise en accord avec le cosmos dont l'homme moderne a tant besoin. Les éléments émotionnels du symbole et de ses lignes de force ont été si bien « vitalisés » artistiquement par Obéline Flamand que l'esprit du « regardeur » se trouve subtilement imprégné dans ses profondeurs par l'énergie bénéfique et inspirante du tableau-talisman.



Saisissant est le contraste entre les destinées de Pauline Viardot (1821-1910) et d'Arthur Rimbaud. La cantatrice se produisit sur les plus grandes scènes d'Europe où elle remporta d'éclatants succès ; elle fut adulée, posséda de la fortune, fréquenta la très haute société et mourut fort âgée. Le poète était presque ignoré, il ne connut que la vie provinciale la plus étriquée, le milieu des artistes bohèmes du Quartier Latin, vagabonda en diverses contrées, puis subit l'extrême rudesse du climat africain ; il manqua de moyens matériels et son existence fut brève.

Vivant dans des groupes sociaux tout à fait hétérogènes, le poète et la diva n'ont pu se connaître. Par ailleurs, Rimbaud ne semble pas s'être particulièrement intéressé à l'art vocal ou musical, encore qu'il eût pris de brèves leçons de piano, à Charleville, à la fin de l'année 1875, et qu'il aurait

joué de la harpe abyssine à Harar, si l'on se réfère à un dessin – posthume, il est vrai – de sa sœur Isabelle. Il manifesta quelque curiosité pour les ariettes de Favart (le poétereau et compositeur protégé de Madame de Pompadour), découvertes à la bibliothèque de Charleville et qu'il communiqua à Verlaine, mais c'était à cause de la tournure naïve et du rythme suranné des vers et non pour les mélodies. « La musique savante manque à notre désir » écrit-il dans *Conte (Illuminations)*. Et l'on peut même supposer que Rimbaud ignore jusqu'au nom de Pauline Viardot.

D'autant plus fascinante est la conjonction de ces deux personnalités exceptionnelles que concrétise l'image du poète tracée par la prima donna. Il s'agit d'un dessin au crayon sur papier bistre, signé en bas et à droite (25,2 x 16,3 cm). Cette œuvre n'avait jamais été montrée jusqu'ici.

La célèbre chanteuse, qui était une excellente dessinatrice, avait l'habitude de réaliser des portraits d'après des photographies. C'est ainsi qu'entre autres, elle fit ceux de Tolstoï, Tourgueniev, Saint-Saëns et Wagner. Femme d'une grande curiosité d'esprit et d'une culture remarquable par sa diversité et son étendue, Pauline Viardot avait été liée dans sa jeunesse avec certains des grands poètes romantiques comme Théophile Gautier, Alfred de Musset – qui fut très amoureux d'elle. Plus tard, elle rencontra des Parnassiens tel Théodore de Banville... Jusqu'à ses derniers jours, elle lisait beaucoup, se tenait au courant de l'actualité littéraire, s'intéressait aux tendances nouvelles.

Comment connut-elle l'œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud ? L'hypothèse la plus probable, selon nous, est qu'elle eut entre les mains la plaquette de Verlaine *Les Poètes maudits*, parue en 1884 chez Léon Vanier, où se trouve la première étude qui révéla au public le génie de l'auteur du *Bateau ivre*. Ce volume est illustré d'un portrait du poète, de fort mauvaise facture, par un certain Blanchet. Dans sa préface, Verlaine, après quelques éloges conventionnels de ce croquis reproduit en photogravure, reconnaît que le rendu en est « patient et naïf ». Il signale aussi qu'il a été exécuté d'après une

photographie d'Etienne Carjat prise en octobre 1871. Or, Pauline Viardot connaissait bien ce dernier, aussi a-t-elle dû se procurer chez lui une épreuve pour en tirer le dessin que nous présentons.

Selon une anecdote basée sur des racontars assez peu crédibles, Carjat, à la suite de la violente altercation que Rimbaud avait eue avec lui lors d'un dîner des Vilains Bonshommes, en janvier 1872, aurait détruit le cliché – c'est-à-dire le négatif – de cette photographie. Cependant, même si cela est vrai, il garda sûrement un certain nombre de positifs. Il en circula en effet quelques-uns avant que, entre les deux guerres, le portrait commençât à être répandu par la reproduction et devînt célèbre. Un article de Jean Cocteau, intitulé *Carte Blanche* et paru dans *Paris-Midi* du 7 avril 1919, l'atteste puisqu'il y parle de cette « photo si rare, et que possèdent quelques privilégiés ».

Le Bateau ivre est, sans aucun doute, l'un des plus beaux poèmes sur la mer qui furent jamais écrits. Or, lorsqu'il le composa, peu avant son départ pour Paris, où il devait, à la fin de septembre 1871, rencontrer Verlaine, Rimbaud n'avait pas encore vu celle-ci. « Philomathe », ainsi qu'il se désignait lui-même, grand lecteur, il s'était, bien sûr, abondamment documenté sur le sujet qu'il allait traiter. Il fréquentait avec assiduité la bibliothèque de Charleville et feuilletait longuement de nombreux ouvrages chez les libraires.

On a recensé un certain nombre de livres auxquels il a pu se référer : *La Mer* de Michelet, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* de Poe, *Les Natchez* de Chateaubriand, *Les Travailleurs de la mer* de Hugo, *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne, divers ouvrages d'histoire naturelle comme ceux de Louis Figuier et aussi des articles parus dans le *Magasin pittoresque*, le *Magasin*

d'éducation et de récréation d'Hetzel, le *Tour du Monde*, le *Journal des Voyages*. Il s'agit là d'influences diffuses plutôt que de véritables « sources ».

Mais, à notre avis, plus encore, peut-être, que les textes, ce sont les gravures si suggestives, si chargées d'éléments de mystère et de féerie, des livres et revues de l'époque – et particulièrement ceux de vulgarisation scientifique – qui imprègnèrent l'imaginaire du poète, lui fournissant des matériaux que son inspiration a transfigurés. Rimbaud nous l'a d'ailleurs lui-même précisé à deux reprises. Dans *Les Poètes de sept ans* (26 mai 1871), il écrit qu'il « s'aidait de journaux *illustrés* » (c'est nous qui soulignons) et dans le poème adressé à Théodore de Banville (14 juillet 1871), à propos des livres de Louis Figuier, il place le même adjectif en rejet, le fait suivre d'un point d'exclamation et l'entoure de tirets pour marquer avec force l'importance qu'il lui attache.

A titre d'exemples, citons quelques images figurant dans deux livres et une revue, qui ont pu servir de ferments à la création du poète car on y remarque de troublantes concordances avec certains vers du *Bateau ivre*.

VINGT MILLE LIEUES SOUS LES MERS

Jules Verne

L'ouvrage est paru en 1871 chez Hetzel, mais il avait été publié en 1869 et 1870 dans les tomes XI et XIII du *Magasin d'éducation et de récréation*. Son influence sur *Le Bateau ivre* a été maintes fois soulignée.

Les effluves électriques du Nautilus. (Gravure d'après un dessin de Riou.)

Le Nautilus éclairant la mer grouillant de céphalopodes et de poissons. (Gravure d'après un dessin d'Alphonse de Neuville.)

Cf. vers 77-78 :

[Moi]

Qui courais, taché de lunules électriques,

Planche folle, escorté des hippocampes noirs,

Les cadavres flottants. (Gravure d'après un dessin d'Alphonse de Neuville.)

Cf. vers 14-15 :

... les flots

Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,
Cf. vers 23-24 :

... où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend ;

Cf. vers 67-68 :

*Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frêles
Des noyés descendaient dormir à reculons.*

Le tourbillon. (Gravure d'après un dessin d'Alphonse de Neuville.)

Cf. vers 82 :

... et les *Maelströms* épais,

LE TOUR DU MONDE

Cette revue de vulgarisation géographique a, on le sait, alimenté la rêverie de Rimbaud. Il en lisait les livraisons, réunies en volumes, chez lui et aussi à Douai lorsqu'il se rendait auprès des demoiselles Gindre, les tantes de son professeur et ami Georges Izambard. Nous y avons retrouvé un article (1863, Volume II) dont les illustrations, particulièrement évocatrices, nous paraissent avoir laissé quelques traces dans le poème. Il s'agit de la relation intitulée : *Naufrage du lieutenant Krusenstern dans les glaces de la mer de Kara (Voyage d'exploration aux côtes septentrionales de la Sibérie. 1862).*

La goélette halée parmi les glaciers.

L'aspect hallucinatoire de cette planche est particulièrement frappant. Des haleurs, tels ceux qui figurent ici, sont mentionnés aux vers 2 et 7.

« L'Iermach » renversé.

« L'Iermach » abandonné dans les glaces.

Cf. vers 53 :

Glaciers, soleils d'argent,

Cf. vers 61 :

Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,

LE MONDE DE LA MER

A. Fré dol. Paris, Hachette, 1865

A notre connaissance, l'influence très probable de cet ouvrage, magnifiquement illustré et très diffusé alors, n'a jamais été signalée. A. Fré dol est le pseudonyme d'un des grands savants de la première moitié du XIX^e

siècle, Alfred Moquin-Tandon (1804-1863). Naturaliste complet comme on pouvait l'être encore à l'époque, il s'occupa de géologie, de botanique, de zoologie, de médecine. Attachante personnalité, ce méridional fut aussi poète, en français et en languedocien. Sa monumentale *Histoire naturelle des mollusques terrestres et fluviatiles de la France* (1855) est un des classiques de la malacologie. Il écrivit une *Tératologie végétale* et son discours d'entrée à l'Académie des Jeux Floraux avait pour titre : *Les alliances de l'histoire naturelle et de la littérature*, deux œuvres qui, s'il les eût connues, auraient ravi l'auteur de *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*. *Le Monde de la mer* est le dernier livre de Moquin-Tandon, resté inachevé ; il fut terminé et publié par son fils aîné.

Planche II – Mer agitée, d'après un tableau de Gudin. (Gravure en couleurs.)

Cf. vers 9 :

Dans les clapotements furieux des marées,

Cf. vers 42 :

... la houle à l'assaut des récifs,

Planche III – Flore de la mer. (Gravure en couleurs.)

Cf. vers 39-40 :

La circulation des sèves inouïes,

Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs !

Cf. vers 49 :

J'ai vu fermenter les marais énormes, ...

Planche VI. Anémones de mer. (Gravure en couleurs.)

Cf. vers 59 :

Des écumes de fleurs ont bercé mes déradés

Cf. vers 62-63 :

La mer...

Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes

Planche XVI. Poissons volants, dorades, albatros. (Gravure en couleurs.)

Cf. vers 57-58 :

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades

Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.

On remarquera que Rimbaud écrit *dorade*, comme sur cette planche, alors que l'orthographe courante est *daurade*.

ANDRÉ LAGRANGE – Élie-Charles Flamand, vous nous avez signifié (en son temps) que l'ensemble de votre œuvre pouvait se lire à différents niveaux. Qu'en est-il précisément ?

ÉLIE-CHARLES FLAMAND – Ce n'est pas seulement mon œuvre qui peut recevoir plusieurs interprétations. Il en va de même de toute poésie. Dante, dans *Il Convivio (Le Banquet)* affirme que la *Divine Comédie* comporte quatre significations superposées. La première est le sens *littéral*, purement anecdotique, la deuxième est l'*allégorique*, qui s'adresse plutôt à l'intellect, la troisième est le sens *moral*, éveillant à une connaissance plus haute encore, plus intuitive, puis vient le sens *anagogique*, celui par lequel le lecteur-méditant peut s'élever jusqu'aux sphères spirituelles où se dévoilent les mystères sacrés. Mais je crois qu'il faut aller plus loin encore que ces distinctions scolastiques. Le langage poétique est d'essence symbolique. Il se distingue donc par sa surabondance de sens, son ouverture. L'explicite et l'implicite s'y entrelacent. Il y a en lui des jeux de reflets, des cercles concentriques de connotations et d'échos. On peut le voir aussi comme une cristallisation verbale à multiples facettes. La multivalence ou la polysémie, ainsi que l'on dit maintenant pour faire savant, est la règle en poésie. C'est de là qu'elle tire sa puissance d'expression, de suggestion, de métamorphose. Mais, en réalité, les divers niveaux de signification s'enchaînent, étagés, hiérarchisés. La loi des correspondances analogiques maintient leur cohérence. Ils peuvent être en harmonie, en contrepoint, voire en dissonance car le poème est le lieu de la réconciliation fulgurante des contraires en une Unité qui transcende ceux-ci. L'auteur qui, par-delà le rationnel, va puiser aux richesses latentes se trouvant à son insu au plus profond de lui-même, n'a évidemment pas conscience de cette infinité de perspectives au moment où il écrit. Quant à son œuvre, elle propose mais n'impose pas, les implications qu'elle renferme pouvant être saisies selon la mesure, le degré d'évolution de chacun.

A. L. – Croyez-vous alors qu'il existe un vocabulaire, une articulation de la phrase qui soit spécifiquement poétique ?

E.-C. F. – En poésie, comme en chaque art, bousculer les règles est impératif. Il n'y a pas de formes déterminées *a priori*, que l'on soit tenu de respecter. Le créateur demeure libre. Cela est d'ailleurs loin de lui faciliter la tâche, contrairement à ce que certains peuvent croire ! La poésie étant une alchimie, elle peut même changer la plus impure matière verbale en or irradiant. Ainsi l'on trouve parfois des trivialités transposées, transfigurées, chez certains grands poètes. Il suffit de mentionner Rimbaud. *Alles ist Samenkorn*, comme le dit magnifiquement Novalis : Tout est semence.

Pour ma part, je n'ai jamais recours aux crudités d'expression ni à des images tirées d'un réel non épuré, mais tout simplement parce que cela ne correspond pas à mon tempérament.

A. L. – J'aimerais, à cet instant de l'interview, parler du surréalisme – mouvement auquel vous avez adhéré à une époque de votre existence. Je crois savoir qu'il s'agissait pour vous non seulement d'une lutte révolutionnaire ou d'une théorie des rêves, mais bien d'un état d'esprit et d'une excitation sensorielle, d'une réalité que nous qualifierons d'ésotérique et d'un développement (révélateur) de votre pensée s'appliquant à exhumer – de la mémoire du quotidien – un « imaginaire » non contradictoire avec vos sentiments ou votre rigueur d'écriture. Donc, nous serions heureux de connaître votre position actuelle par rapport à ce mouvement.

E.-C. F. – J'ai été exclu du mouvement surréaliste, auquel j'appartenais depuis 1952, par une lettre en date du 11 mai 1960. Le texte en est plutôt humoristique et l'on m'y reproche un intérêt trop vif pour l'ésotérisme – voie dans laquelle Breton m'avait pourtant vivement incité à m'engager –, ainsi qu'un certain manque d'assiduité aux réunions ; il est vrai que, ne désirant pas rester toute ma vie un suiveur, je commençais alors à élaborer ma synthèse personnelle. Mais je ne renie certes pas l'immense dette que j'ai contractée envers le surréalisme. Je

devais toujours garder de bons rapports avec André Breton dont je vénère la mémoire. Il fut, en ce qui concerne ma démarche intellectuelle, le *Grand Eveilleur*. Profiter presque journallement, pendant huit ans, de sa présence rayonnante, quel privilège ! Nous nous rencontrons encore bien souvent dans mes rêves. Il m'a appris, entre tant d'autres choses, que la poésie n'est pas un divertissement littéraire mais un moyen de libération et de régénération, une recherche du « point suprême », et que réagir contre le rationalisme, les normes étouffantes et figées, les conventions stupides, est nécessaire pour briser les apparences, entrevoir les vérités cachées, atteindre l'illumination. Ce que j'ai particulièrement retenu du surréalisme, c'est le goût de l'insolite, du merveilleux, le culte de l'image luxuriante en tant qu'expression de l'ineffable ; ce que j'ai rejeté, c'est son point de vue matérialiste et un certain attrait ostentatoire pour le « mal », l'esprit de négation qui me paraît surtout paralysant.

A. L. – Pour souligner l'accent que vous avez pu mettre dans votre réponse consécutive à votre démarche et à vos affirmations à travers le surréalisme, pourriez-vous nous dire quel est votre avis sur l'« écriture automatique » : expérience ou apparences... libération du langage ou disfonctionnement de la pensée ?

E.-C. F. – *Les champs magnétiques* (1921) d'André Breton et Philippe Soupault, qui fut la première œuvre issue de cette technique – elle se voulait d'ailleurs expérimentale – que l'on a appelée « l'écriture automatique surréaliste », est, certes, une éminente réussite, comme cela arrive souvent dans l'ardeur première, l'exaltation stimulante d'une découverte. Cependant, la suite fut plutôt décevante, aussi bien pour ces deux auteurs que pour les autres poètes qui essayèrent de la mettre en pratique. Il faut bien reconnaître que les scories s'y mêlent fâcheusement aux joyaux. D'ailleurs, Breton lui-même parle, en 1934, de l'« histoire » de l'écriture automatique comme de celle d'une « infortune continue ». Selon moi, cette « pensée parlée » montant des profondeurs de

l'esprit de celui qui, pour se libérer des contraintes de la raison, s'est mis dans cette sorte d'état second propice à l'« inspiration », se compose d'éléments de natures fort différentes et de valeurs poétiques très inégales. En effet, des « voix » disparates s'y mêlent, issues des deux pôles de l'inconscient. La Tradition ésotérique aussi bien que des psychologues modernes comme, par exemple, C.G. Jung et Roberto Assagioli affirment et montrent en effet qu'il se divise en inconscient inférieur ou *subconscient* et inconscient supérieur ou *surconscient*. Le premier est primitif, animal, ses tendances sont régressives, il a enregistré le passé et il régit l'automatisme des réflexes. On l'a appelé « une vaste salle de débarras » ; c'est le monde freudien de l'instinct et des refoulements. Certes, on doit explorer, apprivoiser, maîtriser les zones d'ombres de ce nadir, mais ce n'est pas de là que sont issues les véritables sources créatrices. Le second pôle se situe au sommet de l'être, où naissent l'intuition, l'illumination, où résident les énergies spirituelles et les facultés parapsychologiques. Ce domaine s'ouvre sur le Soi – au sens des mystiques –, le Transpersonnel, le divin en l'homme. Il se trouve en harmonie avec la Conscience cosmique. Et c'est la voix originelle de cette superconscience que, malgré le brouillage créé par celle qui provient de l'infraconscient, le poète doit s'efforcer de capter et de transmettre. Le meilleur de sa création provient de ce qu'elle lui dicte, même s'il ne s'en doute pas et même si cela le dépasse.

A. L. – Etant donné votre intérêt pour l'alchimie – et les autres branches de l'ésotérisme –, n'y aurait-il pas dans votre œuvre quelque aspect que l'on pourrait qualifier de « didactique » ?

E.-C. F. – Assurément non ! Même si des notions, empruntées à une Sagesse venue du fond des âges, et un vécu initiatique s'incorporent à mon œuvre et peuvent donc lui conférer des prolongements ésotériques, mes poèmes ne sont pas constitués de cryptogrammes voilant des préceptes, un enseignement hermétique, comme quelques critiques hélas ! ont pu l'imaginer, interprétant ainsi mes textes à contresens. Ma poésie emprunte plus particulièrement à

l'alchimie le principe de la Transmutation, verbale en même temps que spirituelle, dans ses diverses phases. Ce n'est pas à déchiffrer des arcanes qu'est convié le lecteur, mais il a la possibilité de s'associer, en quelque sorte intuitivement, à l'expérience d'une Quête, d'une mise en route sur le Sentier de Lumière.

A. L. – Si l'on se réfère au livre qu'Alain Mercier vous a consacré, il apparaît que vous avez toujours été un fervent amateur de jazz. Cette musique a-t-elle influencé votre poésie ?

E.-C. F. – Le vrai jazz (et non pas les contrefaçons que l'on nous présente actuellement sous cette dénomination), la musique des Louis Armstrong, Duke Ellington, Sidney Bechet, Count Basie, Coleman Hawkins, etc., ainsi que de leurs continuateurs, m'a accompagné, ravi, exalté, soutenu durant toute mon existence. Et la chaleur humaine de quelques-uns de ses grands créateurs que j'ai personnellement fréquentés m'a aussi beaucoup apporté. Moi-même, j'ai pratiqué autrefois la batterie. La musique du peuple noir américain ayant donc fortement imprégné ma sensibilité, il est certain que, d'une influence subtile, elle a dû marquer mon œuvre. Puisse celle-ci s'être approprié quelques parcelles de ce qui caractérise le jazz : vigueur expressive, puissance contenue, intense vitalité, nonchalant dynamisme, spontanéité et fraîcheur, ferme délicatesse, envolées souveraines, aisance du phrasé, sinueuses inflexions, et ce *swing* qui le sous-tend (*It don't mean a thing if it ain't got that swing*, cela ne signifie rien s'il n'y a pas ce fameux swing, comme le disait le cher Duke), cette souple pulsation, courant vital entre tension et détente, en prise directe avec les grands rythmes cosmiques.

A. L. – Et enfin, j'aimerais vous poser la question rituelle : pourquoi écrivez-vous ?

E.-C. F. – Non, je ne répondrai pas simplement : « parce que », comme le fit un jour Blaise Cendrars ! Comme à toute interrogation, des réponses multiples, voire même antithétiques mais complémentaires, peuvent être données. En voici

quelques-unes. Pour – autant du moins qu’il est possible – : rencontrer l’imprévisible ; tenter d’incarner l’éternité dans l’instant ; appréhender le vrai réel en retrouvant les lois harmoniques des correspondances entre le plan Matériel et le plan Spirituel ; recevoir les énergies fécondatrices du Verbe ; modifier mon être en puisant dans le vaste réservoir de Connaissance sacrée que les alchimistes appellent l’ « Esprit Universel » ; expérimenter par la voie de la poésie le *stirb und werde*, meurs et deviens, de Goethe ; faire partager aux autres ce que l’on a découvert de meilleur en soi, leur donner un peu de sérénité ou bien les troubler en leur révélant les intimes conflits qui les habitent, afin qu’ils puissent les arbitrer ; répondre à une exigence intérieure d’origine inconnue (commandée peut-être par le *daimôn* dont parle Socrate !) ; se livrer à un jeu aussi mystérieux qu’exaltant avec les mots, en ressentir une jouissance presque sensuelle... mais j’arrête là cette énumération en vrac, que l’on pourrait longuement poursuivre !

A. L. – Rencontrer l’imprévisible, dîtes-vous ! Il est certain que – en dehors des découvertes que chacun expérimente au long de la journée – le poète enclenche un processus où le hasard tient lieu de manifestation. Il n’existe pas d’a priori à vouloir décortiquer l’absurde, à s’immerger en quelques passions devenues excessives... Vous ne transgressez nullement le « vécu initiatique », ajoutez-vous par ailleurs. Il s’agit, à cet instant, d’une certitude *signifiée* entre votre poésie et les forces extérieures à notre entendement. Nulle cause ne peut être soustraite aux valeurs spirituelles. Le créateur s’exprime selon la témérité qui l’engage. J’ai déclaré – en son temps – que le poète se doit d’être révolutionnaire. Ainsi écrivez-vous : « A chaque brisure interroger la lueur ». Nous sommes quelques-uns de ceux-là !

Séjournant en Corse, dans la région de Porto-Vecchio, alors que je marchais dans la mer, j'atteignis une petite crique où l'eau, très calme, ne m'arrivait qu'aux chevilles. Le fond rocheux, presque plat, présentait pourtant ça et là un certain nombre de petites saillies. J'observai que, de l'une à l'autre de celles-ci, étaient tendues des sortes de lanières d'environ un centimètre de large et d'une longueur de presque un mètre. Leur couleur vert foncé pouvait faire penser que c'étaient des algues. Or mon pied en ayant effleuré une, je constatai qu'elle se rétractait. Incontestablement, il s'agissait donc d'un animal. Assez vite, je compris que je me trouvais en présence d'une espèce d'Annélide, un vers marin, la *Bonellia viridis*. (Une remarque en passant : les vers marins ne ressemblent guère extérieurement, pour la plupart, au peu plaisant lombric de nos campagnes ; de nombreuses espèces, dont certaines sont géantes, montrent des formes baroques, exubérantes, souvent rehaussées de couleurs vives, qui sont d'une fort étrange beauté).

La Bonellie, pour se nourrir, accroche à une bosse ou une anfractuosité, son corps à peine gros comme une noix, et en fait sortir la très longue excroissance que j'avais sous les yeux. Cette trompe, bifide à son extrémité, est munie de très fins cils dont les mouvements acheminent, le long d'une gouttière centrale, de tout petits animaux ou végétaux vers la bouche de la bête.

Les nombreux individus se trouvant dans la crique étaient des femelles car le mâle, visible seulement à la loupe, vit en parasite dans l'œsophage ou sur la trompe de sa compagne et s'alimente des fines particules qu'elle capte.

Longtemps je provoquais le repli de ce si curieux prolongement. Ce qui me fascinait surtout, c'était qu'il se déplaçait au ralenti ; j'avais l'impression de voir là une parfaite image de *la lenteur*.

La Mezzanine dans l'Ether : ce titre fait immédiatement surgir dans ma pensée la vue d'un tableau dû à mon imagination, mais qui aurait pu être peint par René Magritte. Dans l'azur éclatant d'un ciel pommelé par endroits se trouve un singulier appareil. C'est un vaste balcon orné de motifs rocaille et qui, sans doute, s'envola de quelque fort ancien théâtre. Il flotte très haut dans l'espace, ne se rattachant à rien d'autre qu'aux quatre vents de l'esprit. A son bord ont pris place quelques privilégiés. Penchés au-dessus de la balustrade, ils sont fascinés par le spectacle de ce qu'ils voient en bas mais que la peinture ne montre pas car le cadre coupe sa partie inférieure. L'on devine aisément que ces observateurs, immergés dans les effluves de l'empyrée comme dans les énergies telluriques montant vers eux, cherchent à entrer en rapport avec le monde qu'ils dominent, à pénétrer par intuition jusqu'au Grand Réel caché par la beauté des apparences.

Peu à peu, cette vision s'estompe puis s'efface tout à fait et le titre si évocateur : *La Mezzanine dans l'Ether* reparaît en ma conscience. Voici que maintenant il s'associe aux vers d'*Élévation*, le sublime poème de Baudelaire. Le poète-philosophe y enjoint l'homme en quête d'Absolu d'aller se « purifier dans l'air supérieur », de « boire le feu clair qui remplit les espaces limpides », de « s'élancer vers les champs lumineux et sereins ». Puis il conclut en affirmant que l'acte de puiser ainsi aux forces d'En Haut est la condition nécessaire de la poésie. Elle permet alors de communier véritablement avec l'En Bas en comprenant « sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes ». Le lien fondamental entre le Ciel et la Terre est noué de nouveau et l'on retrouve l'Unité primordiale.

Ainsi, c'est sous la double invocation de René Magritte et de Charles Baudelaire que je place les activités de *La Mezzanine dans l'Ether*. Ces créations ne pourront que nous donner à lire, à voir et à méditer le meilleur, celui-ci prenant sa source dans *l'altitude*.

Ceci se passe au cœur de l'été, vers le milieu des années 1960. Alors qu'il est tard, mon père et moi sommes assis devant la fenêtre grande ouverte, face à l'est, au deuxième étage de la maison de Champdieu. La plaine du Forez s'étend sous nos yeux. Il fait agréablement frais et nous observons sans parler la nuit qui s'offre à notre admiration. La voûte céleste est sans aucun nuage, la lune l'éclaire avec douceur et la myriade de minuscules lumières astrales qui diamante le fond de sombre velours brille intensément. L'air retentit de la stridulation des criquets qui peuplent la campagne. Cette musique monotone et un peu aigre, composée de couplets sans nombre, est produite par les mâles qui, s'évertuant à charmer les femelles, frottent l'archet de leurs pattes contre le violon des ailes. Les amoureux appels s'harmonisent avec le calme qui baigne la nature et une sérénité puissante se dégage de l'ensemble. J'y suis très sensible, mon père aussi, je le devine, et l'un et l'autre, nous nous laissons aller à la rêverie.

Et voici que soudain, au plus lointain de l'orient, surgit, à une certaine altitude dans le ciel, une boule incandescente qui vient vers nous. Elle avance lentement en suivant une direction rectiligne et grossit peu à peu, à mesure qu'elle approche, atteignant bientôt le volume apparent d'une sphère d'environ 35 centimètres de diamètre. Sa couleur ressemble à celle du fer chauffé à blanc mais n'est pas éblouissante ; une courte traînée floconneuse, blanchâtre comme un nuage, la suit. Puis, toujours haute dans le ciel, alors qu'elle est arrivée presque au-dessus de nous, elle disparaît très brusquement. Mon père et moi nous venons d'assister à la manifestation d'une variété de ces OVNIS qui sillonnent l'atmosphère depuis des temps immémoriaux. De toute évidence, il s'agissait bien là d'un engin propulsé, comme le démontraient sa trajectoire horizontale et sa vitesse si peu rapide. En effet, une météorite ou tout autre objet

de cette taille, venant de l'espace, tombe promptement à la verticale et ne cesse pas d'être visible d'une manière aussi instantanée.

Mais ce qui, plus que tout peut-être, m'impressionna lors de cette observation, c'est que, pendant la durée du phénomène – quelques minutes –, les criquets interrompirent leur concert. Un silence saisissant régna sur la plaine avant que ne reprenne, aussi éclatante qu'avant, la sérénade, lorsque l'objet se fut dissipé. La seule évocation de ce souvenir me donne encore la chair de poule. Un spécialiste de la question des OVNIS m'expliqua plus tard, à Paris, que leur présence perturbe le champ magnétique terrestre ; or, les insectes sont sensibles à ce trouble et s'en effraient.

Comme mon ami Marc Kober retournait au Japon où il séjourna souvent, je lui fis une demande assez particulière : pourrait-il me rapporter, afin de l'inclure dans mon petit musée d'histoire naturelle, un exemplaire du bivalve appelé « Vénus à dessins japonais » et dont le nom scientifique est *Lioconca castrensis* (L.). Il s'agit d'une coquille de 4 centimètres de hauteur que l'on trouve dans la mer du Japon ; elle est reconnaissable aux dessins ornant ses deux valves et rappelant les caractères d'écriture de ce pays. Je suis toujours émerveillé par les objets naturels qui portent des signes évoquant des calligraphies ou les apparences de représentations figuratives diverses. D'autre part, il me semble évident qu'il faut classer la coïncidence entre la région où vit ce mollusque lamelibranche de la famille des Vénéridés et la décoration de son test, parmi les phénomènes qu'André Breton nomme « hasards objectifs » et Carl Gustav Jung « synchronicités ».

Cependant, je n'avais pas mesuré exactement les difficultés auxquelles Marc pouvait se trouver confronté pour satisfaire mon souhait. Y a-t-il

seulement à Tokyo ou dans toute autre ville du Japon des magasins de marchands-naturalistes comme, à Paris, Deyrolle ou Boubée et, s'ils existent, comment les localiser ? Ce sont pourtant les seuls endroits où l'on pourrait se procurer un tel article. Quoi qu'il en soit, malgré ses recherches, mon ami regagna la France sans le coquillage que je convoitais.

Marc se fixa définitivement à Paris et quelques années passèrent. Or, un jour où il vint me rendre visite, il m'apporta un cadeau. C'était, me dit-il, quelque chose qui venait de lui être offert par l'une de ses cousines ; elle l'avait acheté à cause de son aspect curieux, sans connaître ni sa véritable nature ni son origine, dans une sorte de bazar de la capitale. Mon ami jugeait que cet objet serait mieux à sa place chez moi que chez lui. Ayant défait l'emballage, je restai tout d'abord médusé puis fus saisi par une violente émotion car je tenais dans les mains cette « Vénus à dessins japonais » que je rêvais de posséder un jour ! Marc, quant à lui, fut fort surpris car il n'avait pas identifié la coquille que, voilà longtemps déjà, il ne put me rapporter du Japon.

Cette aventure qui m'immergeait dans le merveilleux m'amena une fois de plus à réfléchir sur les significations de l'ensemble des phénomènes de ce qu'André Breton appelait dans *Nadja* « le problème des problèmes » et au sujet duquel je m'entretenais souvent avec lui. Il voyait *le hasard objectif comme pivot de la conception surréaliste de la vie*. Tel était le titre d'un exposé qu'il devait faire en juin 1935 dans le cadre d'un « cycle systématique de conférences sur les plus récentes positions du surréalisme » (ce projet dut malheureusement être abandonné car les souscriptions lancées pour couvrir les frais de location d'une salle ne furent pas suffisamment nombreuses). Comme on sait, Jung s'intéressa aussi à de telles constellations d'occurrences. L'un et l'autre en donnent des définitions très voisines : « ... cette combinaison brusque, éclatante de phénomènes qui appartiennent à des séries causales indépendantes » (Breton dans *L'Amour fou*) et Jung : « une interconnexion ou une unité entre des éléments non reliés par un lien de causalité » (*Collected works*, volume 14).

Cependant, la conception de Breton est plus riche que celle du psychiatre suisse car il montre le rôle capital que joue le désir – lorsque ces faits se manifestent dans un contexte humain³⁹ – : « les ruses du désir à la recherche de son objet », précise-t-il également dans *L'Amour fou*. Il insiste aussi, dans le cours de ce même ouvrage, sur l'influence que le climat affectif créé par la sympathie, l'amitié existant entre deux êtres, exerce sur le déclenchement de l'afflux de coïncidences. Ainsi qu'on a pu le voir, ces deux conditions sont effectivement présentes dans « l'histoire de la coquille ».

Ces lumineux concours de circonstances, d'une intensité peu commune et qui ont valeur de révélation, nous font comprendre que la trame secrète se trouvant derrière le monde et le dessein, le plan parfait sous-jacent à toute vie, peuvent, lors d'interférences imprévues, bouleversantes, dévoiler à nos yeux émerveillés leur interdépendance, leurs liens d'analogie.

ISABELLE ROCHE – Au printemps 1987, après être allé dans le Forez avec votre épouse Obéline, vous avez écrit *Les Méandres du sens*. Qu'est-ce qui vous a conduit à rédiger ce livre ? Le séjour en lui-même ?

ÉLIE-CHARLES FLAMAND – Ce sont, plus exactement, les différents événements qui se sont produits au cours de ce voyage qui m'ont incité à écrire à leur sujet, mais je n'avais pas au départ l'intention de faire un livre. Le projet s'est imposé à partir de la tournure très particulière prise par la succession de certains faits. Le premier de ceux-ci, et le plus marquant, fut ma visite du château de la Bastie d'Urfé. J'ai compris tout de suite qu'il s'agissait d'une

³⁹ Dans la nature, les concordances comme celles qui unissent l'écriture sur le coquillage et la localisation de celui-ci sont certes du même ordre, mais leur survenue relève d'influences subtiles échappant à l'analyse rationnelle.

demeure philosophale, mais il a fallu que d'autres signes suivent cette révélation pour que je songe à rédiger *Les Méandres du sens*.

I. R. – Ce séjour a eu lieu en 1987, mais le livre n'est paru qu'en 2004. Pourquoi un tel intervalle de temps ?

E.-C. F. – Pour plusieurs raisons, la principale étant que la rédaction elle-même s'est étalée sur une période assez longue : je ne m'y suis pas consacré de manière continue et, outre les moments d'interruption, je suis revenu à plusieurs reprises sur le texte. Ensuite, il a fallu batailler ferme pour trouver un éditeur... Vous imaginez sans peine qu'un livre comme *Les Méandres du sens* n'est pas facile à placer ! Heureusement je connaissais Bernard Renaud de la Faverie, directeur éditorial chez Dervy. Passionné par l'alchimie, il avait été proche d'Eugène Canseliet. De ce fait, mon texte l'a intéressé et il a accepté de le publier. Mais Dervy Livres dépend d'Albin Michel – c'est d'ailleurs avec le directeur d'Albin Michel, M. Francis Esmenard, que j'ai signé mon contrat – et bien que mon ami Bernard ait fait tout son possible pour aller vite, cela a retardé quelque peu la publication. De difficultés en retards successifs, les années ont passé, c'est pourquoi le livre n'est paru qu'en 2004.

I. R. – Comment s'est effectué votre travail ? Avez-vous commencé dès votre retour du Forez à ordonner des notes que vous auriez prises ?

E.-C. F. – Il m'est assez difficile de dire *a posteriori* comment les choses se sont déroulées. *Grosso modo*, j'ai procédé de manière très classique, en retravaillant les nombreuses notes que j'avais prises pendant mon séjour. Je voulais rester précis, me tenir au plus près de la réalité de ce que j'avais vécu et ressenti mais sans pour autant rédiger un compte rendu scientifique. Il m'a donc fallu réorganiser mes notes de façon à construire un vrai récit au sens littéraire du terme, notamment en les synthétisant – par exemple, lorsque je me suis rendu pour l'a première fois à la Bastie d'Urfé, j'ai vu un ensemble de détails qui m'ont bouleversé, mais sans les percevoir d'emblée de façon très nette ; l'ornementation est extrêmement riche et j'ai dû revenir au château pour

approfondir ces perceptions sommaires. Dans le livre, cette somme d'expériences – toutes rigoureusement authentiques, je tiens à le souligner – est ramenée à une seule visite. Disons que je me suis octroyé certaines licences littéraires, mais uniquement sur le plan formel. J'ai *vraiment* vécu tout ce que je relate, y compris ces moments où je me suis senti comme projeté hors du temps présent...

I. R. – Lorsque vous évoquez vos expériences de voyages temporels ou que vous relatez la survenue de « présences », cela devient quasi romanesque, l'on sent un souci de ménager des effets d'attente, une certaine tension dans l'enchaînement des faits. Cela suppose en effet un véritable travail littéraire. N'est-il pas antinomique avec votre aspiration à l'exactitude ?

E.-C. F. – Vous savez, tout est paradoxal ! En fait, c'est simplement une question de formulation. Les choses sont d'abord ressenties, ensuite il s'agit de les exprimer – et c'est justement la tâche de l'écrivain. Au premier degré, les choses sont perçues, au second, elles sont « mises en mots ». Et puis je sais bien qu'une partie de ce que j'écris dans mes poèmes, par exemple, échappe à ma conscience. Cela jaillit impérativement, sans que j'en cherche l'origine. Et c'est souvent à travers les comptes rendus des critiques ou les remarques de certains lecteurs que je découvre des choses auxquelles je n'avais pas du tout pensé en les écrivant, ni même en me relisant. Par exemple, dans *Les Méandres du sens*, vous avez remarqué que je désigne ma femme sous le nom de O. Des lecteurs m'ont demandé, alors que le texte n'était encore qu'à l'état de manuscrit, pourquoi je n'écrivais pas « Obéline » en entier. J'étais bien incapable de répondre ! mais j'ai maintenu ce « O. » sans savoir pourquoi... Je jugeais simplement que c'était un peu mystérieux et que cela convenait très bien au contexte. Et voici que mon ami Jean-David Jumeau-Lafond, dans une lettre à propos du livre, me parle d'« O., dont la perfection circulaire vous entoure et vous protège ». Il n'y avait donc là rien de gratuit, l'injonction intérieure ne m'avait pas trompé !

I. R. – Votre livre *Les Méandres du sens* ne comporte aucun chapitre. Cette construction tout d'un bloc a-t-elle été décidée par vous ou bien est-ce un choix de votre éditeur ?

E.-C. F. – C'est mon choix personnel. Beaucoup de gens m'ont conseillé de changer cela, mais j'ai persisté dans cette résolution avec d'autant plus de détermination que ce qui m'avait été suggéré aboutissait à une construction plus banale, plus ordinaire. Reste que cet aspect un peu monolithique a déconcerté un certain nombre de personnes, notamment Pierre Belfond qui fut jadis mon premier éditeur. Nous nous étions un peu brouillés par le passé mais notre relation a repris un tour amical ; bien qu'il ait quitté la profession, nous correspondons toujours et je lui avais adressé le manuscrit des *Méandres du sens*. Il a abordé le texte comme une simple compilation de souvenirs et, selon lui, ce n'était pas agencé de façon pertinente. Je lui ai expliqué qu'il ne s'agissait pas essentiellement d'un ouvrage de ce genre et il a alors convenu que la présentation était bien choisie. J'ai simplement obéi au cours des choses, j'ai « laissé venir »... Le journaliste qui a parlé de mon livre dans *Histoires littéraires* a rapproché sa construction de celle d'un roman de Michel Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, ce qui n'a pas laissé de m'étonner car je n'ai jamais lu cet ouvrage. Mais, comme je vous le disais, les propos des critiques apprennent souvent des choses aux auteurs eux-mêmes...

I. R. – Vous n'avez jamais été tenté par la fiction romanesque, la nouvelle ?

E.-C. F. – La fiction n'est pas du tout mon mode d'expression. J'ai écrit des essais – sur la peinture, l'alchimie, les pierres « magiques »... – mais la poésie reste la part capitale de ma création, de ma vie. Je me considère avant tout comme un poète. J'ai pourtant rédigé, il y a longtemps maintenant, une sorte de conte symbolique intitulé *Sur les pas de la fille du soleil*. Quand l'idée de ce texte m'est venue, j'étais à Saint-Cirq-Lapopie avec André Breton ; il m'a encouragé à le travailler et j'en ai terminé la rédaction après mon retour à Paris. Plus tard, j'ai de nouveau essayé d'écrire un texte de la même veine, mais je n'ai

pu l'achever... ça ne « venait pas », comme l'on dit. Alors que je cherchais d'anciens articles pour les réunir dans un livre en préparation, j'ai retrouvé un début de conte... J'ai eu envie de l'adjoindre à cet ensemble en le retouchant quelque peu mais en le laissant inachevé et en proposant aux lecteurs d'écrire eux-mêmes la fin telle qu'ils la souhaitent. C'est une manière de clin d'œil surréaliste... Et ce commencement ainsi proposé a été publié dans le numéro 3 de la revue *Supérieur Inconnu*, assorti d'une invitation au lecteur. [Elie-Charles Flamand lit le passage suivant] :

Pourtant, l'inspiration, il m'en souvient, ne me faisait pas défaut et j'allais continuer [ce texte] mais je sentis soudain que le déroulement de l'action risquait de me conduire vers quelque recoin, quelque zone d'ombre que je ne souhaitais pas explorer car j'avais conscience de n'être pas encore suffisamment armé pour affronter et déjouer ce qui pourrait s'y tramer. C'est maintenant à toi lecteur – si tu veux bien jouer ce jeu – de renouer le fil et de conduire à ta guise cette histoire, l'impulsion imaginative t'ayant été donnée par ce début.

I. R. – Vous avez compté parmi les disciples d'André Breton et vous l'avez intimement côtoyé... mais vous avez été exclu du mouvement. Est-ce que cela a mis un terme à votre intérêt pour le Surréalisme et ses adeptes ?

E.-C. F. – Non, je n'ai cessé de m'y intéresser, mais je pense que la disparition de Breton a sonné le glas du mouvement. Aujourd'hui, le Surréalisme semble un peu dépassé. Il y a pourtant quelques passionnés qui entretiennent la flamme, notamment les gens s'occupant de la revue *Supérieur Inconnu*, laquelle continue dans cette voie mais de manière un peu plus élargie.

I. R. – On entrevoit, en lisant *Les Méandres du sens*, tout ce qui a une importance capitale pour vous et votre démarche créatrice. Est-ce qu'aujourd'hui la géologie, l'alchimie ont encore la même place dans votre vie qu'à l'époque de ce séjour en Forez ?

E.-C. F. – Oui, bien sûr... Comme vous le voyez [le poète montre sa collection de minéraux dispersée çà et là sur les étagères], la géologie est toujours présente, peut-être de manière moins intense que lorsque j'ai commencé mes études scientifiques, mais me consacrer à la poésie n'a jamais signifié pour moi couper les ponts avec les sciences naturelles. Et maintenant, chaque fois que je pars en vacances – ce qui est plutôt, comme le disait Colette, un *changement de lieu de travail*... – j'observe les oiseaux, j'herborise, j'étudie la géologie du lieu, je continue à recueillir des spécimens de minéraux, etc. D'ailleurs, le monde minéral est omniprésent dans ma poésie. Quant à l'alchimie, mon intérêt pour elle s'inscrit dans la continuité de celui que je porte au monde minéral puisque l'alchimie repose essentiellement sur lui. Mais l'aspect matériel de l'alchimie ne fait qu'un avec sa dimension spirituelle. Pratiquer l'alchimie, c'est chercher le divin dans la matière. L'essence du processus alchimique est d'entraîner des mutations spirituelles en même temps que s'accomplissent les opérations matérielles. La pratique alchimique pose d'importants problèmes pratiques et je n'ai, hélas ! pas pu m'y adonner autant que je l'aurais souhaité : lire les textes classiques et effectuer des recherches théoriques ne suffit pas, il faut pouvoir travailler au laboratoire car le contact avec la matière est primordial. Or, beaucoup de place est nécessaire pour aménager un laboratoire et en ville, ce n'est guère possible. Malgré tout, je n'ai pas renoncé à m'instruire en alchimie. J'ai une bibliothèque très bien fournie sur le sujet et l'un de mes amis possède un laboratoire. J'espère pouvoir profiter bientôt de ses installations et de nouveau « travailler au fourneau », selon l'expression consacrée, comme j'ai pu le faire autrefois. En attendant, les connaissances que j'acquiers continuent de « faire leur chemin » en moi. Il y a des choses qui jaillissent, des idées... des flashes...

I. R. – Est-ce que l'alchimie est une discipline encore très vivace aujourd'hui ?

E.-C. F. – C'est assez difficile à dire parce qu'il s'agit d'une quête initiatique personnelle, d'un caractère très secret. Il y a toujours des alchimistes, il y en a

toujours eu, et il y en aura probablement toujours. Mais ils ne se font pas forcément connaître. Ils travaillent dans leur coin. Il y a cependant quelques figures majeures qui émergent çà et là, le dernier en date étant ce mystérieux Fulcanelli, l'adepte dont mon maître, Eugène Canseliet, avait été l'élève. Par moments, des gens initiés publient des livres, mais des livres au contenu si abscons qu'il sera incompréhensible à quiconque ne possède pas de sérieuses notions d'alchimie. Si ces ouvrages ne sont pas destinés au grand public, ils ont au moins le mérite d'exister. Peut-être réveilleront-ils des vocations cachées, inciteront les prédestinés à percer les mystères...

I. R. – Est-ce qu'écrire de la poésie est pour vous un moyen de cheminer vers le Grand-Œuvre ?

E.-C. F. – Ce serait bien ambitieux ! On peut cependant risquer la transposition, dire que la poésie est une sorte d'alchimie et que, si on la pratique de façon très spirituelle, très profonde, elle peut permettre de progresser intérieurement et devenir initiatique. Oui, je suis intimement convaincu que la poésie est une quête de la Parole perdue pour arriver à la parole illuminatrice. C'est une forme d'initiation que l'on recherche dans le cadre d'un travail sur soi et là, en effet, la poésie rejoint l'alchimie, sauf qu'on ne travaille plus sur un corps minéral, le poète œuvrant sur cette matière qu'est le verbe, pour essayer de se surpasser et aller vers la Lumière.

I. R. – Dans *Les Méandres du sens*, vous parlez beaucoup du jazz. C'est une musique qui semble revêtue d'une grande importance pour vous.

E.-C. F. – Oui. Le jazz est d'une importance capitale pour moi. J'ai commencé à m'y intéresser très jeune, en écoutant la radio. Puis je me suis inscrit au *Hot Club* de Lyon. Cela m'a permis de rencontrer les musiciens américains quand ils venaient jouer en France, et le contact avec des artistes noirs américains m'a beaucoup apporté. Au-delà de leur musique, sur le plan humain, ce sont des gens fascinants, très chaleureux. Cela va sans doute vous étonner mais c'est la première fois, dans *Les Méandres du Sens*, que j'écris sur le jazz. Je n'avais

jamais rien publié auparavant sur ce sujet, sinon quelques poèmes inspirés par cette musique.

I. R. – Vous en écoutez en écrivant ?

E.-C. F. – Oh, je n'en écoute pas particulièrement à ce moment-là, d'autant que faire deux choses à la fois ne m'a jamais séduit ! Ou j'écoute vraiment, ou je me concentre sur mon écriture. La musique peut parfois servir de toile de fond, créer une ambiance mais justement, le jazz n'est pas une « musique d'ameublement », comme disait Erik Satie.

I. R. – Est-ce que l'écoute d'un morceau de musique peut suffire à susciter la création poétique ?

E.-C. F. – Pas vraiment, c'est difficile à dire... peut-être quelquefois cela s'est-il produit, mais ce n'est pas systématique. Je pense que beaucoup de choses opèrent au niveau du supraconscient. Ensuite, cela vient nourrir l'inspiration, mais pas forcément dans l'immédiat ; je suppose qu'il y a tout un processus de synthétisation, de maturation, qui s'engage au plus profond de l'esprit avant que l'influence se manifeste dans l'écriture.

I. R. – Vous vous dîtes peu sûr de vous ; je suppose que cela doit conditionner votre façon d'écrire... Revenez-vous souvent sur vos écrits, les corrigez-vous beaucoup ?

E.-C. F. – Oui, effectivement, je reviens beaucoup sur mes textes ; ce n'est pas une attitude très surréaliste – encore qu'il faille noter que Breton revoyait ses textes, même ceux qui étaient censés relever de l'écriture automatique... –, mais mes poèmes ne sont pas obtenus ainsi. Il y a certes toujours une part qui relève de ce procédé et qui jaillit des profondeurs de ma psyché, mais ce matériau de base est repris, corrigé, remanié. Quand je compose mes poèmes, il y a d'abord un « premier jet » puis une phase de reprise. Je suis très perfectionniste, et il y a aussi chez moi un fond d'anxiété. Chaque fois que je me relis, je trouve des défauts, relire est donc une épreuve considérable, alors je l'évite le plus possible ! Mais remanier ne veut pas dire réécrire, je ne suis pas comme certains

poètes qui modifient leurs poèmes vingt ans après. En ce qui me concerne, je ne retouche jamais mes anciens poèmes, seulement mes textes en prose s'ils doivent être publiés de nouveau, pour les réactualiser lorsqu'ils ont d'abord été publiés en revue.

I. R. – Vous avez dit au début de cet entretien que vous considérez avant tout comme un poète. Selon Alain Mercier [*Elie-Charles Flamand – Essai et choix de poèmes*, René Jeanne coll. « Fontaine prodigue », 1987], cette vocation viendrait de votre découverte du Surréalisme.

E.-C. F. – Oui, en fait c'est une histoire un peu complexe... Comme vous le savez, je me destinais d'abord à une carrière scientifique. Puis j'ai rencontré le Surréalisme en lisant le livre de Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*. Je connaissais de la poésie seulement ce que j'en avais appris au cours de mes études secondaires, et le Surréalisme proposait une vision si nouvelle que cela créa en moi un véritable bouleversement..., surtout la poésie d'Eluard – je parle de l'ancien Eluard, pas de celui qui était devenu stalinien et qui, malheureusement, écrivait à la fin de sa vie des textes grotesques, encore qu'il soit revenu à sa première manière dans ses tout derniers poèmes, comme « Le Phénix ». Notez que, si l'on veut y regarder de près, l'étude scientifique de la nature – cette démarche visant à approfondir son savoir quant au grand mystère de la vie et de l'évolution – a quelque chose de très poétique. D'ailleurs, les éléments naturels sont très présents dans ma poésie.

I. R. – Il y a dans *Les Méandres du sens* des passages passionnants où vous développez des notions théoriques générales à propos de la poésie, témoignant d'un regard extrêmement lucide et avisé sur cet art que vous pratiquez. Pourriez-vous y revenir ?

E.-C. F. – Bien sûr, mais je voudrais tout de suite souligner que « parler de poésie » recèle une contradiction. Le mystère est le centre même, le cœur de la poésie, et tenter de percer ce mystère revient à la tuer. Beaucoup de poètes s'en sont aperçu. Nerval, par exemple, dit de ses sonnets qu'*ils perdraient de leur*

charme à être expliqués. Venant d'un tout autre horizon, Charles Morgan, lui aussi, écrivait : *Le rôle du poète est de donner son message et non de l'expliquer.* Je pourrais également citer la fameuse boutade que Rimbaud a lancée à sa mère qui lui demandait quelle était la signification de ses poèmes : *J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens.* Il y a donc un secret poétique à préserver. Mais, malgré tout, il y aura toujours quelque chose à dire de la poésie et les commentaires pourront, dans une certaine mesure, nous aider à la mieux comprendre.

I. R. – L'on oppose généralement les formes très codifiées, comme le sonnet, à la poésie « libre ». Que vaut cette opposition, selon vous ?

E.-C. F. – Je pense que cette distinction tient à très peu de choses. Les poètes habitués à s'exprimer au moyen de la prosodie classique étaient tellement imprégnés de ses mécanismes, de ses rythmes, que leur pensée était modelée sur elle (Victor Hugo, par exemple, pensait souvent en alexandrins)... C'était une sorte de mécanisme qu'ils avaient acquis, et toute leur parole passait par des formes fixes. Les poèmes de Nerval, par exemple, sont ainsi structurés, mais ils demeurent sibyllins, on les sent traversés par un souffle, une sorte d'inspiration directe passée ensuite dans le moule des contraintes formelles, lesquelles d'ailleurs ne brident pas systématiquement le poète ; elles peuvent être pour lui des moyens supplémentaires de « faire sens » et d'accroître le mystère des poèmes par la rime, le rythme continu. Qu'il soit libre ou de forme codifiée, le poème est un lieu de réconciliation des contraires. La seule opposition qui pourrait valoir, selon moi, serait entre la poésie et la prose : celle-ci est univoque tandis que la langue poétique peut être qualifiée d'équivoque (au sens étymologique du terme). Valéry disait que c'est *un langage dans le langage*. Le poème exprime toujours plus que son propre objet, c'est une œuvre ouverte. Il propose, il provoque, mais il n'impose pas. Valéry, toujours lui, disait aussi : *C'est une erreur contraire à la nature de la poésie, qui lui serait même mortelle, que de prétendre qu'à tout poème correspond un sens véritable, unique,*

conforme ou identique à quelque pensée de l'auteur. Il y a en effet multiplicité des sens en poésie et, même si l'on peut toujours déceler une direction dominante, tous les sens perceptibles sont reliés analogiquement. Des lignes de force émergent, qui se recoupent. Pour employer une autre comparaison, les différents sens d'un poème sont comme des cercles concentriques, avec des connotations et des échos qui les unissent. Et tous les plans du monde – humain, cosmique, moral, métaphysique... – finissent par se rejoindre ; par là, on retrouve la notion de symbole, sa polyvalence et sa dynamique, sa puissance de métamorphose et d'harmonie. Le symbole est ce qui active, réveille les forces et les énergies profondément enfouies dans le psychisme humain.

I. R. – Tout ce que vous venez de développer autour de la poésie et de la polysémie poétique, paraît s'appliquer en tous points à votre conte *Sur les pas de la fille du soleil*.

E.-C. F. – Oui, sans doute... C'est un texte à structure linéaire où j'ai cherché à raconter une suite d'événements précis, tout en accompagnant la narration de commentaires poétiques se référant à l'action mais qui l'interprètent de façon onirique, irrationnelle. Disons que c'est de la « prose poétique ».

I. R. – On retrouve dans ce récit tous vos centres d'intérêt : le monde minéral, la géologie avec cette « immersion en sous-sol », la peinture, les curiosités de la nature... D'ailleurs, le texte en lui-même pourrait se comparer à un « cabinet de curiosités », analogue à celui que traverse René Sol, héros au nom hautement signifiant.

E.-C. F. – En ce qui concerne mes centres d'intérêt, vous avez sans doute raison, mais je n'ai pas fait apparaître ces éléments de façon délibérée et consciente, surtout, je n'ai pas vraiment analysé mon texte *a posteriori*. Quant au nom de mon personnage principal, il est bien évidemment symbolique, et son prénom aussi, qui contient l'idée de renaissance. Et j'ai encore renforcé cette symbolique en lui attribuant une devise : *Solus per solum ad solem*, ce qui peut se traduire ainsi : seul, par l'intérieur de la terre vers le soleil.

I. R. – Vous avez eu la gentillesse de me donner quelques-uns de vos recueils et, dans ceux-là, vos poèmes sont tous en vers libres, sans ponctuation. Avez-vous toujours composé de la sorte ?

E.-C. F. – Oui, j’ai toujours écrit de la même manière, mais il doit forcément y avoir une évolution, même si je ne m’en rends pas vraiment compte moi-même parce que toute vie est évolutive. Les diverses expériences de l’existence ont nourri mon œuvre, c’est certain. Quant à dire ce qui s’est passé, comment et quand cela s’est passé, ce n’est pas à moi de m’en charger. En tout cas, je n’ai jamais composé de poèmes de forme fixe. Pour la ponctuation, je suis une tradition qui remonte à Mallarmé. Je pense que la respiration est donnée par la coupure du vers. Comme il s’agit de forme libre, on peut enchaîner des vers de longueurs diverses, faire varier le rythme, et la ponctuation devient inutile.

I. R. – Vous ne vous appuyez donc sur aucun repère formel : nombre de pieds, de vers, de strophes, nature des rimes... Qu’est-ce donc qui vous « tient », vous dit « là c’est le début » et « là c’est la fin » ?

E.-C. F. – C’est l’instinct ! ça me paraît aller de soi. Voilà que l’on retrouve le débat sur la part de l’inspiration et du travail... Je dirais que l’essentiel du poème – son contenu, son thème, voire sa structure – m’est donné « comme ça », sans que je sache exactement pourquoi. Ensuite je retravaille ce matériau. Je n’obéis pas à des règles de composition précises, seulement à ce qui est de l’ordre de la nécessité intérieure. Ainsi m’arrive-t-il souvent d’intervertir des strophes lorsque je me relis, parce qu’en voyant l’ensemble du poème terminé, il me semble qu’une autre place convient mieux. Ce que j’écris m’est dicté par des forces très profondes. Je distinguerai ici entre l’**inconscient** qui est la part obscure, ténébreuse de l’être, et le **supraconscient** qui est la zone en relation avec les forces cosmiques. Et je pense que c’est surtout dans cette sphère-là que le poète puise.

I. R. – Le choix des titres – poèmes ou recueils – participe-t-il de l’inspiration ou du travail ?

E.-C. F. – C'est un mélange des deux, et le choix des titres me pose souvent problème. Soit le titre paraîtra un peu lointain au premier abord, par rapport au poème lui-même, soit au contraire il sera très proche. Il peut aussi contenir un élément de surprise. Pour les recueils, c'est un peu pareil. J'essaie, par les titres, de synthétiser, de donner une idée générale de ce que contient le recueil, mais la difficulté de choisir vient de ce que ce sont à peu près toujours les mêmes idées directrices qui sous-tendent les textes. Disons que chaque recueil développe une nouvelle facette, la même recherche étant envisagée sous un autre angle.

I. R. – Quand vous écrivez, est-ce que vous vous situez d'emblée dans la perspective de l'élaboration d'un recueil ou bien construisez-vous le recueil une fois seulement que vous êtes en présence d'un certain nombre de poèmes ?

E.-C. F. – Je serais tenté de dire que cela se construit tout seul. Au fur et à mesure que j'écris mes poèmes, je m'aperçois qu'il y a une sorte de fil directeur qui peut me guider et, en effet, j'ai voulu donner une cohérence à chacun de mes recueils. Mais cela s'impose un peu de soi-même. Et quand je travaille les textes, que je les modifie, il m'arrive d'accentuer certains détails pour que cette cohérence soit plus apparente. C'est un processus assez mystérieux qui n'est pas facile à décrire.

I. R. – Dans l'un des recueils que vous m'avez donnés figurent des collages que vous avez réalisés. Pratiquez-vous encore cette activité ?

E.-C. F. – Vous savez, tous les poètes ont plus ou moins produit des œuvres graphiques, quels qu'en soient les procédés. Baudelaire dessinait magnifiquement, Hugo... Hugo, n'en parlons pas ! C'est LE génie ! et quand bien même il n'aurait produit que ses œuvres graphiques, cela aurait suffi à le faire passer à la postérité ! Mais, sans atteindre ces sommets, il est très fréquent qu'un poète dessine, ou peigne, ou photographie, sans que cette activité occupe davantage qu'une place secondaire dans sa création. J'ai en effet pratiqué le collage, comme presque tous les Surréalistes, du reste, mais plutôt comme un délassement ; cela n'a jamais représenté quelque chose d'essentiel pour moi. Je

me suis également un peu amusé avec des taches d'encre dont j'arrivais à rendre certaines parties non symétriques, pour réaliser des « planches d'histoire surnaturelle ». J'obtenais ainsi des silhouettes d'êtres bizarres, mais il est difficile d'en parler, il faudrait les voir.

I. R. – Cela m'amène à évoquer la question de l'illustration. Associez-vous systématiquement des images à vos recueils poétiques ?

E.-C. F. – Non, certains de mes recueils ne comportent aucune illustration. Mais ceux-là sont rares, d'abord parce que j'aime beaucoup y adjoindre les œuvres graphiques de certains peintres dont le travail se trouve être un peu parallèle au mien et aussi parce que c'est une tradition surréaliste que de faire illustrer ses poèmes. Enfin, « illustrer » n'est pas le terme qui convient : les images et les textes sont en rapport d'analogie, ce n'est pas de l'illustration au sens propre, les deux créations s'enrichissent réciproquement. Mais, pour que ce rapport texte / image s'établisse au mieux, il faut que le poète et l'auteur des œuvres reproduites soient véritablement en « union d'inspiration ».

I. R. – Les illustrations, quand il y en a, viennent-elles s'intégrer une fois l'écriture terminée ou bien écrivez-vous à partir des images ?

E.-C. F. – Il m'est arrivé en effet d'écrire à partir de peintures, d'œuvres d'art anciennes ou modernes. Mais, en général, ce sont les textes qui servent de point de départ et, dans ce cas-là, je laisse à l'artiste une entière liberté de création. Cependant, lui et moi nous nous concertons parfois pour choisir, parmi ses productions, celles qui vont accompagner les poèmes.

I. R. – Quand vous voyez côte à côte les images et les textes, cela vous amène-t-il à réécrire ces derniers ?

E.-C. F. – Non, pas vraiment.

I. R. – Vous arrive-t-il d'écrire « d'après nature », directement en réponse aux émotions qu'auront pu produire en vous tel ou tel endroit ?

E.-C. F. – Je pense que parfois, le « génie du lieu » m'inspire, mais en tout cas les poèmes qui en résultent ne sont jamais descriptifs. A cet égard, *Distance*

incitative est un cas un peu particulier. Nombre de poèmes ont été écrits à Varengueville, en Normandie – un lieu que Breton m’a fait connaître – où nous allons souvent, Obéline et moi, car, depuis quelques années, ma santé ne me permet plus guère d’aller dans le Forez. Mais ils n’ont pas été inspirés directement par l’endroit. Les photos qui figurent dans le recueil, prises par Obéline, et qui toutes représentent les falaises, la grève et la mer à Varengueville, s’y trouvent parce que je jugeais qu’elles convenaient bien aux textes et qu’elles instaurent une ambiance générale tout à fait en harmonie avec les poèmes.

I. R. – Ce retour sur vous-même qu’ont représenté le séjour en Forez évoqué dans *Les Méandres du sens* puis la rédaction de ce livre a-t-il changé quelque chose dans votre poésie ?

E.-C. F. – Non, je ne pense pas. Ce dont je suis sûr, c’est que ce « retour sur moi-même » a été déterminant sur un plan intérieur. Des choses importantes se sont certainement produites à un niveau supraconscient mais, justement, cela est difficilement analysable rationnellement et, de fait, je ne puis pas dire objectivement que ma poésie s’est trouvée modifiée depuis. Mais, dès lors que des changements intérieurs ont lieu, il en résulte forcément une incidence sur la création, même s’il est bien difficile de s’en rendre compte soi-même.

I. R. – A quoi travaillez-vous actuellement ?

E.-C. F. – Un nouveau recueil de poèmes doit paraître bientôt, intitulé *Lorsque l’envers se déploie*. Je suis également en train de réunir un certain nombre d’articles que j’ai publiés ici ou là au long de mon « existence littéraire » si je puis m’exprimer ainsi. Des inédits figureront aussi dans ce volume qui donnera ainsi une idée de ce qu’a pu être ma recherche sur les plans littéraire, poétique, ésotérique, esthétique, sans oublier les sciences naturelles. Mais ce ne sera pas un très gros livre car je n’y mettrai pas tous les articles directement liés à une actualité aujourd’hui périmée. Le titre en sera *Propos mosaïqué* – au singulier parce qu’en définitive, c’est la même ligne de pensée qui se poursuit sous des formes différentes. Mais je n’ai pas encore trouvé d’éditeur pour ce livre. Je le

prépare d'abord et on verra ensuite pour la publication ! S'il fallait attendre d'avoir un éditeur pour écrire, on n'écrirait pas beaucoup !

Martin Heidegger habitait le plus souvent sa « hutte » en Forêt-Noire, près de Todtnauberg, au bout d'un sentier de chevreuils. Le penseur préférait se blottir au plus secret de sa maison de bois pour mieux méditer sur ce qu'il appelait *die Pracht des Schlichten*, la splendeur de ce qui est simple. Cette pensée ô combien profonde est tout ce que j'ai retenu des théories de ce philosophe qui fut à la mode dans les années d'après-guerre (avant que l'on ne découvrit tardivement ses fâcheuses accointances, sous le III^e Reich, avec les nazis).

« Si tu ne sçais ce que c'est que le crachat de la lune ou autrement appelé Lyon verd, tes labeurs seront inutiles. De même si tu ignores d'où le dragon a pris naissance, l'amour de la réussite et l'ambition seront sans aucun fondement. C'est beaucoup dire en peu de mots ». Telle était l'inscription figurant sur la page de garde d'un manuscrit de la fin du XVII^e siècle intitulé *Emblèmes de Michel Mayer* (c'était une traduction de l'*Atalanta fugiens*) qui fut en ma possession. Cette si poétique sentence donne bien, en effet, pour qui a sondé les arcanes hermétiques, une bonne description des substances nécessaires à l'accomplissement du *Premier œuvre* d'où découleront les autres. L'alchimiste devra les répéter inlassablement pour pouvoir obtenir un jour, s'il fait partie des élus, la Pierre Philosophale.

En tout art, l'exploration du hasard stimule l'inspiration ; alors l'indéterminé vient équilibrer le déterminé.

Symboles, métaphores, images en disent infiniment plus que ne le font les concepts dont la nature même est d'être limitative. Ainsi que le dit Novalis : *Ein Gedicht muss ganz unerschöpflich sein wie ein Mensch*, un poème doit être entièrement inépuisable comme un individu.

Bien cher Stan, mon ami Stanislas Rodanski, maints souvenirs de toi remontent souvent avec émotion du fond de ma mémoire. Je nous revois, lors de mes séjours à Lyon alors que j'étais déjà fixé à Paris, dans nos errances nocturnes, sillonnant le labyrinthe de la ville endormie. Tu me faisais alors le présent de tes longs monologues d'un fulgurant lyrisme, s'y enchaînaient les récits de ta quête du ténu, de l'inaccessible, les éclats de la création spontanée d'une mythologie personnelle qui donnait visages chatoyants à l'Amour et à la Mort et au Temps, le désir farouche de franchir toutes limites et tantôt de se tenir sur la fine pointe de l'extrême, tantôt d'être, comme tu l'as magnifiquement écrit : « la balle au bond d'un instant de liberté ». Ces traversées de nuits

embrasées se terminaient dans quelques boîtes de nuit un peu louches où nous nous enchantions mélancoliquement des voix rauques de chanteuses sans espoir.

Et voici le jour où tu m'entraînas jusqu'à une très lointaine banlieue car, par extraordinaire, dans une vétuste salle, était projeté le surréalisant chef-d'œuvre d'Albert Lewin : *Pandora and the Flying Dutchman*. Tous deux nous étions subjugués par ce scénario qui, comme l'indique le titre, mêle et confond étrangement deux légendes pour glorifier la parfaite fusion de deux êtres, l'Androgyne reconstitué dans un *Liebestod* final inspiré des Romantiques allemands. Et surtout nous envoûtait la présence de celle qui était considérée – avec raison, nous le pensions – comme « la plus belle femme du monde », la troublante, impudique, hiératique, sublime Ava Gardner. Etant un cinéphile passionné, tu t'intéressais aussi à des films dont la pyramidale stupidité te mettait en joie, tel celui intitulé *Des jupons à l'horizon* qui contenait l'histoire incohérente autant que lubrique d'un groupe de trois matelots en goguette, avec cette particularité que ces marins étaient des femmes ; tu me le commentas longuement.

Après une absence de quelques mois, je revins à Lyon et notre ami commun André Robin m'apprit une bien navrante nouvelle : tu venais d'être interné, à la demande de ta grand-mère⁴⁰. Aussitôt j'allai à Saint-Fons, près de Lyon, là où se trouve l'hôpital qui m'avait été désigné comme le lieu de ta résidence forcée ; hélas ! ton médecin rejeta catégoriquement ma demande de me laisser te rencontrer. Indigné, j'écrivis, dès mon retour à Paris, la note suivante destinée à la revue surréaliste *Médium* :

Porte Close

Notre ami Stanislas Rodanski a été interné en janvier dernier [1954], sur l'intervention de sa famille, à l'hôpital psychiatrique, privé et tenu par des religieux, de Saint-Jean-de-Dieu

⁴⁰ Celle-ci, Thérèse Bernay, tenait une maison de couture très connue dans la ville.

à Lyon.

Le 12 février, je me rendis à cet établissement afin de le voir. Cela me fut refusé. Le préposé à la réception m'informa que toute visite lui était interdite. Sur mon insistance, on avertit alors son médecin traitant, le docteur Edouard L... qui voulut bien m'accorder quelques minutes d'entretien. Ce dernier, dont l'attitude réticente donnait à penser qu'il avait été prévenu contre *certaines* visites possibles, se retranchant derrière sa science de spécialiste, ne consentit à me livrer que fort peu sur l'état de notre ami, seulement ceci : « Son comportement normal, ou plutôt, se reprit-il, sub-normal cache des troubles psychiques profonds ». Il se répandit ensuite sur lui en propos de caractère paternaliste, eut même l'outrecuidance de le traiter de « bien pauvre garçon », puis, sans me laisser formuler aucune remarque, il me signifia mon congé tout en prétextant, pour justifier son refus, que sa famille elle-même ne l'avait pas encore vu.

On le sait, le pouvoir du psychiatre sur son malade est à peu près illimité ; aussi notre inquiétude est-elle vive de voir notre ami aux mains d'un médecin dont le conformisme est odieux et qui, cela est grave, s'autorise à le priver de tout contact avec le monde extérieur, tout particulièrement avec des présences fraternelles, alors que de son propre aveu il n'y a rien d'anormal dans son comportement.

Après avoir lu avec attention ce texte, André Breton me dit qu'il était préférable de ne pas le publier car les attaques qu'il contenait contre ton psychiatre risquaient, s'il en était averti, de te nuire. Je ne pus en définitive que me rendre à ces raisons.

Heureusement, lors d'un nouveau séjour à Lyon, Robin m'informa que l'interdit était levé. Nous vînmes donc le plus souvent possible auprès de toi. Dans le parc vaste et agréable qui entoure l'hôpital, nous nous promenions en

conversant. Et ton rêve éveillé de nouveau se développait, transfigurant la réalité aussi bien que la fiction, se mouvant entre cimes et abîmes, tandis que je te donnais la réplique afin de planter des bornes sur un chemin où, dans un complet affranchissement, se jouait l'essentiel. Ainsi passions-nous, aidés par la parfaite coordination d'images fascinantes, des horizons perdus aux cavernes où se cachent les Maîtres du monde, de Shangri-la au lieu où se réunissait la secte des Anandrynes ; le détective privé Philip Marlowe échappait à Chandler pour nous guider dans nos aventures. Les héros de bandes dessinées : le Fantôme du Bengale et Mandrake le Magicien nous confiaient quelques importants secrets ; la conspiration des forces obscures, le Grand Courbe de Peer Gynt, nous enveloppait d'un voile noir que venait soudain déchirer un soleil qui, d'abord noir, se changeait en or. Notre conscience du merveilleux allait s'accroissant, en prolongeant et multipliant ses échos, les visions s'entrelaçaient, reliées au mouvement de la vie ; nous étions transparents au jeu subtil des différents degrés d'être, aux émotions les plus tragiques comme à celles qui plongent avec joie leurs racines dans le terreau de l'éternelle jeunesse de l'univers. Parfois, cependant, la chaîne associative était rompue et ta vulnérabilité reprenait le dessus.

Un jour, mi-plaisant mi-sérieux, tu me proposas de fonder un « club des ratés de l'aventure », selon une idée prise à Titayna, une journaliste, écrivain et globe-trotter célèbre entre les deux guerres. Je rétorquai qu'un tel projet était tout de même un peu limitatif dans sa conception et que nous risquions d'attirer un bon nombre de fâcheux : des incapables et des frustrés ; le projet s'évanouit alors parmi les éclats de nos rires. (Beaucoup plus tard, tu devais aussi emprunter, par ironie sans doute, un titre : *La Victoire à l'ombre des ailes* à un livre consacré à Guynemer par Henry Bordeaux, un auteur extrêmement conventionnel⁴¹). Souvent nous confrontâmes nos points de vue sur le

⁴¹ Il s'agit de la version pour adolescents – un exemplaire m'en fut d'ailleurs offert autrefois – d'un ouvrage, antérieur et plus développé, d'Henry Bordeaux sur le même sujet mais intitulé différemment.

surréalisme et, malgré une certaine amertume d'avoir été exclu du groupe, tu reconnaissais, comme moi-même, les immenses, les essentielles richesses poétiques que nous y avions puisées.



C'est à la fin du très doux hiver de l'année 1954 que je pris de toi une photographie qui, au développement, se révéla être un document paranormal. Les yeux clos, tu te concentres et une libération de forces spirituelles

matérialisées en un puissant fluide se dégage de toi. Des buissons d'éclairs partant de chacun de tes pieds enveloppent ton corps et ton front est surmonté d'une flamme blanche. De tels effluves sont d'une nature si subtile que l'œil ne les perçoit pas, mais parfois ils peuvent être enregistrés par l'émulsion de la pellicule photographique. Ainsi possédais-tu des facultés parapsychiques (comme c'est assez souvent le cas chez les artistes). Pour s'en tenir au seul aspect symbolique, cette représentation est, comme toujours, ambivalente. On peut y voir aussi bien l'homme foudroyé par un cruel destin que l'élite doué d'une intense activité inventive et habitué aux essors vertigineux de l'inspiration.

Cependant une remarque de toi m'inquiéta au sujet de ton avenir : t'ayant demandé si tu espérais sortir bientôt de l'hôpital, tu me répondis que tu n'en avais nulle envie, te trouvant très bien ici, « comme dans une cabine de bateau ». Ainsi tu semblais vouloir te soumettre au déterminisme de ta maladie ; sans doute pensais-tu que l'indifférence au malheur est la seule manière de le vaincre, mais c'est avec tristesse que je considérais qu'une paroi de verre allait se refermer inéluctablement autour de toi.

A la fin de nos entretiens, presque comme si l'on accomplissait un rite, nous nous rendions près d'un espace grillagé où étaient parquées des biches apprivoisées et nous leur donnions à manger des cigarettes américaines dont elles raffolaient.

Des changements eurent lieu dans ma vie : après la mort de ma mère, une très longue brouille avec mon père fit que je ne revins plus à Lyon où il continuait à résider. Je n'eus guère de nouvelles de toi sinon par André Robin, il te vit dans un état catatonique sans doute dû aux neuroleptiques que l'on te faisait absorber, et tu lui fis comprendre que tu ne souhaitais plus, pour le moment, recevoir de visites. Puis le temps passa et je perdis ta trace jusqu'à ce soir de juillet 1981 où François Di Dio, l'un de tes éditeurs, m'annonça au

téléphone ton décès, nouvelle qui m'atterra. Tu n'étais âgé que de cinquante-quatre ans et j'avais toujours espéré que je pourrais te revoir.

Cher Stan, ton véritable patronyme était Glücksmann, l'homme de la chance, de la mauvaise chance, sans aucun doute, amenant maladie et vie encluse, mais également de la chance bonne pour avoir eu le privilège d'être habité par un tel souffle créateur que ton œuvre n'en aura jamais fini de féconder la pensée de ceux qui ont soif d'absolu.

« *I do my job* », *je fais mon boulot*, se contentait de répondre Louis Armstrong à ceux qui le complimentaient. Admirable humilité du génie considérant avant tout son art comme un artisanat qu'il faut pratiquer sans forfanterie, avec toutes les forces de son être.

La principale part – qui est intuitive, non conceptualisée – de la poésie véritable s'obtient par une forme toute naturelle de symbolisation.

« Je n'aurais jamais écrit une ligne si je n'avais pas cru au rôle sanctificateur de l'art » affirme Pierre Jean Jouve dans son livre de réflexions

intitulé *En miroir*. Au détour d'une page, voici qu'à l'improviste, je trouve, parfaitement exprimée, l'une des idées qui toujours me soutinrent dans ma démarche.

Voilà que je me trouve un lien de parenté avec Rimbaud !

Je viens d'apprendre que, s'il se livrait souvent à des incursions en Belgique, c'était surtout pour se procurer du tabac. Et non pas un tabac quelconque, mais celui de la Semois. En effet, c'est dans la vallée de la partie belge où coule ce petit cours d'eau (qui devient Samoy en passant en France) et qui, selon certains exégètes, serait la « rivière de cassis » de l'un des plus célèbres textes du poète, que sont cultivés des plans de cette solanée. Le micro-climat très particulier de l'endroit confère à ce tabac – on le trouve maintenant dans presque tous les débits français – un goût de terroir délicieux où la douceur s'unit à une pointe d'amertume avec, en plus, des notes florales. Rimbaud le consommait dans une de ces remarquables pipes en terre de marque Gambier *). Or, il en fut pareillement pour moi (lorsque je pouvais encore fumer). Même pipe, même tabac, n'est-ce pas là une très chaleureuse fraternité dans le subtil plaisir qui, le plus souvent, aide à l'inspiration ?

*) L'usine où on les fabriquait, située à Givet (Ardennes), fut réquisitionnée par les Allemands pendant la guerre de 1914, puis déperit et dut fermer en 1926. Mais leur stock était tel que l'on vendait encore leurs articles, quoique de plus en plus rarement, chez certains marchands pipiers, bien après 1950.

De cet admirable Mallarmé qui avait sondé les régions les plus secrètes de l'esprit, j'ai, entre autres leçons, tout particulièrement retenu ce qu'il donne à méditer à propos du mot. Il déclare dans Crise de vers : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisée ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries... ». Cette prééminence du verbe qui est source de pensée, c'est certes là un point important de son enseignement. Il y revient encore lorsque, selon Valéry dans Degas, danses, dessins, il rapporte que le peintre lui demandait conseil. À celui-ci qui s'était mis en tête de faire des vers et qui se plaignait d'avoir perdu toute une journée sur un sonnet en ajoutant : « Et cependant, ce ne sont pas les idées qui me manquent... J'en suis plein », Mallarmé réplique : « Ce n'est point avec des idées qu'on fait des sonnets, Degas, c'est avec des mots ».

Ainsi, selon Mallarmé, les mots se chargent de pensée presque à l'insu du poète. C'est bien là, en effet, l'un des pouvoirs les plus remarquables du Verbe. Le mot est donc la « *materia prima* » du Grand Œuvre poétique.

D'ailleurs, beaucoup de ceux qui assistaient aux mardis de la rue de Rome et qui se pénétraient de ses idées, insistent sur ce point dans leurs œuvres, car Mallarmé devait revenir souvent sur ce sujet dans ses longs soliloques subtils. Parmi les participants, l'on peut citer Alfred Jarry qui, dans le linteau des Minutes de sable mémorial, parle des « mots polyèdres d'idées ». Remy de Gourmont, lui aussi, répète ce propos puis est saisi d'une véritable exaltation : « Ce rien, le mot, est pourtant le substratum de toute pensée ; il en est la nécessité ; il en est aussi la forme, et la couleur, et l'odeur ; il en est le véhicule : et bai ou rubican, isabelle ou aubère, pie ou rouan, ardoise ou jayet, doré ou vineux, cerise ou mille-fleurs, zèbre ou zain, le front étoilé ou listé, peint de

tigrures ou de balzanes, de marbrures ou de neigeures, – le mot est le dada qu'enfourche la pensée ». (Ivresse verbale, titre d'un article publié en 1892).

Mais c'est Reverdy, le grand poète et théoricien de la poésie, qui précise et développe cette conception novatrice et féconde dans En vrac : « Pour le poète, non seulement c'est le mot qui précède et guide l'idée, mais c'est même le son qui précède et appelle le mot, la source première étant au surplus le rythme, et si peu apparent qu'il soit, pour si peu chantant et musical que soit le poète, à condition que celui qui écrit soit, toutefois encore, un peu poète ».

La première fois que je fus confronté à un phénomène dépassant la raison, « notre pâle raison [qui] nous cache l'infini », comme dit Rimbaud, ce fut avant la guerre, vers 1938. J'étais donc un enfant d'environ dix ans. Mais, malgré mon jeune âge et l'époque lointaine où cela se passa, les faits restent imprimés avec une particulière précision dans ma mémoire.

Un matin, Claudia, ma mère, se mit à manifester soudain une vive agitation et dit : « Je sens que quelque chose ne va pas chez mon père ». Celui-ci demeurait seul au village de Champdieu dans la Loire, alors que nous nous trouvions à Lyon. Et comme son émoi ne cessait de croître, Ulysse, mon père, du genre esprit fort, se moqua d'abord d'elle puis tenta de la rassurer : « Mais voyons, calme toi. Tu sais bien que, dans sa dernière lettre, il nous disait qu'il se portait au mieux. D'ailleurs, si un incident s'était produit, les voisins, qui demeurent de l'autre côté du ruisseau et qui viennent souvent faire son ménage, s'en seraient évidemment aperçu. Bien que le bureau de poste avec le téléphone et le télégraphe se trouve à l'autre bout du bourg, ils n'auraient pas manqué de

s'y précipiter pour nous prévenir ». Mais ces paroles n'apaisèrent pas ma mère dont l'étrange état d'exaltation, qui ne lui était certes pas familier, ne faisait que croître : « Il faut que j'aille immédiatement le voir, je sens au plus profond de moi que c'est nécessaire ! », répétait-elle impérativement, sur un ton qu'on ne lui connaissait pas. Mon père finit par se lasser. Excédé, il lui lança : « Eh bien, pars donc pour Champdieu puisque tu le désires ». Elle revêtit très vite sa veste et m'ayant fait enfiler la mienne, elle me dit : « Viens avec moi ».

Nous nous précipitâmes à la gare de Perrache pour prendre le train en direction de Saint-Etienne où nous arrivâmes quelque temps après. Mais là, il nous fallut attendre et ma mère s'impatientait de plus en plus. En effet, le chemin de fer de la ligne Saint-Etienne Clermont-Ferrand qui desservait quelques localités de la plaine du Forez, dont Champdieu, ne partait qu'à la fin de l'après-midi, avec sa locomotive crachant fumée et vapeur, et ses wagons en bois craquetants dont les compartiments sans couloir étaient bien archaïques.

Arrivés à destination, nous prîmes en toute hâte un raccourci menant à la maison où résidait mon grand-père. Aussitôt que nous y fûmes parvenus, ma mère franchit le portail en courant presque et, arrivée dans la cour, elle appela. Seuls quelques faibles gémissements lui répondirent. Elle m'intima alors l'ordre de rester là et se jeta dans l'escalier pour gagner la chambre de son père. Elle ne put que constater, comme elle le relata par la suite en ma présence, que celui-ci agonisait dans son lit. Il la reconnut puis, quelques secondes après, expira.

Bien des années plus tard, c'était en 1950, je rendais fréquemment visite à une amie très chère, Andrée, qui habitait un appartement dans un bel et ancien immeuble, rue Béchevelin, au cœur du quartier lyonnais de la Guillottière. Un après-midi, très troublée, elle me confia que, plusieurs fois dans la journée, on sonnait, d'ailleurs assez violemment, à sa porte. Elle ouvrait mais ne trouvait personne. Or, la maison avait une aile droite où était percée la fenêtre de la

cuisine. A travers elle, on apercevait une cour assez étroite et, quelques mètres plus loin, le palier de l'appartement, car la montée d'escalier était à claire-voie. Pendant que le timbre électrique se faisait entendre, mon amie, toujours très intriguée, allait voir. Chaque fois, elle constatait que là-bas ne se montrait aucun être visible.

Andrée se résolut à faire appel à l'Electricité de France pour inspecter son installation. Plusieurs ingénieurs vinrent tester celle-ci. Après de longues investigations, ils conclurent que tout fonctionnait parfaitement. Fort perplexes, ils reconnurent ne pouvoir donner aucune explication à ce qui se passait.

Alors que j'étais présent, le phénomène se reproduisit. Tandis que les furieux coups de sonnette habituels retentissaient, je me précipitai à la fenêtre et, moi non plus, je ne discernai personne sur le palier.

Aux dires d'Andrée, ces manifestations sonores intempestives durèrent encore un certain temps puis s'espacèrent et cessèrent définitivement.

Après ma réconciliation avec mon père vers 1960, celui-ci me raconta, encore très perplexe, ce qu'il avait vécu quelques années auparavant. Il passait alors des vacances seul, dans notre résidence de Champdieu. Une nuit, il était couché dans la chambre du premier étage et lisait ou priait tranquillement. Soudain, des coups d'une extrême violence furent frappés contre la porte garnie de panneaux en verre dépoli non loin, à la droite de son lit. Cela se répéta plusieurs fois. Mon père fut très effrayé car il était quelque peu impotent et la maison se trouvait assez isolée. Comme chaque soir, il avait soigneusement fermé à clef non seulement le portail, mais aussi l'accès à la montée d'escalier. Je l'entends encore qui cherchait des explications - d'ailleurs peu crédibles - à ces très forts frappements. Il disait, entre autres, que c'était peut-être un gros oiseau qui avait heurté la porte, en oubliant que le lendemain, on aurait retrouvé

le volatile ou son cadavre dans l'escalier clos de toutes parts. Comme je le savais non réceptif à l'irrationnel, je ne fis bien sûr aucun commentaire.

Durant les années 1980, nous allions souvent, ma femme Obéline et moi, séjourner dans un château de la Mayenne, situé en pleine forêt et loin de toute agglomération. Ce magnifique manoir, une passionnée de littérature anglaise l'avait fait construire au XIXème siècle car elle désirait s'isoler au calme et pouvoir savourer à l'aise ses nombreux auteurs favoris.

Au début d'un radieux après-midi d'août, j'observais par une haute fenêtre ouverte du rez-de-chaussée la toute proche forêt qu'animait une vie feutrée et qui n'était séparée du bâtiment que par une étroite allée sablée. La fille de la propriétaire se trouvait auprès de moi. C'était une quadragénaire que je savais peu éclairée et fort bigote. J'étais plongé dans une sorte d'extase légère et je suppose qu'il en était de même pour elle. Nous n'échangions aucune parole.

Tout à coup, un bruit nous parvint de l'extérieur, à droite. Il surgissait par bouffées. On entendait nettement le brouhaha causé par ce qui paraissait être un banquet : heurts de couverts, de verres et conversations échangées. Mais celles-ci étaient dans une langue totalement incompréhensible qui ne rappelait aucun idiome connu et donnait l'étrange impression d'être composée de mots émis spécialement pour que leur sens ne puisse pas être perçu. Cela durait déjà depuis un certain temps lorsque ma voisine me bouscula et ferma brusquement la fenêtre en s'écriant : « C'est le diable ! ». Déconcerté et offusqué par tant de discourtoisie et de bêtise, je ne dis rien et regagnai ma chambre en regrettant de n'avoir pu observer le phénomène jusqu'à sa disparition qui, sûrement, eut lieu peu de temps après.

Tout récemment, un souvenir enfoui au plus profond de ma mémoire se présenta à ma conscience alors que j'étais dans un état de demi-sommeil. La charmante vieille dame qui possédait le château m'avait incidemment raconté un

événement qui remontait à l'époque de l'Occupation. Une parente un peu excentrique vivait alors seule en ce lieu dans le laisser-aller. Un jour, le colonel d'un régiment de la Wehrmacht stationné dans la région vint avec sa garde inspecter le bâtiment, pensant que des résistants s'y cachaient peut-être (ce qui n'était d'ailleurs pas le cas). Il remarqua que la grande salle de l'aile droite était inoccupée, l'habitante vivant dans l'autre partie du château. Dans un français parfait et avec une grande courtoisie, il lui demanda si, pour un soir, elle l'autoriserait à organiser là des agapes qu'il désirait offrir à ses officiers et soldats d'élite. Le balcon qui surmontait la pièce lui permettrait de haranguer ses hommes qui devaient partir incessamment combattre en Russie. Ainsi fut fait et les allemands remirent ensuite très soigneusement les lieux dans leur état antérieur.

Ce qui survint lors d'une belle journée d'été n'était-ce pas la rémanence de cette festivité ? Malgré la joie affichée, celle-ci devait comporter en arrière-plan beaucoup d'angoisse car ces soldats pouvaient craindre de trouver la mort dans le lointain pays où se déroulaient de féroces combats. Ces peurs latentes, conscientes ou inconscientes, existent en effet chez les soudards les plus aguerris, quoi qu'ils en disent. Ont-elles fortement imprégné l'atmosphère entourant le château ? Avais-je alors, selon l'expression employée par Albert Einstein, « trébuché dans le temps » ?

À l'époque où j'habitais encore le 14^{ème} arrondissement de Paris, j'avais, avec une relation, conçu un projet qu'il serait sans intérêt d'exposer ici. Pour en parler et aider à sa réalisation, nous avons obtenu un rendez-vous avec un haut fonctionnaire. Celui-ci nous reçut un soir vers vingt heures à l'Hôtel de Ville. Après la fouille minutieuse effectuée par les vigiles à l'entrée, nous voilà conduits à un somptueux bureau insonorisé. L'homme qui l'occupait était distingué et d'une exquise courtoisie. Nous nous installâmes donc tous trois

autour d'une table de style et fûmes vite très absorbés dans une longue discussion portant sur notre plan. Soudain, interloqués, nous levâmes la tête car nous venions d'entendre de violents coups frappés à plusieurs reprises dans le mur situé à notre droite. Curieusement, ils étaient suivis chacun d'un fugitif son de faible intensité. Notre hôte, qui ne manquait pas d'humour, nous dit aussitôt : « Ne vous inquiétez pas, c'est le fantôme ! ». Et, après avoir regardé sa montre, il se mit à nous raconter l'histoire suivante : « Je constate qu'il est vingt et une heures et que nous sommes mercredi. Toutes les semaines, le même jour et à la même heure, ces heurts se produisent. Vous le voyez : je travaille tard ici. J'ai fait une très pointilleuse enquête. Elle m'a démontré qu'à ce moment de la soirée, à part moi, les lieux sont toujours déserts et que personne ne peut y pénétrer car, comme vous l'avez remarqué, la garde veille. Maintenant, je me suis habitué à l'inexplicable. »

Au sortir d'un dur hiver parisien, il y a vingt ans environ, nous avions loué une maison dans le sud du Forez pour aller non seulement nous reposer, mais aussi exercer au calme nos activités habituelles : la peinture pour Obéline et pour moi l'écriture d'un recueil de poèmes en cours. Mais hélas, le jour du départ, une fulgurante douleur lombaire me cloua au lit : j'avais un lumbago. A cette époque, les médecins préconisaient impérativement de rester couché jusqu'à ce que la souffrance disparaisse (ils ont maintenant, leur science étant souvent incertaine, changé d'avis et décrètent au contraire que l'on doit marcher tout de suite pour guérir plus vite). Je ne devais donc bouger sous aucun prétexte. Nous étions bien embarrassés. Finalement, nous décidâmes qu'Obéline partirait d'abord en automobile et que j'irais la rejoindre dès que possible. Par téléphone, elle me fit savoir que la demeure était agréable, située fort à l'écart dans une vallée riante, proche d'un bois. Quelques jours après, étant à peu près rétabli, un après-midi, je pris le TGV jusqu'à Lyon. De là, une correspondance

m'amena à Saint-Etienne où nous avions rendez-vous à la gare. Enfin, j'arrivai à la nuit tombante, le train ayant accumulé beaucoup de retard. Je trouvai Obéline bouleversée, très pâle, presque en larmes. Tandis qu'elle nous conduisait en voiture à notre lieu de résidence, elle me fit le récit suivant : « Je viens de vivre une nuit effrayante. Je m'étais installée dans une chambre du haut où je lisais. N'étant pas très rassurée de me trouver seule dans ce lieu retiré, j'avais fermé consciencieusement les serrures de toutes les portes et clos les volets. Je finis par m'assoupir avec la lumière allumée. Soudain, je fus réveillée par des coups d'une extrême intensité qui semblaient provenir de l'entrée. Je regardai le réveil et m'aperçus qu'il était précisément minuit. Ces deux faits concomitants me plongèrent dans une profonde angoisse. Et voilà que, quelques instants après, j'entendis avec netteté des pas régulièrement espacés dans l'escalier en bois, pendant plusieurs longues minutes. Inutile de dire qu'un véritable effroi s'empara de moi. Mes yeux ne pouvaient se détacher de la porte. Celle-ci comportant une vitre opaque, je craignais de voir y apparaître une ombre et même, que la poignée s'abaissât. Si l'un ou l'autre fait avait eu lieu, j'étais résolue à sauter par la fenêtre tant la panique m'avait gagnée. Rien ne s'étant produit, je finis par me calmer légèrement après une heure au moins. A ce moment-là, le bruit de pas reprit de la même manière que précédemment et là, je crus véritablement que mon cœur allait cesser de battre. Me jeter dans le vide était plus que jamais mon recours ultime, n'ayant aucun voisin susceptible de venir à mon aide. Alors, les bruits cessèrent, mais je n'ai pu me rendormir. Voilà ce qui explique l'état dans lequel tu me trouves. D'ailleurs, si j'avais dû passer une nouvelle nuit ici sans toi, je n'aurais pas hésité à prendre une chambre d'hôtel à Saint-Etienne. » Je réussis enfin à la rassurer un peu, ne serait-ce que par ma présence. Rien ne vint déranger le reste de notre séjour. Je dois avouer que, moi qui suis passionné par l'étude du paranormal, je le regrettai presque !

Quelles conclusions tirer de ces observations irréfutables ? L'univers a une face cachée qui échappe à l'aveugle suffisance, aux négations stupides des rationalistes. Nous baignons dans le mystère, l'invisible, le pressenti. Nos étroites structures mentales semblent peu aptes à appréhender de telles énigmes, ce qui rend peu aisées les recherches, certes fort méritoires, des parapsychologues. L'essentiel, la force sacrée à l'origine de la nature et qui donne miraculeusement vie, même à ses formes les plus singulières, demeure voilé.

Les reflets de ce que l'on appelle communément « le miroir de l'âme » peuvent, même saisis à la vitesse de l'éclair, se montrer souvent si révélateurs.

Mes yeux ont fugitivement croisé ceux du Maréchal Pétain. D'une magnifique couleur bleu porcelaine, les siens révélaient, même à l'enfant que j'étais, un psychisme amorti ainsi qu'une ambition triomphante. Ce fut lors de sa visite à Lyon le 11 décembre 1940. La voiture découverte passait très lentement devant l'immeuble des Galeries Lafayette. Je me trouvais au bord du trottoir, à un mètre à peine de lui. Ma mère, pétainiste comme beaucoup de français à l'époque, m'avait amené ici car elle désirait me faire admirer celui qui, considéré comme le sauveur de la France, était, en réalité, un vieillard félon, comme on s'en aperçut plus tard.

J'ai pénétré le regard du Général de Gaulle. Je pus l'observer d'extrêmement près tandis que le chauffeur de sa Citroën DS peinait fort pour entrer sous le porche étroit de la Bibliothèque Nationale, située alors rue de

Richelieu, qu'il venait visiter officiellement. Je reçus le choc presque électrique d'un singulier orgueil, avant qu'il ne détournât la tête.

Autant que celui de la plupart des hommes politiques, l'œil de François Mitterrand était matois et raccrocheur, mais aussi il apparaissait impérieux et curieusement docte. Celui qui allait devenir président de la République, incidemment, marchait face à moi, rue de la Sorbonne, accompagné par deux de ses amis (ou de ses gardes ?). Je le dépassai rapidement. Notre échange fut seulement visuel et instantané, comme dans les autres cas. Cela eut lieu presque au niveau de la rue Champollion.

Vanitas vanitatum !

Ceci sans vaine gloriole : je me reconnais un sens aigu de l'observation. D'où me vient cette forme particulière d'esprit ? Sans aucun doute de l'étude approfondie des sciences naturelles (et surtout de la paléontologie) commencée dès mon adolescence. Ce sont là matières qui stimulent la patience, la minutie ainsi que la rigueur, car elles demandent d'enregistrer les plus minimes détails avec acuité.

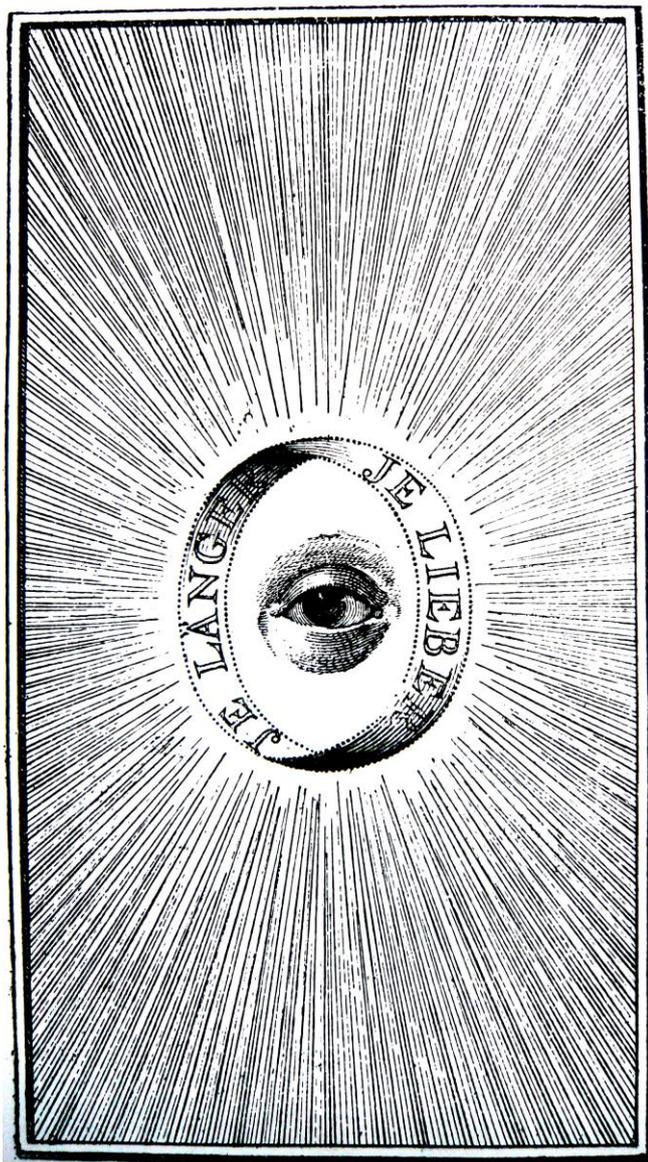
Non sans émotion, je me souviens de cette époque lointaine et faste où le cher professeur Jean Viret, géologue et surtout grand paléontologue, me donnait rendez-vous au laboratoire de géologie de la « Faculté des Sciences » (ainsi disait-on alors) de Lyon, laquelle était située sur un quai du Rhône. Au-dessus de ce local, sur plusieurs étages reliés par un étroit escalier en colimaçon, se trouvait un musée composé d'immenses collections de fossiles, la plupart

ayant été léguées par des chercheurs ou des savants lyonnais. Des échantillons en petit nombre restaient à déterminer et Viret m'avait convié à l'assister pour identifier des ammonites encore non classées. Ces instants d'intense concentration pendant lesquels j'étais penché, aux côtés de mon maître très admiré et si bienveillant, sur une petite table où se trouvaient coquilles fossilisées et documents, sont restés profondément imprégnés en moi et ont suscité, sans conteste, ce don de l'observation. Il est en effet fort difficile de différencier certaines espèces les unes des autres.

Lorsque, vers 1950, je changeai d'orientation et décidai de me consacrer aux Lettres, ma véritable raison d'être, il devint également impératif que je gagne ma subsistance. J'étais alors à Paris et je fréquentais assidûment André Breton avec qui je devins ami. Sur ses conseils et grâce à son intervention, je pus obtenir un stand à Biron, la grande allée du Marché aux Puces de Saint-Ouen. Ma compagne s'occupait principalement de vendre les antiquités tandis que, « chineur » passionné, de même que j'avais autrefois fouillé la terre à la recherche de fossiles étudiés ensuite avec application, j'étais toujours en quête d'objets divers, insolites ou rarissimes. Aidé par cette très vive attention portée aux choses, qu'avaient aiguës les sciences naturelles (et que, sans doute, venaient compléter mon insatiable curiosité et mon goût - quelque peu malicieux - de l'érudition), je réussissais à découvrir, enfouis dans l'immense fouillis du marché en plein air, de précieux bibelots, des livres anciens et recherchés, des dessins et tableaux d'une valeur parfois très grande. A cette époque, heureuse mais hélas bien lointaine, les trouvailles de cette sorte étaient encore possibles.

Mon souhait le plus cher est qu'une telle démarche exigeante, attentive aux plus infimes détails, ayant donc comme visée de parvenir à une « essentielle précision », soit l'une des caractéristiques de mes poèmes !

Aujourd'hui, une gravure sollicite ma méditation. Elle est tirée d'une réédition, parue en 1918 à Berlin, du *Seraphinisch Blumengärtlein* (séraphinique petit jardin de fleurs) de Jacob Böhme.



Au centre, je lis, sur un ruban continu entourant l'œil divin et d'où émane une multitude de rais lumineux, la stimulante devise *je länger, je lieber*. On pourrait la traduire : « le plus long, le meilleur ». C'est un encouragement à mener la Quête. Celle-ci doit être en effet poursuivie avec passion et patience,

non seulement afin de tenter d'atteindre son objectif toujours lointain, mais aussi pour ce qu'elle apporte de richesse spirituelle, de sagesse dans son déroulement persistant et parfois difficile.

Jelängerjelier est aussi le nom familier donné par les Allemands au chèvrefeuille (*Lonicera caprifolium*). Cette plante à tige volubile (comme il est dit dans le vocabulaire de la botanique), s'enroulant autour d'un support, s'élanche vers le haut. En cela, elle est l'image du chemin de l'évolution ; également son subtil et délicieux parfum figure bien les acquisitions amassées tout au long de celui-ci.

Mais le plus étonnant de cette gravure, c'est que la maxime est inscrite dans un singulier ruban. À le bien observer, on a la surprise de constater qu'il est fortement inspiré de l'objet mathématique appelé *bande de Moebius*, du nom du savant allemand qui l'inventa en 1858. C'est un solide à une seule surface, sans fin, comme semble souvent le parcours initiatique.

Ainsi le graveur anonyme, sans doute moderne, de cette planche a su synthétiser avec adresse, en une seule représentation, la recherche féconde dans sa durée : la maxime, et le but auquel on doit tendre : la boucle. En effet, celle-ci se situe au-delà de notre espace à quatre dimensions et peut être parcourue éternellement ; elle est donc bien le symbole de l'absolu.

De nouveau, ce soir, j'écoute avec recueillement les West end blues, Tight like this, Stardust, Black and blue, Saint Louis blues, Back o'town blues et tant d'autres chefs-d'œuvre de ce cher Louis Armstrong. Marquant du pied sur le sol les seconds et quatrièmes temps de la mesure, comme le font les amateurs de

jazz, je me sens revigoré psychiquement et physiquement car je me laisse imprégner en profondeur par le swing intense qui se dégage de ces interprétations tantôt dramatiques, tantôt joyeuses, et toujours chargées de vibrante émotion. Les phrases sont superbement articulées et sans cesse renouvelées, les thèmes transfigurés. La fulgurance s'allie à la plus haute inspiration dont l'envolée est encore augmentée par un vibrato bouleversant.

Alors, tout naturellement, l'idée me vient que rien ne peut mieux donner, de façon si vive et si prenante, le sentiment d'absolue perfection. Oui, le génial Satchmo *) fait mentir l'adage car, avec lui, celle-ci est bien de ce monde et rayonne majestueusement de ses improvisations.

*) Tel est le surnom donné au grand trompettiste. C'est la contraction de satchel mouth, c'est-à-dire « bouche en forme de besace ».

Entretien avec Élie-Charles Flamand

par Gwen Garnier-Duguy

Bonjour Élie-Charles Flamand. C'est un grand honneur pour Recours au Poème que vous acceptiez cet entretien, et pour nombre de nos lecteurs sans doute de vous découvrir. Commençons par le début. Vous êtes né en 1928, avez été l'ami d'André Breton, êtes entré en Surréalisme puis vous en êtes fait exclure, sans que jamais votre amitié avec Breton en souffre. Voilà ce que l'internaute de base

trouve sur vous. Votre bibliographie, dans la base nationale Electre, donne deux livres de vous disponibles, lorsqu'on sait l'ampleur de votre œuvre. Élie-Charles Flamand, pouvez-vous nous raconter votre entrée en poésie et votre cheminement à travers elle ?

Comme je l'ai rapporté en détails dans mon livre *Les Méandres du sens*, je faisais dans ma jeunesse, à Lyon, des études de sciences naturelles et j'étais le disciple d'un grand paléontologiste, le professeur Jean Viret. Je me livrais à des recherches sur le terrain, à des fouilles, et donnais des communications à la Société Linnéenne de Lyon. J'étais également membre de la Société géologique de France et de la Société préhistorique française. Mais un événement devait bouleverser ma vie. La lecture de l' "Histoire du Surréalisme" par Maurice Nadeau, de la poésie de Paul Eluard et d'autres poètes modernes me fascina au point de me faire prendre une voie tout à fait nouvelle. J'écrivais alors mes premiers poèmes et, en 1950, je vins me fixer dans la capitale. L'éditeur et poète Pierre Seghers me fit, comme je le souhaitais tant, rencontrer André Breton par l'intermédiaire de Jean-Louis Bédouin, l'un de ses fidèles. Je devins vite l'ami intime du créateur du Surréalisme. Pendant huit ans, je pris part aux activités du groupe et publiai dans les revues qui en émanaient ("Medium", "Le Surréalisme, même", "Bief"). Depuis longtemps, cependant, je m'impliquais de plus en plus dans les doctrines spirituelles et ne pouvais vraiment adhérer au côté "noir" du Surréalisme. Je m'éloignais peu à peu du groupe et, en 1960, j'en fus exclu. Toutefois, cela ne m'empêcha pas de garder d'excellents rapports avec André Breton qui m'avait ouvert au Merveilleux et dont je garde l'empreinte et le souvenir éblouissant. De même qu'il avait évolué à partir du néo-symbolisme pour devenir lui-même, je pense qu'au fond, il prisait assez qu'on lui résistât à condition de rechercher une conception personnelle. Notons, pour finir, que j'ai toujours gardé un œil sur la paléontologie. Qu'y a-t-il de plus propre à la rêverie poétique que cette science qui déchiffre les mystères des êtres souvent étranges

ayant peuplé les mondes disparus ? De cette fidélité témoignent une assez belle collection de fossiles et aussi la profonde amitié qui me liait à Léonard Ginsburg, hélas récemment décédé. Il était professeur de paléontologie au Museum national d'histoire naturelle.

Quant à la poésie, je la considère comme une expérience spirituelle, une quête du sens secret des choses, un cheminement vers la Lumière intérieure, un éveil au sacré et même à l'absolu. Cela demande d'y vouer sa vie en observant une ascèse assez rigoureuse.

Vos propos provoquent en moi deux questionnements, sur deux chemins a priori différents.

Le premier concerne l'ascèse : pouvez-vous nous parler de cette ascèse rigoureuse que requiert la poésie ? Quels sont les formes de cette ascèse, les moyens de sa discipline, vos rites personnels quotidiens ?

La deuxième interrogation porte sur la paléontologie : connaissez-vous les travaux d'Anne Dambricourt-Malassé, qui a formalisé une théorie de l'évolution, certes controversée par le scientisme matérialiste, mais d'un intérêt porteur d'inspiration ? Elle a découvert, en étudiant tous les vestiges de crânes anciens, que l'homme ne s'était pas adapté à son environnement extérieur, mais avait mué de l'intérieur. Un os dans le crâne, appelé l'os sphénoïde, connaîtrait à chaque saut d'espèce une torsion sur lui-même. Et cela fonderait un être inédit, à l'intelligence plus évoluée, sur les bases de l'espèce précédente. Une évolution de l'intérieur. Une mère australopithèque a dû porter et donner naissance à un être physiologiquement plus évolué qu'elle, la métamorphose ayant eu lieu dans le temps de la grossesse. Cette torsion de l'os sphénoïde à

chaque changement d'espèce, du singe à l'australopithèque, de l'australopithèque à l'Homo Erectus, puis à l'Homo Habilis, au Néanderthalien et au Sapiens, Anne Dambricourt ne l'explique pas, mais elle le constate et l'a scientifiquement formalisé, donc prouvé. Sa théorie, bien que validée scientifiquement, remet en cause le néo-darwinisme et est attaquée de toutes parts par certains de ses pairs, notre modernité refusant le mouvement intérieur. De la paléontologie à l'absolu que vous évoquez en parlant de l'expérience spirituelle qu'est la voie poétique, il n'y a qu'un pas ?

Les travaux de Mme Dambricourt-Malassé sont en effet fort intéressants. Elle a eu raison de s'insurger contre le néo-darwinisme qui exerce une véritable dictature sur les milieux paléontologique et biologique. Déjà quelqu'un que j'admire beaucoup mais que les circonstances de la vie ne m'ont pas permis de rencontrer, un grand savant (il s'intéressait aussi à la parapsychologie), le professeur Rémy Chauvin, avait publié en 1997 un remarquable livre : "Le Darwinisme ou la fin d'un mythe". Il y soulevait, lui aussi, de pertinentes objections. L'évolution est un fait, le darwinisme n'est qu'une théorie parfois vérifiée dans la micro-évolution, mais qui ne peut expliquer à elle seule l'ensemble de ce phénomène si complexe. La macro-évolution, elle, dans son dynamisme, est sans doute sous la dominance de l'absolu. Mais ces considérations, qui mériteraient un long développement, nous éloignent de notre exposé : la poésie, et j'y reviens.

Ce que j'ai appelé l'ascèse qui me paraît nécessaire pour l'exercice de celle-ci, correspond à de hautes exigences, telles que ne pas se laisser contaminer par cette dévaluation du verbe qui est très répandue dans notre société moderne, et aussi ne pas se conformer à un mode de vie qui, par sa facilité, nous détourne de la concentration et de la méditation indispensables si l'on veut magnifier la langue.

Une dévorante appétence intellectuelle et spirituelle m'a porté à me passionner non seulement pour la zoologie, la géologie et la paléontologie, mais aussi pour divers sujets à propos desquels j'ai souvent écrit livres ou articles.

L'ésotérisme, et spécialement l'alchimie que me transmet dans sa théorie et sa pratique l'admirable maître Eugène Canseliet, le disciple de Fulcanelli, me fascina. Depuis 1945, je suis un fervent amateur de jazz (le vrai) et j'ai bien connu et même entretenu des rapports amicaux avec certains de ses grands créateurs : Louis Armstrong, Baby Dodds, Sidney Bechet, Bill Coleman, Buddy Tate etc. L'art ancien et moderne sollicita longtemps mon attention et, après maintes recherches, je fis redécouvrir les peintres de la Rose-Croix de Péladan, comme Alexandre Séon, Armand Point, Alphonse Osbert, etc. Je reçus l'enseignement de certaines sociétés initiatiques. Je m'intéressai aussi à la parapsychologie et à l'ufologie.

Cela a l'air d'un inventaire à la Prévert, pourtant ces préoccupations apparemment disparates forment un "centre bourgeonnant" qui contribue à nourrir ma poésie, mais cela de façon très indirecte, subtile, bien sûr sans érudition pédantesque ni didactisme, comme vous pouvez en juger sur pièce.

Comment se manifeste selon vous cette "dévaluation du verbe" à l'œuvre dans nos contrées modernes ?

La "dévaluation du verbe" se manifeste sous différentes formes : particulièrement manque de rigueur et contamination par les langues étrangères, surtout l'anglais. Tout à l'heure, j'ouvre mon poste de radio et j'entends la présentatrice dire : "Vous allez entendre Peggy Lee, une grande chanteuse de jazz et de blues", or cette interprète n'est nullement cela, mais une artiste de

variétés assez quelconque. Autre exemple : le mot "occasion" a presque entièrement disparu du français et a été remplacé par "opportunité" qui n'a pas du tout la même signification, c'est un anglicisme car "opportunity" est le terme qui, lui, veut dire "occasion". Cet appauvrissement de la langue, ce flou, cette inexactitude dans l'expression, dans le vocabulaire et même souvent la syntaxe, se retrouvent dans tous les médias. Une telle pollution s'étend même fréquemment à l'idiome littéraire. N'oublions pas que les grands écrivains manient le verbe avec une extrême précision et le considèrent comme sacré.

Les grands écrivains considèrent le verbe comme sacré, dites-vous, au regard de la pollution des anglicismes s'étendant à l'idiome littéraire. Cela pose la question du mal : l'anglicisme à fins financières percute l'identité de nos langues, et celle particulièrement du français, jadis langue diplomatique, aujourd'hui congédiée pour le confort des dirigeants et hommes d'affaires internationaux. N'y aurait-il pas d'abord la volonté du monde anglo-saxon de faire disparaître l'Europe latine ? Face à cette dévaluation de grande ampleur du verbe, le poète français que vous êtes pratique-t-il le caractère sacré de la langue pour sauver son âme ?

"Sauver son âme" est une visée purement religieuse. Quelle que soit la très haute idée que je me fais de la poésie, cela ne me paraît donc pas entrer dans ses attributions. Sa finalité est une ouverture au monde et à soi-même ; ainsi nous aide-t-elle à prendre contact avec l'immanence qui est au cœur du premier et avec l'étincelle de l'Esprit qui habite le second.

Pouvez-vous nous parler de la pratique que vous transmet Eugène Canseliet ?

La transmission de l'Art d'Hermès se fait oralement. Le maître vérifie que le disciple médite avec suffisamment d'application les nombreux textes classiques qui sont cryptiques. "La patience est l'eschelle des Philosophes et l'humilité est la porte de leur jardin", dit Nicolas Valois. L'élève réussit quelquefois, au prix de bien des difficultés, à trouver le fil d'Ariane et à identifier d'abord la "materia prima". Il est alors guidé dans les longues et complexes manipulations au laboratoire lorsqu'il a pu deviner leurs significations et leur suite exactes. Ainsi peut-il espérer, s'il est digne de recevoir le "donum Dei", arriver à la transmutation (hélas, ce n'est pas mon cas). Evidemment, tout cela s'accomplit dans le secret.

Vous parlez des nombreux textes classiques cryptiques. Pouvez-vous nous en citer quelques-uns et nous en parler de loin en loin ?

J'ai qualifié de cryptiques les textes alchimiques, qui sont des énigmes à résoudre. Ne peuvent pas être ainsi désignés ceux de la poésie, laquelle fonctionne autrement.

Pouvez-vous également nous expliquer ce "côté noir" du Surréalisme, celui qui ne vous fascina pas et vous fit exclure du groupe ? Le Surréalisme voyait-il "tout en noir" ?

Outre son côté positif, il y avait dans le Surréalisme un rejet de la spiritualité, une négation violente et ironique de celle-ci, qui me choquaient. On y constatait un attachement à une révolution sociale ayant sans doute eu sa justification au début du mouvement, mais dont on sait maintenant ce qu'il faut en penser. S'y manifestaient aussi une grande déférence pour quelques figures comme Léon

Trotsky, les anarchistes les plus extrêmes, Sade, et parfois un certain attrait pour le morbide. Ces aspects ne me convenaient guère, c'est le moins que l'on puisse dire.

Le dernier livre de poésie que vous avez publié se nomme La part d'outre-dire. Depuis quel lieu parlez-vous, en situant ces poèmes depuis l'outre-dire ?

Ce lieu, c'est la polysémie. Comme on sait, les linguistes désignent par ce terme un signifiant qui a plusieurs significations. C'est le cas pour la poésie, où la plurivocité règne en maîtresse. Certes, il existe un sens général, une ligne directrice, mais il convient de "creuser" le texte et de découvrir ses très nombreuses richesses. Les sens sous-jacents et coordonnés, presque innombrables, se superposent et s'entrelacent, induits par les harmoniques, les suggestions, les correspondances. Ce jeu de reflets fascinant rayonne dans le miroir de méditation qu'est le poème. C'est Rimbaud qui, le premier parmi les modernes - et cela, à ma connaissance⁴², n'a jamais été signalé -, a eu la claire conscience d'un tel pouvoir. Ne répondit-il pas à sa mère qui l'interrogeait en 1873 sur le sens de son œuvre : "J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens"⁴³.

“Ce jeu de reflets fascinant rayonne dans le miroir de méditation qu'est le poème”, dites-vous de magnifique manière comme pour définir la poésie. Depuis votre premier livre, publié en 1957 A un oiseau de houille perché sur la plus haute branche du feu, jusqu'à La part d'outre-dire, en passant par La lune feuillée (1968), La voie des mots (1974), Vrai centre (1977), Jouvence d'un

⁴² Bien sûr, je n'ai pu lire que quelques-unes des scolies écrites à propos de l'œuvre fulgurante du "passant considérable" et qui, innombrables, pèsent sur celle-ci de tout leur poids.

⁴³ C'est Élie-Charles Flamand qui souligne

soleil terminal (1979), Attiser la rose cruciale, La Quête du Verbe (1982), L'attentive lumière est dans la crypte (1984), Transparences de l'Unique (1988), Au vif de l'abîme cristallin (1997), *pour ne citer que quelques-uns des titres de votre œuvre, pouvez-vous nous parler des grandes émotions vécues par votre composition poétique ? Par cette question, nous entendons les découvertes ou les révélations que la composition de votre œuvre vous a apportées. Ce chemin de révélations est-il chemin d'approfondissement : le recueil suivant procède-t-il des révélations du recueil précédent ? Car ce miroir de méditation qu'est le poème réserve-t-il des surprises dans l'acte d'écrire ?*

Au cours de ce que j'ai appelé "La Quête du Verbe", les ouvrages s'enchaînent ; non seulement des échos se croisent de l'un à l'autre, mais des aspects qui n'avaient pas été perçus, des points de vue nouveaux se font jour. L'intuition, tête chercheuse, se met en relation avec le supraconscient où demeurent les grands archétypes qui découlent de l'énergie primordiale et structurent l'être ainsi que le Cosmos. Leurs messages sont donnés par des rythmes, des visions, des allusions, des ellipses, des symboles même, des images, fuyant la logique, unissant l'objectif au subjectif ; l'on est parfois le premier surpris par l'éblouissement que procure ce qui nous est offert, son dynamisme. Cette vibration intérieure des choses, née de l'univers des essences, part principalement de cette matière première du langage : la pierrerie des mots. Mallarmé, dans son incomparable lucidité, disait à Degas qui essayait en vain d'écrire des poèmes : "Mais Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers, c'est avec des mots⁴⁴."

⁴⁴ C'est Élie-Charles Flamand qui souligne

“l'on est parfois le premier surpris par l'éblouissement que procure ce qui nous est offert”, dites-vous. Pouvez-vous nous parler, dans un exemple de ce qui vous a été offert, d'un cas d'éblouissement personnel ?

Il est bien difficile de donner un exemple précis de ces fulgurances émanant de la cime de l'être sous forme d'images, d'associations de mots, même de vers entiers, car elles viennent s'amalgamer aux résultats d'un travail minutieux et patient sur le langage. La transe légère dans laquelle se trouve tout poète en action favorise certainement l'intrusion de ce souffle créateur, de cette flamme intuitive de l'esprit. Paul Valéry, pourtant si rationaliste, ce théoricien de la poésie uniquement voulue, finit tout de même par reconnaître que "les plus beaux vers sont donnés par les dieux". Cette intervention de ce que l'on appelé "l'inspiration" est connue de tout temps. Elle a même laissé son empreinte dans l'origine de certaines langues, ainsi, en allemand, les mots *dichten* (composer un poème) et *Gedicht* (poème), viennent du latin *dictare* (dicter).

Mon cher Gwen, les principales lignes directrices de mon œuvre ayant maintenant été évoquées, permettez-moi de citer le passage suivant d'un texte important pour moi (un quasi manifeste !) : *La Quête du Verbe (essai sur la poésie hiérophanique)*. Daté de février 1979, il figure en tête de mon recueil *Attiser la rose cruciale* ; j'avais tenté alors de montrer que la poésie est une expérience spirituelle fort proche d'une démarche initiatique ou mystique.

Voici cet extrait :

"L'énergie vitale du Logos s'exerce dans la nature au moyen de l'Esprit Universel, médiateur entre l'Un incréé et la matière grave. Cet agent mi-corporel, mi-spirituel se diffuse dans les moindres parties de l'univers dont il maintient l'harmonie. Il met les êtres et les choses en communication ; il est

aussi un lien entre l'homme et les puissances des plans subtils. C'est par son truchement que tout signifie et que tout parle à l'âme du poète, à condition qu'il ait su, par le sentiment et l'intuition, s'accorder avec l'état vibratoire de cet océan de force éthérique qui bat sous l'écorce des apparences.

Quand il a ainsi pénétré le spirituel par le moyen du sensible, le poète, imprégné de la valeur cachée du concret, saisit l'essence du phénomène et découvre l'éternel en chaque chose périssable. Il échappe aux différenciations et aux limitations de l'espace et du temps. Ayant atteint la conscience cosmique, il est devenu un avec tout ce qui existe.

Dès lors, le Verbe effusé dans le macrocosme sous les espèces de l'Esprit Universel s'insinue au centre de lui-même et y retentit clairement. La conjonction de l'absolu et du relatif tend à s'accomplir en son œuvre ; il est celui par lequel parlent non seulement l'étoile, le cristal et la mer, l'arbre, le ruisseau ou les bêtes, mais aussi toutes les forces divines en action dans la Nature ».

Dans "La quête du Verbe", vous évoquez le rôle du poète, la dimension initiatique de son parcours, la nécessité de s'enfoncer dans la noirceur de la Manifestation, de se départir du moi, de l'orgueil, des images inversées du Verbe, de trouver la parole perdue et ramener au monde la parole solaire. Ce parcours initiatique vaut pour le poète individu. Au regard de vos poèmes, qui sont comme des paroles prononcées par une pythie, qu'il s'agirait alors d'interpréter comme on interprète un rêve ou une prédiction, le rôle du poète vaut-il pour la communauté humaine à qui il s'adresserait ?

Le poème a pour dessein primordial de donner au lecteur une sensation d'harmonie, une jouissance esthétique que le poète tente de lui communiquer par

les nombreux moyens à sa disposition : entre autres mise en valeur de l'énergie de l'expression, maillage des mots, sertissures du style, permettant la sublimation de la langue. Par ailleurs, la poésie – du moins telle que je la conçois – est une expérience spirituelle pour celui qui manie le Verbe. Et de celui-ci, ces écrits sont forcément, à un certain niveau, le reflet irradiant. Sans se prendre ridiculement pour un gourou, l'auteur est bien plutôt semblable à un artisan qui transmet, avec amour et humilité, à un compagnon le savoir-faire acquis par son travail. Ainsi, il est possible qu'il montre le chemin, accompagne et stimule dans sa démarche propre le lecteur qui cherche une évolution vers une plus grande Lumière, en agissant à la fois sur sa sensibilité et même son intelligence. Comme l'a dit, synthétiquement et de belle façon, Victor Hugo : « car le mot, c'est le verbe, et le Verbe, c'est Dieu ».

Breton vient de réaliser une série de grandes aquarelles abstraites qu'il me montre. L'une d'entre elles m'attire plus particulièrement et je l'examine avec attention, saisi par sa parfaite réussite. Elle est constituée de variations librement traitées en larges touches, dans des tons de bleus foncés évoquant des sortes de vagues. Au centre de la composition se détache une frêle structure allongée et légèrement courbe dont les traits fins sont de couleur jaune très clair. Je dis à Breton que cela me fait penser à une passerelle chinoise en bambou. « Ah ! le symbolisme du pont... » commence-t-il à me dire. Malheureusement, je n'en saurai pas plus car je me réveille juste à cet instant.

Die Linien des Lebens sind verchieden,
 Wie Wege sind und wie der Berge Grenzen,
 Was hier wir sind, kann dort ein Gott ergänzen
 Mit Harmonien und ewigem Lohn und Frieden.

Friedrich Hölderlin

Diverses sont les lignes de la vie
 De même que les chemins et les limites des montagnes.
 Ce qu'ici nous sommes, un Dieu là-bas peut le parfaire
 Dans l'harmonie, l'éternelle récompense et la paix.

Hölderlin

(traduction Elie-Charles et Obéline Flamand)

Ce fulgurant chef-d'œuvre fut écrit spontanément sur un morceau de planche chez le brave menuisier Zimmer qui avait recueilli le poète, après 1807, en état de folie.

Les quatre rimes -en (ce qui est rare pour un quatrain) et la disposition des sind (sont) donnent au poème un rythme quasi-incantatoire qu'il est malheureusement impossible de rendre en français.

Ginkgo biloba

Dieses Baums Blatt, der von Osten
 Meinem Garten anvertraut,
 Giebt geheimen Sinn zu kosten
 Wie's den Wissenden erbaut.

Ist es Ein lebendig Wesen,
 Das sich in sich selbst getrennt,
 Sind es zwei, die sich erlesen,
 Dass man sie als Eines kennt.

Solche Frage zu erwiedern
 Fand ich wohl den rechten Sinn,
 Fühlst du nicht an meinen Liedern
 Dass ich Eins und doppelt bin.

Johann Wolfgang von Goethe

West-östlicher Divan (Le poème est daté de 1815)

La feuille de cet arbre que l'Orient
 A confié à mon jardin
 Permet de savourer un sens secret
 Fait pour instruire l'initié.

Est-ce un seul être vivant
 Qui a scindé sa propre personne ?
 Sont-ils deux qui se sont choisis
 Si parfaitement qu'ils apparaissent comme Un ?

Pour satisfaire à une pareille question,
 Je pense avoir trouvé le sens juste :
 Ne perçois-tu pas au travers de mes chants
 Que je suis Un et double à la fois ?

Goethe

Divan occidental-oriental, 1819

(traduction Elie-Charles et Obéline Flamand)

Le *Ginkgo biloba* est ce grand arbre magnifique, décoratif, à feuilles bilobées, qui venait, au 18^{ème} siècle, d'être importé d'Extrême-Orient où il était considéré comme sacré. Ce que Goethe ne pouvait pas savoir, c'est ce que l'on a découvert depuis : véritable « fossile vivant », il existait déjà à l'ère secondaire. On s'est aperçu qu'il est résistant aux explosions atomiques. Par ailleurs, un médicament très actif pour la circulation sanguine en est extrait.

Goethe célèbre ici l'unité dans la dualité. Pénétré des doctrines hermétiques, il précise dans ses conversations avec son ami Eckermann qu'il voulait donner à certaines de ses œuvres deux niveaux de lecture, l'un pour l'homme ordinaire, l'autre pour l'initié capable d'en saisir le sens supérieur. Il voyait aussi dans la dichotomie de la feuille de *Ginkgo* un symbole de ses intentions.



The dawn

I would be ignorant as the dawn
 That has looked down
 On that old queen measuring a town
 With the pin of a brooch,
 Or on the withered men that saw
 From their pedantic Babylon
 The careless planets in their courses,
 The stars fade out where the moon comes,
 And took their tablets and did sums ;
 I would be ignorant as the dawn
 That merely stood, rocking the glittering coach
 Above the cloudy shoulders of the horses ;
 I would be – for no knowledge is worth a straw –
 Ignorant and wanton as the dawn.

William Butler Yeats

(Le poème est daté de 1914)

L'aurore

Je voudrais être ignorant comme l'aurore
 Qui abaissa son regard
 Sur cette reine de légende mesurant une ville
 Avec l'épingle d'une broche,
 Ou sur les hommes décrépits qui observaient
 Depuis leur pédantesque Babylone
 Les planètes insouciantes dans leurs cours,
 Les étoiles pâlisant là où se montre la lune,
 Et prenaient leurs tablettes et se livraient à des calculs ;
 Je voudrais être ignorant comme l'aurore
 Qui simplement se tenait là, berçant l'étincelant carrosse
 Au-dessus de l'épaule nuageuse des chevaux ;
 Je voudrais être – car aucun savoir ne vaut un fétu de paille –
 Ignorant et capricieux comme l'aurore.

W.B. Yeats

(traduction Elie-Charles et Obéline Flamand)

L'aurore, ce moment privilégié où la lumière s'éveille, est aussi un symbole de pureté, d'ingénuité et recèle en lui tant de potentialités, même inattendues, devant se réaliser dans le jour à venir. Un tel vocable ne pouvait qu'évoquer dans l'esprit de Yeats maints échos. En effet, dès 1890, il donna son adhésion à The Hermetic Order of the Golden Dawn (L'Ordre Hermétique de l'Aube d'Or), cette importante société initiatique anglaise dont il fut un certain temps le président et même le réorganisateur. C'est pourquoi son œuvre est pénétrée d'ésotérisme, d'alchimie, de spiritualité. N'a-t-il pas noté dans une de ses lettres : « The mystical life is the centre of all that I do and all that I think and all that I write » (« La vie mystique est le centre de tout ce que je fais et de tout ce que je pense et de tout ce que j'écris »).

La difficulté de traduire la langue anglaise réside souvent dans le fait que beaucoup de mots ont une multiplicité de sens dérivés et aussi dans l'usage fréquent de tournures condensées (qui, dans le meilleur cas, évoquent celles du latin). Certains poètes jouent avec ces ambiguïtés, mais rien de tel dans ce magnifique poème de Yeats : tout y est net, librement enlevé, parfois pimenté d'images insolites (notamment, celle se trouvant dans les quatrième et troisième vers avant la fin anticipe curieusement dans son irrationalité les images qui seront employées par les surréalistes). L'inspiration est ici mise au service d'une pensée profonde. Comme le dit T.S. Eliot, Yeats (1865-1939) « incarne la plus haute expression du lyrisme anglais de son temps ».

Bien sûr, les deux premiers poèmes ont été maintes fois traduits, mais souvent par des linguistes qui n'étaient pas poètes, et cela se ressent. Aussi est-il intéressant de donner sa propre version.

Essayer de faire passer au mieux les subtilités poétiques d'une langue dans une autre est un exercice à la fois passionnant et périlleux. On est ici à la limite de l'impossible, et l'impression d'avoir laissé passer quelque chose d'important est souvent présente.

Une pièce de ma collection me donne parfois à longuement rêver. Certes, elle est bien mineure et loin d'avoir l'importance de certains autres objets m'appartenant – et même de ceux qui furent miens et dont je me suis résolu quelquefois à me séparer, ayant cédé à l'envie d'amateurs ou institutions, et qui constituent maintenant un complément fantasmatique à l'ensemble resté sous ma garde. Il s'agit d'une simple enveloppe, hélas dépourvue de son contenu.

À première vue, l'on remarque qu'elle porte un timbre de 20 centimes à l'effigie de Napoléon III, d'une grande fraîcheur. C'est le numéro 14b, d'après le catalogue Yvert et Tellier, et les experts certifient qu'il s'agit de la rare variété du type II bleu sur vert. Voici donc de quoi contenter le philatéliste que je suis.

Un examen plus approfondi montre que cette enveloppe oblongue de 5,5 cm de haut et 13,5 cm de large, du type employé sous le second Empire, porte au dos un cachet de cire rouge où a été imprimé un motif malheureusement usé et devenu indéchiffrable.

Selon les diverses oblitérations, la lettre est partie d'Auxerre le 4 mai 1861, a transité par Paris puis Sedan, pour arriver à Charleville le 5 mai. Heureuse époque en ce qui concerne la poste, celle-ci était si rapide alors !

Mais l'essentiel n'est pas là. Ce qui attise mon imaginaire, c'est l'adresse, rédigée d'une écriture hâtive mais très lisible.

Elle est la suivante :

Monsieur P. Desaubris
Institution Rossat
Charleville

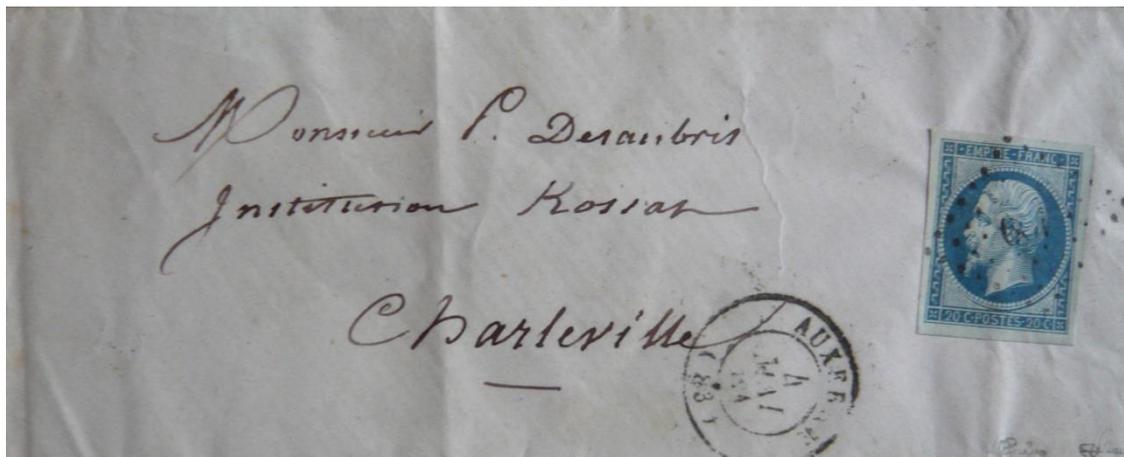
L'institution Rossat, mais c'est là où Vitalie Rimbaud plaça Jean-Nicolas-Arthur et son frère Frédéric en octobre 1862, soit un peu plus qu'un an après ! Cette école privée, créée par l'éducateur François-Sébastien Rossat, avait pour

clientèle les enfants des opulents bourgeois de Charleville. Rimbaud y travailla assidûment, reçut de nombreux prix et y composa ce curieux récit intitulé Prologue commençant par la phrase : « Le soleil était encore chaud... ». Les dons qui se manifestent dans ce texte sont évidents et attestent la précocité de ce garçon qui n'avait pas encore dix ans. Ainsi que le fait remarquer avec finesse Louis Forestier : « Comme un orchestre qui s'accorde et laisse échapper, avant d'attaquer les premières mesures, quelques-unes des notes que la symphonie rendra harmonieuses, Rimbaud donne ici à entendre quelques sonorités de la future harmonie : tics d'écriture déjà formés, sensibilité à la nature, inquiétude et même révolte. »

Mais qui donc pouvait être l'expéditeur de la missive qui vient d'un lieu situé à une distance assez grande, surtout pour l'époque ? Bien sûr, cette énigme ne pourra jamais être résolue. Autre mystère, la personnalité de ce P. Desaubris. L'institution était un externat, il ne pouvait s'agir que d'un professeur, d'un répétiteur, d'un surveillant ou de tout autre employé.

Alors, mon esprit s'envole vers le 11, rue de l'Arquebuse où se trouvaient les lieux (disparus depuis) qui abritaient l'institution. Un témoin nous les décrit comme fort délabrés et je vois l'une des étroites cours entourées de murs élevés et jaunis, puis les bâtiments vieillots où l'homme qui a manié, décacheté cette enveloppe et lu la lettre qu'elle contenait, environ un an avant (le personnel n'avait certainement pas pu changer en si peu de temps), frôle maintenant au passage, parle, donne une leçon peut-être à un enfant studieux mais à l'air têtu et maussade (comme on peut le voir sur une photo des élèves). Et l'énigmatique P. Desaubris est loin de se douter qu'il est en présence d'un prodige qui, après une vie chaotique et une fin tragique à 37 ans, bouleversera la poésie française.

Note – A l'extrémité droite en bas sur l'enveloppe, on distingue les marques de Calves et Brun, experts en philatélie. Le certificat de Gautré est sur une feuille annexe.



Combien bouleversant est le dernier message délivré par le génial Louis Armstrong ! Malade, épuisé, ne pouvant plus jouer de son instrument, le plus prodigieux trompettiste qui fut jamais dispense alors un chant où il est accompagné par un orchestre sans relief et qui n'est même pas de jazz. Le texte (1) comporte certaines tournures quelque peu naïves qui conviennent tout à fait aux façons pleines de naturel et au parler souvent savoureusement populaire du cher Satchmo. Ces phrases sans apprêt manifestent un amour inconditionnel de la vie, malgré les avanies qui n'ont pas manqué dans son parcours d'homme noir. L'expérience, en somme profondément positive, d'un artiste d'une telle envergure, alors de soixante-dix ans d'âge, est là toute entière. Sa voix rocailleuse est toujours aussi intensément expressive et swingante. En elle, peine et joie non seulement de l'homme opprimé, mais aussi de tout être humain, se mêlent en harmonie, cailloux d'obsidienne roulant dans le mystérieux torrent de

la destinée. Ainsi nous expose-t-il son testament d'espoir sans limite et de sentiment d'une beauté sans faille qui imprègne la Création.

Voici donc quelques couplets, les plus caractéristiques de cette chanson :

...

*I see skies of blue and clouds of white
The bright blessed day, the dark sacred night
And I think to myself what a wonderful world*

*The colors of the rainbow so pretty in the sky
Are also on the faces of people going by
I see friends shaking hands saying how do you do
But they're really saying I love you*

*I hear babies cryin' and I watch them grow
They'll learn much more than I'll ever know
And I think to myself what a wonderful world
Yes I think to myself what a wonderful world*

Oh yes !

...

*Je vois des cieux de bleu et des nuages de blanc
L'éclatant jour béni, la nuit noire et sacrée
Et je pense à part moi quel monde merveilleux !*

*Les couleurs de l'arc-en-ciel, si belles dans le ciel,
Se reflètent sur les visages des gens qui passent
Je vois des amis se serrant les mains et disant « comment vas-tu ? »
Mais en fait ils veulent dire « je t'aime ! »*

*J'entends pleurer des bébés et je les regarde grandir
Ils apprendront bien plus que je ne saurai jamais
Et je pense à part moi quel monde merveilleux !*

Oui, je pense à part moi quel monde merveilleux !

Oh oui !

(Traduction Elie-Charles Flamand)

(1) Précisons qu'il est dû à deux auteurs : Bob Thiele et George David Weiss qui, sans aucun doute, se sont inspirés des paroles proférées par les Noirs américains dans les gospels. Mais personne n'a interprété cette chanson avec autant d'émotion que le fit Louis Armstrong.

Remuer la terre meuble, la pierre friable avec le côté pointu du marteau de géologue ou, par sa partie carrée, faire s'écailler le calcaire plus dur : cela pour que surgisse le fossile dont apparaissait une extrémité. Tenir dans sa main la coquille, l'os ou quelque autre fragment de ce qui rampa, courut ou se mut de toute autre manière et que l'on vient d'extraire hors des millénaires. Donner ainsi une existence et un destin seconds à ce qui connut les pulsations de la vraie vie. Observer avec acuité ces reliques infiniment précieuses qui auraient pu continuer d'être ensevelies dans leur linceul pierreux pour jamais, mais elles ont tant à me faire d'abord rêver puis, surtout, beaucoup à révéler. Ma jeunesse fut subjuguée par la joie que suscitaient ces trouvailles.

Avec André Breton qui m'initia – entre bien d'autres activités essentielles – à la « chine », je parcours aujourd'hui, comme souvent, le marché aux puces de Clignancourt. A l'entrée de l'allée Malik, sur une table couverte de choses hétéroclites, mon attention est attirée par l'une d'elles. Nous l'examinons ensemble et constatons qu'il s'agit d'une très ancienne « paesine », pierre-paysage de Florence. Elle est peut-être du 18^{ième} siècle, comme le suggère son cadre également en minéral. « La voulez-vous, André ? » – « c'est vous qui

l'avez trouvée, prenez-la donc ! », me répond-il. Cette acquisition est encore devant moi alors que j'écris. La traque de l'objet, en accord avec mes recherches esthétiques, extrait d'amas disparates fut une passion qui enchantait mes jours. L'émerveillement chaque fois renouvelé que l'on ressent lors de ces découvertes, qu'elles soient de qualité minime ou bien de grand intérêt, provoque chez moi une émotion subtile et un intense ravissement. (1)

« Aimez les mots ! », me disait un jour Jean Paulhan. Mais, depuis longtemps déjà, j'obéissais à cette injonction car elle m'avait été donnée par le plus intime de moi-même. C'est sans doute pour cela que je suis, paraît-il, poète. J'ai toujours considéré avec une très vive curiosité le mouvement incessant des mots dans l'espace humain et leur impact sur le meilleur ou sur le pire. Formes si variées et parfois biscornues, sonorités délicates en leur musicalité ou dissonance..., ces conglomérats d'idées ne cessent de m'émerveiller. Je suis comblé même, oserai-je le dire, par les déformations inventives autant que swingantes qu'apportent aux vocables Louis Armstrong ou Ella Fitzgerald dans leurs « scats ». Et je n'oublie pas les insinuations dans les grommellements hilarants du Mr. Mumbles de Clark Terry. (On sait mon amour pour le jazz authentique). Tous les mots m'apparaissent comme des pierres précieuses. De manière à ce que l'ensemble de leurs propriétés soit exalté, il faut les enchâsser avec grand soin dans la monture des phrases. C'est là aussi une pratique enthousiasmante et stimulante qui forma l'axe primordial de mon être.

Ainsi, la quête est le terme-clé. Au fond, ces aspirations à la connaissance sous divers aspects ne peuvent qu'être les reflets de celle, plus longue et plus difficile encore, qui conduit à la spiritualité véritable, la sagesse primordiale, la suprême Unité.

(1) Je sais, j'ai déjà parlé de cela précédemment, mais je ne peux qu'y revenir, tant cette occupation compta pour moi. Cependant, je n'écris pas une poésie de brocanteur, comme Duhamel se permit de qualifier celle d'Apollinaire dans son compte rendu d'*Alcools* !

Le texte poétique est la plus parfaite concrétisation de l'art du langage. L'acte verbal est ici à son sommet de plénitude. Cette pratique délicate et exigeante consiste tout d'abord à trouver le point d'équilibre entre l'abandon aux puissances du verbe et la maîtrise de ces mêmes puissances. Ensuite, il convient d'adhérer au dynamisme produit par l'assemblage subtil des mots. Un tel élan conduit à une connaissance par intuition résultant d'une participation émotionnelle dont les prolongements sont plus certains que ceux du seul intellect. L'harmonie qui en résulte fait apparier les opposés et montre que ceux-ci ne sont que des complémentaires ; en effet, ces antagonistes se rencontrent, s'entremêlent et finissent par ne plus faire qu'un. Ainsi est donc ouverte la voie pointant vers l'unité suprême qui est présente sus l'imbrication de toutes choses et d'où tout découle. Un des moyens employés est particulièrement l'image qui fait appel à l'analogie, aux correspondances. Grâce à son extrême condensation, elle atteste l'union du microcosme et du macrocosme. L'image, signe ou métaphore, suscite un signifiant multivalent. Par son emploi prépondérant dans mes poèmes, je me place donc dans la filiation de l'inventeur du lyrisme moderne : Victor Hugo qui, dans le *Reliquaire de William Shakespeare*, fut le premier à dire : « *Image et idée* sont le même mot ». Plus tard, Eluard ira même jusqu'à proclamer dans *L'amour la poésie*, non sans quelque provocation : « Les images pensent pour moi ». Avant Hugo, le poème se contentait de narrer, usant de l'image avec parcimonie et elle était souvent stéréotypée. Depuis, par la puissance émotive de sa présence constante, suggestive et active, de son flux, l'image contribue à la structure de la poésie. Pierre Reverdy préconisa même, en 1918, dans sa revue *Nord Sud*, l'extension extrême de celle-ci en montrant

qu'elle a plus de force lorsque les deux objets de pensée sont le plus éloignés possible. Cela devait avoir, comme on sait, une influence considérable sur l'avenir de la poésie.

Et, bien sûr, la matière première de toute image est le mot, plus petite parcelle irradiant le verbe sacré. Hugo ne dit-il pas : « Car le mot, c'est le Verbe et le Verbe, c'est Dieu ! ».

Pour moi, la poésie est le langage dans son état le plus pur, le plus porteur de métamorphoses. En effet, grâce à son utilisation d'images puissantes et ingénieusement agencées, elle rend compte, au mieux, de la vie spirituelle, elle montre l'essence sous l'apparence. C'est donc une possibilité d'accès à la révélation du verbe universel par qui tout existe et tout vit, sans lequel rien de ce qui est ne peut subsister. En somme, ainsi qu'on l'a dit, la poésie est une métaphysique du cœur.

Tout est bien. Tu as plongé ton regard dans celui des yeux suprêmement bleus de la Coquille Saint-Jacques (*Pecten maximus*).

NOTES

Les textes parus dans des périodiques ou en livres
ont été revus, corrigés et pour certains augmentés.
Ceux non référencés ci-dessous sont inédits.

- P. 5 Article paru dans *Médium*, n° 4, janvier 1955, et titré *La Ville mystère*.
- P. 7 " " " *Connaissance des Arts*, n° 93, novembre 1959.
Titre (donné par la rédaction) : *Voyage dans la nuit de Rembrandt*.
- P. 11 Article paru dans *Supérieur Inconnu*, printemps-été 2008.
- P. 21 Texte paru dans *Supérieur Inconnu*, nouvelle série, n° 3,
janvier-juin 2006. Titre (donné par Sarane Alexandrian) : *Un jeu de création*.
- P. 39 Texte paru en partie et traduit en tchèque dans le livre de Lenka
Bydzovska et Karel Srp : *Knihy s Toyen (Les Livres illustrés par Toyen)*,
Prague, 2003.
- P. 41 Article paru dans *Le Surréalisme, même*, n° 2, printemps 1957.
Titre : *L'énigme des Plombs de Seine*.
- P. 46 " " " *Bief*, n° 3, 15 janvier 1959. Titre : *A propos de
Michel Féline*.
- P. 49 " " " *Bief*, n° 2, 15 décembre 1958. Titre : *Péaron et le hasard*.
- (Ces deux derniers textes étaient publiés dans le cadre de ma chronique :
Vestiges et vertiges.)
- P. 51 Préface à l'exposition des peintures de Paul-Armand Gette à la Galerie
Saint-Georges, Lyon, avril-mai 1960.
- P. 52 " " " des Morphogrammes, sculptures et reliefs de
Paul-Armand Gette à la Galerie Marie-Jacqueline Dumay, Paris,
avril 1963.
- P. 54 Article paru dans *Connaissance des Arts* en 1963. Titre (donné par la
rédaction) : *Signac, ses amis, ses tableaux, ses yachts*.
- P. 63 Texte paru dans *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} mai 1962. Titre :

Giphantie de Tiphaigne de la Roche.

- P. 71 Texte (traduit en langue allemande) de l'ouvrage où se trouve aussi une contribution de Georges Limbour : *Eugen Grabritchevsky*, éditions Bayer, Leverkusen, 1965.
- P. 77 Préface à l'exposition *Slavko Kopac* à la Galerie Alphonse Chave, 27 août-30 septembre 1964.
- P. 84 Préface à l'exposition *Sergio Fergola*, Galleria il punto arte moderna, Torino, 4-20 giugno 1963. Titre : *Sergio Fergola ou la Nativité Solaire au Pays des Limbes*. (Le catalogue comporte également un texte d'Enrico Crispolti).
- P. 86 Texte de l'ouvrage *La Tour Saint-Jacques*, paru aux éditions Lettera Amorosa en 1973 et republié par les éditions La Table d'Emeraude en 1991.
- P. 108 Préface à l'exposition *Boules en pierre, sphères et ovoïdes*, Galerie Michel Cachoux, s.d. (circa 1960).
- P. 110 Interview par Roger Otahi paru dans *Objectif*, Lyon, n° 7, 5-29 décembre 1968, et précédé du « chapeau » suivant : « Roger Otahi, l'auteur de *Corrélations I (Mise au sens Cosmique)* est allé interroger pour *Objectif* son ami Elie-Charles Flamand à propos de la parution de son dernier recueil de poèmes : *La Lune feuillée*, préface d'André Pieyre de Mandiargues (éditions Pierre Belfond). Entre la « Mise au sens Cosmique » qui structure les essais de Roger Otahi et la « poésie alchimique » d'Elie-Charles Flamand, de nombreuses affinités – parfois contre toute attente – se font jour. Voici leur dialogue : ... »
- P. 113 Article paru dans *Lettres et Médecins*, octobre 1961. Titre (donné par la rédaction) : *Un précurseur de la science-fiction, Cyrano de Bergerac*.
- P. 119 Article publié dans *Horizons du Fantastique*, n° 7, août-septembre 1969. Titre : *Jacques Wyr, le voyant sidéral*.
- P. 121 Texte paru dans *Réalités Secrètes*, n° 39, mai 1970, sous le titre : *Marc Haven, poète ésotérique*.
- P. 125 Postface au livre d'Hubert Haddad *Je me retournerai souvent*, Collection C', 1972.

- P. 126 Texte de l'ouvrage *Première rétrospective des Salons musicalistes (1932-1960)*, publié par la Galerie Hexagramme, juin 1973. J'étais l'organisateur de cette importante exposition.
- P. 140 Texte intitulé : *La quête du Verbe* et placé en préface à mon recueil de poèmes : *Attiser la Rose cruciale*, éditions Le Point d'Or, 1982.
- P. 148 Texte de l'ouvrage *Louise Janin*, publié par la Galerie Hexagramme en 1973 (un article de Roger Otahi a été adjoint).
- P. 153 Texte intitulé : *Shambhala et les deux saint Michel* (1982) et placé à la fin de mon recueil de poèmes *Les Chemins embellis*, éditions La Lucarne Ovale, 1995.
- P. 160 Article paru dans *Soleil des loups*, n° 3, 1986. Titre : *L'Alchimie la Poésie*.
- P. 164 Préface à l'exposition *Symbolisme et Rose+Croix*, Galerie Capangela, juin-juillet 1976.
- P. 165 Préface à l'exposition des *peintures d'Obéline Flamand* à la Galerie Christiane Vincent, septembre-octobre 1976.
- P. 167 Préface (sous le pseudonyme de Pierre Estelle) à l'exposition des *peintures d'Obéline Flamand* au F.I.A.P., juin 1982.
- P. 168 Introduction au catalogue de l'exposition *Arthur Rimbaud. Autour d'un portrait de Rimbaud par Pauline Viardot*, Musée Ivan Tourguéniev, octobre-décembre 1991. Ce texte est co-signé par Alexandre Zviguilsky, directeur du musée, mais il est entièrement de moi, ainsi que tout le catalogue. Celui-ci a été repris et complété pour une exposition à la Galerie 1900-2000 en février 1993. (Tous les objets montrés à ces manifestations faisaient partie de ma collection.)
- P. 170 Autre extrait du même livret.
- P. 174 Interview par André Lagrange, mise en conclusion d'une étude sur mon oeuvre, étude intitulée *Entrée du médium*, dans *Jointure*, n° 38, été 1993.
- P. 185 Entretien avec Isabelle Roche, paru sur le site internet *litteraire.com* le 20 juin 2006.
Certaines libertés du langage parlé ont été respectées ; cependant, la plupart des défauts ainsi que les inévitables répétitions qui lui sont propres ont été éliminés.

Le dialogue est précédé de l'introduction suivante, rédigée par Isabelle Roche :

« Élie-Charles Flamand est un poète inquiet – mais y a-t-il un écrivain qui ne le soit pas ? Aussi me dit-il très vite, lorsque je lui demandai s'il serait d'accord pour être interviewé, qu'il n'était pas un homme de l'oral et que la perspective de devoir s'exprimer sans le secours d'une longue préparation l'angoissait quelque peu. Je l'assurai aussitôt qu'il n'était pas question de publier telle quelle l'intégralité des propos qu'il pourrait tenir : tout allait être transcrit, rédigé sous une forme plus « écrite », et rien ne serait mis en ligne sans avoir été validé par lui. Mais son anxiété persistait : « Je ne suis pas un orateur né, vous savez... je ne suis pas comme ces auteurs, que j'admire beaucoup, qui parlent à la radio ou à la télévision aussi aisément qu'ils écrivent... » Il demanda donc à son ami Jean-David Jumeau-Lafond de bien vouloir assister à l'entretien et nous nous retrouvâmes au domicile du poète et de son épouse Obéline un soir de novembre.

Une fois que nous fûmes tous quatre réunis autour d'une collation servie par Obéline, cernés par d'innombrables livres de tous genres, une foultitude de spécimens de minéraux, de statuettes, et une impressionnante collection de toiles dressées serrées contre l'un des murs – l'Art, le Savoir, la Nature : une trinité fondamentale –, la conversation commença, chaleureuse, sans le moindre des embarras que craignait le poète, centrée essentiellement sur son livre *Les Méandres du sens*. Entre mes questions fusait tantôt une remarque de Jean-David Jumeau-Lafond, tantôt un souvenir drôle ou émouvant évoqué par Obéline. Puis l'échange se diversifia : nous en vîmes à parler d'art, d'esthétique ; Obéline, artiste peintre, nous montra ses toiles et parla de sa façon de travailler... L'atmosphère se détendit tant et si bien que je m'enhardis à proposer au poète de revenir le voir un peu plus tard pour aborder de façon plus spécifique sa poésie. Il accepta avec joie et quelques mois plus tard avait lieu le second entretien.

Je tiens à dire ici combien j'ai été touchée par l'accueil que m'a réservé le couple Flamand. Obéline et Élie-Charles, liés par une profonde affection – il suffit de les voir côte à côte pour mesurer leur attachement réciproque – arpentent de conserve la même voie de vie, pavée de spiritualité et de dévotion à l'Art. Aussi est-il logique qu'ils partagent souvent un même espace artistique, la poésie d'Élie-Charles s'accompagnant des images – peintes, dessinées ou photographiées – d'Obéline... »

P. 222 Entretien publié sur internet dans la revue internationale *Recours au poème* en juin 2013.

P. 234 à 238

Traductions de poèmes parues sur internet dans la revue *Recours au poème* en 2016.

LÉGENDES DES ILLUSTRATIONS

P. 5 Idéogramme *QI*.

P. 8 Rembrandt Van Ryn, *Le Philosophe méditant*, eau-forte (détail).

P. 12 *Colonne astrologique de Catherine de Médicis* (vue prise avant la démolition des Halles), photo Elie-Charles Flamand.

P. 29 Charles Meryon, *Le Ministère de la Marine*, eau-forte.

P. 41 *Plombs de Seine* (3 planches).

P. 51 Paul-Armand Gette, *Morphogramme*.

P. 73 Eugen Gabritschewsky, *sans titre*, gouache (1943).

P. 86 Emile Rouargue (1795-1865) et Adolphe Rouargue (1810- ?) *La Tour Saint-Jacques* avant les transformations de Paris par Haussmann. Gravure sur acier, rehaussée de couleurs au pochoir.

P. 127 Henry Valensi, *Le fier isolement* (1952).

P. 148 Louise Janin, *Hiérogramme* (1953).

P. 160 Frontispice (gravure du XVIII^e siècle) : *Le chymiste et le poëte*.

P. 164 Alphonse Osbert, *Le Mystère de la nuit* (1897), détail. Cette toile a été exposée en 1897 au dernier des Salons de la Rose-Croix organisés par Joséphin Péladan.

P. 166 Obéline Flamand, *L'Œuf cosmique*.

P. 168 *Portrait de Rimbaud* par Pauline Viardot, d'après la photographie de Carjat.

P. 205 *Stanislas Rodanski*, photographie prise par l'auteur en 1954.

P. 220 *Seraphinisch Blumengärtlein*, des œuvres de Jacob Böhme
Heidelberg, Universitätsbibliothek.

P. 236 Photographie du manuscrit très esthétique de Goethe avec les deux
feuilles de *Ginkgo biloba* collées en herbier.

P. 241 Enveloppe datée du 4 mai 1861 avec l'adresse suivante :
Institution Rossat à Charleville.