

roger caillois

cohérences aventureuses

esthétique généralisée - au cœur du fantastique
la dissymétrie



idées/gallimard



COLLECTION IDÉES

Roger Caillois
de l'Académie française

Cohérences aventureuses

ESTHÉTIQUE GÉNÉRALISÉE
AU CŒUR DU FANTASTIQUE
LA DISSYMMÉTRIE

nrf

Gallimard

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© *Éditions Gallimard, 1962, pour Esthétique généralisée ;
1965, pour Au cœur du fantastique ;
1973, pour La Dissymétrie.*

SOMMAIRE

Préface générale.	11
-------------------	----

ESTHÉTIQUE GÉNÉRALISÉE

Avant-propos.	23
I. <i>Les formes.</i>	29
II. <i>La beauté.</i>	40
III. <i>L'art.</i>	51

AU CŒUR DU FANTASTIQUE

Introduction.	71
I. <i>Première approche.</i>	81
II. <i>Recours à l'emblème.</i>	113
III. <i>Le démon de l'analogie.</i>	141
IV. <i>Un fantastique inévitable et cohérent.</i>	160
V. <i>La fertilité de l'ambigu.</i>	184

LA DISSYMMÉTRIE

Avant-propos.	197
I. <i>Le problème.</i>	201

II. <i>La symétrie proprement dite.</i>	210
III. <i>Progrès de la dissymétrie.</i>	219
IV. <i>La dissymétrie cosmique.</i>	238
V. <i>La droite et la gauche.</i>	253
VI. <i>Démarche de l'entropie inverse.</i>	266
Appendice :	
<i>Aperçu sur le rôle de la dissymétrie dans la société et dans l'art.</i>	273

Depuis que je me suis entiché des agates polyédriques, je cherche ce que je préfère en elles... Je soupçonne parfois que la soigneuse dissymétrie de leurs faces et de leurs pentes est de toutes leurs singularités celle qui me séduit davantage. J'y distingue, sinon une réponse de la nature, au moins une des métaphores possibles de la cohérence aventureuse où j'aperçois pour ma part l'ambition commune de la science et de la poésie.

R. C., *Agates paradoxales*, 1976.



PRÉFACE GÉNÉRALE

Les trois mémoires que je réunis aujourd'hui ont été composés lentement, mais non continûment. Des intervalles sensibles en séparent la rédaction. Une même préoccupation les inspire, mais ils traitent de façon différente de domaines différents. Je voudrais ici préciser leur unité sous-jacente.

Esthétique généralisée, paru en 1962, est issu d'un manuscrit beaucoup plus étendu, que j'ai réduit de proche en proche à la brièveté d'une axiomatique. Au cœur du fantastique, publié en 1965, n'en était à l'origine qu'un chapitre détaché que j'ai ensuite développé pour lui-même. Il s'attaque à un problème particulier et local : la gravure et la peinture caractéristiques d'un certain fantastique en Occident entre la Renaissance et le Romantisme. D'où les limites de mes références qui ne dépassent guère les frontières

chronologiques et géographiques où ce fantastique particulier s'est manifesté dans les arts plastiques, parallèlement d'ailleurs à son évolution dans le domaine littéraire.

Pourtant des prolongements significatifs sont déjà explicitement envisagés dans les commentaires qui accompagnent le frontispice du volume : la taupe au nez étoilé, qui appartient à la nature, et non à l'art. Mais, définissant alors le fantastique comme une sorte d'accroc fait aux lois naturelles, je n'étais pas encore en mesure d'élaborer une plus vaste conception : celle du « fantastique naturel », dont j'ai donné plus tard l'esquisse dans Cases d'un échiquier en 1970, et qui dans certains cas m'autorisait à considérer le fantastique lui-même comme une catégorie de la nature.

Des trois études, la plus ambitieuse et celle dont la portée récuse par définition toute limite est celle que j'ai consacrée en 1973 à La Dissymétrie. Je m'y aventure à faire de cette anomalie, que l'on tenait jusqu'alors pour un accident, un des principaux moteurs de l'univers, celui qui s'oppose à l'entropie et qui en apparaît comme la contrepartie nécessaire, en sorte qu'elle explique le développe-

ment, l'enrichissement et la ramification de toute donnée ou mécanisme du monde, la symétrie n'intervenant jamais que comme équilibre passager et à titre de verrou, destiné un jour à sauter. Je me flattais ainsi d'articuler l'enseignement de Carnot, à savoir le second principe de la thermodynamique, avec celui de Darwin, la transformation et l'adaptation progressive des espèces. Aberration ou solution admissible d'un problème irritant : je ne sais. J'ai rassemblé le dossier et j'ai suivi ce qui me paraissait un fil directeur.

Les trois dissertations ont un caractère commun : leur démarche quasi déductive et ma décision de partir non pas de l'expérience, toujours incomplète et changeante, mais du dénombrement théorique des possibilités concevables. D'où la division quadripartite de la production des formes dans Esthétique généralisée : accident, croissance, projet et reproduction mécanique. De même, la hiérarchie spécialisante, qui examine d'abord les formes dans leurs caractères inévitables ; puis, parmi elles, celles qui sont reconnues soit admirables soit déplaisantes, qu'elles proviennent de la nature ou du talent

humain ; enfin, parmi celles qui sont estimées belles, celles qui ont été conçues expressément pour séduire, c'est-à-dire les œuvres d'art.

Le texte d'Esthétique généralisée était imprimé en rouge et noir sur le modèle d'une ancienne édition elzévirienne afin de mieux marquer, comme je l'indiquais dans l'avant-propos, « les mots clés, les formules directrices, les articulations maîtresses ». Tout ce qui était imprimé en rouge dans l'édition de 1962 se trouve ici imprimé en petites majuscules.

Au cœur du fantastique, qu'il faudrait mieux appeler, pour obéir à une suggestion heureuse d'André Chastel, « Au seuil du fantastique », constitue l'équivalent pour les arts plastiques des études que j'écrivais alors sur la métamorphose du fantastique dans la littérature depuis les contes de fées jusqu'à la récente science-fiction. J'y crus discerner chaque fois une corrélation étroite entre des récits aisément identifiables et l'état de la culture aux époques où ces genres ont trouvé à la fois leurs personnages, leur décor, leurs règles du jeu, leur signification particulière.

Si le domaine d'au cœur du fantastique est relativement restreint, il ne cherche pas moins à découvrir, appliquées à la simulta-

néité d'un tableau et non à la successivité d'une narration, les mêmes conditions qui favorisent l'irruption dans la banalité quotidienne d'un insolite inquiétant, tenu d'abord pour impossible. D'où la classification des diverses manières dont un artiste peut insinuer un détail mystérieux ou terrifiant dans un domaine où sa présence inacceptable est menaçante de ce fait. J'envisageais ainsi le cas où le spectateur se trouvait en mesure de déchiffrer l'énigme qui avait échappé au peintre lui-même.

L'ouvrage était très abondamment illustré. J'y avais inclus de nombreuses reproductions non seulement caractéristiques des thèses que j'y défendais, mais pour la plupart fort peu connues du grand public. Je souhaitais de cette façon maintenir entière la fraîcheur de la surprise. Comme je devais, pour cette raison, m'appliquer à les faire voir détail par détail, je les ai décrites avec une précision scrupuleuse, en sorte qu'il n'était pas indispensable qu'elles figurent dans la présente édition. Toutefois, pour faciliter la tâche à l'amateur désireux de se reporter aux œuvres commentées, j'ai laissé à la suite de l'ouvrage la table des références utiles.

La Dissymétrie *n'apporte, il va de soi, qu'une vue cavalière d'un phénomène auquel est cependant accordé, pour la première fois peut-être, une valeur aussi fondamentale, sinon décisive, en tout cas incontestablement créatrice. Depuis lors, ont été publiés plusieurs répertoires dont je n'ai pu me servir et qui cataloguent chacun dans sa sphère des exemples remarquables de dissymétrie. Le lecteur pourra y recourir pour y étoffer mes démonstrations chaque fois qu'il en éprouvera la curiosité. Pour moi, je n'ai pu que procurer des échantillons qui vont, il est vrai, des réactions des particules infra-atomiques jusqu'au fonctionnement des institutions sociales et aux lois de la rhétorique ou de la prosodie. Le mémoire s'efforce essentiellement de montrer comment en chaque uniformité, donc chaque milieu homogène et équipollent, c'est-à-dire entièrement privé de pentes et de directions, de centres, d'axes et de plans privilégiés, en un mot asymétrique, s'établit et tend à persévérer un ordre stable, une symétrie, un équilibre fixe, figé, celui des cristaux par exemple, mais aussi il tente corrélativement de mettre en lumière comment, dans chaque organisme vivant jusqu'aux plus*

différenciés, à mesure que la vie s'invente de nouvelles exigences commencent à germer et à s'organiser des structures inédites, qui d'abord paraissent bancales, car à celles-ci, c'est justement la dissymétrie qui ouvre la voie. Différente de l'asymétrie, qui est symétrie nulle ou infinie, et même son contraire, la dissymétrie fait éclater la symétrie qui ankylose tel système transitoire et elle introduit en lui une chance supplémentaire de liberté et de ressources. J'ai tenté de suivre la présence efficace de ce ressort essentiel de l'univers jusque dans les spéculations les plus hardies de l'intelligence et de l'imagination

*

J'ai nommé ces trois relations Cohérences aventureuses. Je veux dire par là que je suis persuadé que l'expérience est toujours partielle et la raison facilement trompeuse. Je crois à une logique flexible, quoique intraitable sur sa syntaxe fondamentale, j'entends qui ne s'accorde aucune facilité dite dialectique, mais qui s'accommode au contraire de tout assouplissement à quoi l'oblige une donnée inattendue dûment constatée. Une logique de

cette sorte est moins effrayée par l'extravagant que séduite automatiquement par le vraisemblable ou le raisonnable, dont elle se défie par méthode autant que d'instinct.

Mon propos est une cohérence extensive, une articulation à la fois rigoureuse et ouverte qui, s'il le faut, sacrifie allègrement une opinion reçue, un truisme accredité, afin de pouvoir, dans les cases vacantes du puzzle général, situer des faits inédits ou afin de conférer à l'organigramme une rigueur supplémentaire. Comme il arrive dans l'histoire qu'un peuple vaincu civilise son sauvage vainqueur, il advient aussi que la délicatesse des mécanismes assimilés contraigne la logique conquérante à une plus grande subtilité, de sorte qu'elle se transforme à mesure qu'elle accroît son empire.

Je m'étonne dans un de mes derniers écrits que presque tous les savants de la fin du XVIII^e, dont Lavoisier, aient nié l'existence des météorites. Il leur paraissait exclu que des pierres pussent tomber du ciel. Dans ces conditions, je me suis hasardé à présenter comme « l'une des composantes les plus remarquables de l'esprit scientifique le goût, sinon la recherche, de ce que j'aimerais

nommer les vérités invraisemblables, ou les évidences dérobées, celles qui paraissent d'abord bafouer le bon sens et les convictions acquises. Entre la vraisemblance et l'évidence, c'est l'évidence qui toujours doit l'emporter, c'est-à-dire la formule ou la description qui s'accorde le plus strictement avec la cohérence fortement établie, mais jamais définitive, d'un ensemble de données aussi étendu que possible. Si une raison abusée ou une logique fallacieuse en sont scandalisées, c'est à elles qu'il appartient de se réformer. L'invraisemblance n'est certes pas indice de vérité, mais elle ne doit jamais pouvoir en détourner. De même, le déraisonnable n'est pas toujours preuve d'erreur. Rédimé, il est au contraire instrument de découverte.

Les cohérences proposées sont enfin des cohérences diagonales. C'est-à-dire qu'elles ne se résignent pas au compartimentage croissant, nécessaire sans doute au progrès des sciences spécialisées, mais qui fait parfois obstacle aux hypothèses de vaste envergure. Les domaines qu'il semble paradoxal de rapprocher sont à l'occasion ceux dont certaines données brusquement confrontées fourniront sur un ensemble de phénomènes une

perspective féconde. Je souhaite que La Dissymétrie puisse mériter de passer pour exemple de pareille entreprise. Au fond, il ne s'agit que de tirer les conséquences correctes du fait que l'univers est un tout et qu'à chacun de ses niveaux, les mêmes lois doivent y trouver, sous des aspects souvent déconcertants, des applications homologues.

Février 1976.

Esthétique généralisée

AVANT-PROPOS

Ces pages ont deux origines bien distinctes. Elles procèdent d'une part de recherches sur les formes naturelles, en particulier sur les dessins des marbres-paysages, des agates et des *septaria*, d'autre part d'une réflexion sur plusieurs attitudes à première vue paradoxales des artistes contemporains.

J'ai signalé les rapprochements et contrastes qui m'ont d'abord frappé dans deux études, *Les Ailes des papillons* et *Natura Pictrix*, qui font maintenant partie de mon ouvrage *Méduse et Cie*, puis dans une troisième que j'intitulai *Les Traces*, sorte de capricieuse excursion qui me conduisit des pierres dites imagées à cette peinture aujourd'hui courante qui renonce à représenter. Je m'étais trouvé renvoyé d'une nature à qui l'on reconnaît souvent des qualités de peintre à ceux des peintres auxquels il arrive non moins fréquemment qu'on les nie.

A poursuivre cette enquête fertile en surprises, j'ai cru m'apercevoir qu'il était indispensable
d'ÉLARGIR LE PROBLÈME ET DE LE CONSI-

DÉRER DANS SA PLUS GRANDE GÉNÉRALITÉ. En outre, le nombre des données et le fait qu'elles sont si éloignées les unes des autres me conseillaient également de recourir à une méthode que j'ai employée dans d'autres domaines. Elle me commandait d'essayer une fois de plus d'examiner les choses dans leur ensemble et d'essayer de DÉNOMBRER LES CLASSES DE POSSIBLES.

Non seulement l'entreprise ne m'a pas paru incompatible avec la nature de son objet, mais je suis plus qu'à demi convaincu qu'il n'y avait guère d'autre moyen de débrouiller un écheveau si inextricable que de définir d'abord les notions premières, puis de suivre, au besoin de DÉDUIRE leurs enchevêtrements ultérieurs, leurs développements inévitables. J'estimai qu'il convenait d'ébaucher une esthétique qui pût englober sans effort et comme naturellement jusqu'aux aspects les plus téméraires de l'art moderne et, partant, singulièrement plus vaste que les systèmes en honneur. D'où la théorie, certes embryonnaire, mais déjà concertée, de la GENÈSE DES FORMES CONCEVABLES, qui inaugure ce mémoire.

Elle entraîne vite une distinction entre le domaine de l'esthétique, étude des formes estimées belles quelle qu'en soit l'origine, et celui de l'art, qui n'en occupe qu'un canton, du fait qu'il exprime les efforts de l'homme (à vrai dire ceux de tout être vivant doué d'initiative), pour créer UNE BEAUTÉ CONCURRENTTE DE CELLE QU'ON CONSTATE DANS L'UNIVERS INERTE. J'évoque enfin les différentes voies où peut s'engager pareille ambition

de produire délibérément de la beauté et ce que j'appelle le POINT D'ÉCLATEMENT de ces divers partis pris, lorsqu'ils sont menés au terme de leur logique. C'est là que je rejoins l'art contemporain et où il trouve la place qui, à mon avis, l'attendait dès l'origine de l'aventure esthétique. L'ouvrage progresse ainsi du général au spécial. Ses trois parties : LES FORMES, LA BEAUTÉ, L'ART, se succèdent dans un ordre d'extension décroissante.

Les structures naturelles constituent le départ et la référence ultime de toute beauté imaginable, encore que LA BEAUTÉ SOIT APPRÉCIATION HUMAINE. Mais comme l'homme appartient lui-même à la nature, le cercle se referme aisément et le sentiment que l'homme éprouve de la beauté ne fait que réfléchir sa condition d'être vivant et de partie intégrante de l'univers. Il ne suit pas que la nature soit le modèle de l'art, mais plutôt que l'art constitue un cas particulier de la nature, celui qui advient quand la démarche esthétique passe par l'instance supplémentaire du dessein et de l'exécution. Cette constatation si simple n'était pas sans conséquences.

*

En matière d'esthétique, il semble clair que les appréciations sont gouvernées par deux critères qui ne coïncident que partiellement, quand ils ne s'opposent pas de la manière la plus nette. Le premier met l'accent sur le TALENT ou le GÉNIE de l'artiste, le second sur la PERFECTION DE

L'OBJET. Dans une œuvre créée par l'homme, les deux critères sont nécessairement accordés : c'est à la perfection de l'œuvre — du chef-d'œuvre — qu'on estime le mérite de l'ouvrier. Mais quand on décide qu'une fleur, qu'un paysage, qu'un nuage, qu'un visage est beau, il n'y a plus d'auteur que la nature, c'est-à-dire une puissance sourde et anonyme, aux démarches mystérieuses, sans intention ni savoir-faire au sens humain du mot, de sorte que les notions de mérite, de difficulté vaincue, de réussite, d'audace heureuse ou même d'inspiration perdent leur sens en ce domaine, d'où conscience et volonté sont également exclues. Pour juger de l'objet, il ne subsiste que l'arbitraire de l'amateur. Son choix seul fait qu'il décrète plus digne d'admiration tel ciel, telle corolle ou tel porphyre.

En pratique, il n'y a pas de heurt, car les œuvres de l'homme sont estimées d'après les qualités humaines — d'imagination et d'exécution — qui les ont tirées du néant, tandis que les produits de la nature sont tenus pour des miracles de hasard, dont nul n'est responsable et que le mérite, s'il en est un, fut de DÉCOUVRIR, non de concevoir et d'accomplir.

Aussi longtemps que les deux domaines demeurent séparés, chacun peut s'accommoder sans difficulté du contraste des points de vue. De nos jours, en revanche, la peinture non figurative pose le problème, dans la mesure où l'on peut hésiter, feuilletant un album dont on n'a pas regardé le titre ni la couverture et où les planches n'auraient pas de légendes, de décider s'il s'agit de reproductions de

tableaux ou de merveilles naturelles. On dirait que les accidents de la géologie ou, d'autres fois, la structure fine des ligaments, des membranes, préfigurent les tentatives de l'art. A plusieurs reprises dans l'histoire, les peintres ont soupçonné ces interférences et en ont même tiré profit, provoquant eux-mêmes l'équivoque et instaurant une ambiguïté stimulante. DE TELLES PRÉVARICATIONS SONT RÉVÉLATRICES. Elles annoncent, peut-être permettent de mieux comprendre l'intention qui justifie dans la pensée de leurs auteurs plusieurs des défis audacieux de la peinture moderne. Je ne pense pas que ceux-ci trahissent quelque aberration contemporaine. L'homme est normalement sollicité de RECHERCHER LÀ BEAUTÉ AUSSI AU-DEHORS DE L'UNIVERS DU MÉRITE ET DE LA RÉUSSITE, c'est-à-dire en dehors de la création consciente et délibérée. Il a plusieurs fois pressenti que n'importe quel objet pouvait devenir œuvre d'art par le seul fait qu'il le déclarait tel, c'est-à-dire qu'il le choisissait, qu'il l'isolait, qu'il l'encadrait et éventuellement qu'il le signait, ou encore parce qu'il en avait favorisé l'apparition en libérant à l'abri d'influences étrangères les forces capables de le produire. Il revendique alors la responsabilité de l'objet promu. Il s'en déclare l'auteur, c'est-à-dire, selon l'étymologie, l'AUGMENTATEUR, celui qui confère la portée et l'importance. Voici, mis au niveau de l'acte même de créer, l'acte seul de choisir soit une donnée procurée par la nature, soit les moyens d'appeler à l'existence, simplement en laissant faire, un

aspect à peine prévisible d'une matière soumise à un traitement incontrôlable.

On comprend en ce point pourquoi il me fallait tenter premièrement d'énoncer les principes d'une esthétique capable de prendre en considération non seulement les formes de l'art ou celles que présente la nature, mais encore TOUTES LES FORMES RIGOREUSEMENT POSSIBLES. Un projet si démesuré me contraignait au laconisme. Je devais à tout prix être bref et ne dire que l'indispensable. Je me défendis toute digression, et même de développer. Je m'acharnais si bien à couper et à resserrer mon texte qu'à la fin, pour aider le lecteur à repérer les mots clés, les formules directrices, les articulations maîtresses, je dus solliciter la typographie rouge et noire* que j'avais remarquée naguère remplir le même office (RUBRIS NUCLEUM EXHIBENTIBUS) dans une édition elzévirienne des *Institutes* de Justinien.

* Comme j'en ai averti dans la préface du recueil, les mots et phrases imprimés en rouge dans l'édition de 1962 le sont dans celle-ci en petites capitales.

LES FORMES

Les formes sont produites, il me semble, par ACCIDENT, par CROISSANCE, par PROJET ou par MOULE.

Les courbes d'un galet, l'évasive architecture des nuages, des flammes ou des cascades, les craquelures d'une terre desséchée, les dessins des marbres résultent de multiples causes, ou, si l'on veut, de multiples hasards conjugués, de compromis entre forces concurrentes, d'équilibre, d'usures, d'inerties diverses, calculables peut-être, mais qu'il est presque inutile de calculer. On sait d'avance, en effet, que l'issue finale, qui dépend de mille compétitions successives et instables, est nécessairement aléatoire. Elle aboutit à des apparences sans signification. Les formes qui naissent ainsi sont le fruit d'accidents infinis, disparates, qui s'ajoutent, se composent ou s'annulent de façon imprévisible. De ce point de vue, ELLES RESSEMBLENT AUX IMAGES DES RÊVES ET IL ARRIVE QU'ELLES EN AIENT LA SÉDUCTION. Aucune loi ne préside à leur formation, qui obéit à trop de lois à la fois, qui

plus est, à des lois qui s'ignorent ou qui s'enchevêtrent au hasard. A cette première sorte de formes, il convient d'assigner l'ACCIDENT pour origine, encore que je sache parfaitement qu'elles doivent leur aspect à un TUMULTE DE DÉTERMINISMES DESPOTIQUES. Mais, précisément, ce tumulte est accidentel, qui fut, dès le début, déterminant.

Ces formes ne connaissent ni ordre, ni symétrie, ni répétition, ni rythme. S'il en était autrement, cela voudrait dire que le tumulte de causes qui semblait les engendrer dans une singularité obligatoire obéissait en réalité à une loi. Cette conséquence est contraire à l'hypothèse.

Deux agates peuvent se ressembler, mais il n'en est pas d'identiques. Les méandres de leurs veines présentent des nuances comparables, une géométrie analogue. Les deux pierres ont sans doute une composition voisine, elles sont teintées des mêmes sels, les mêmes forces ont assurément présidé à l'inscription des filets concentriques. Toutefois, CHAQUE EXEMPLAIRE DÈMEURE UNIQUE, IRRÉMÉDIABLEMENT. Pour une identité absolue, il faudrait un inadmissible miracle.

Certes, dans une pierre homogène, je puis découper des cubes, des plaques interchangeableables. Mais j'ajoute, ce faisant, au matériau un projet et une exécution qui font alors passer l'objet d'une classe dans une autre.

*

Tout vivant se développe selon une LOI INTERNE qui lui est propre et qui l'organise. Dès le

germe, elle lui impose son apparence future. Une semence minuscule décide de l'arbre éventuel. Une inévitable fleur attend dans chaque graine l'instant d'éclore. Chaque chromosome enferme un immuable destin. Le plumage de chaque espèce d'oiseau, la livrée de chaque variété de poisson ou de reptile, la découpe, les nervures, les couleurs des ailes des papillons, la spire ou la valve des coquilles, tout naît d'une imperceptible cellule. Cette fois, on constate la duplication sans fin d'une effigie singulière, que le temps perpétue et propage. Chaque génération de tigres vient au jour avec les mêmes rayures jaunes et noires. Il n'y a pas seulement RÉPÉTITION, multiplication illimitée d'un modèle. Celui-ci possède en outre une propriété nouvelle : la SYMÉTRIE. Un ordre souverain impose une structure pentagonale à la clématite, un dédoublement latéral aux vertèbres. La matière se trouve répartie de part et d'autre d'un ou de plusieurs axes qui sont toujours en nombre impair, car il faut à la vie une droite et une gauche, mais aussi un avant et un arrière, un haut et un bas. LA VIE N'EST PAS ÉQUIPOLLENTE. Elle conjugue symétrie et orientation.

Cette seconde classe de formes, plus encore que par une telle association, est définie par le phénomène de la CROISSANCE, c'est-à-dire par un développement qui respecte la silhouette primitive. La plupart du temps, l'être grandit sans qu'une altération sensible modifie son aspect. L'insecte, il est vrai, sort de la nymphe avec sa taille définitive, mais sa larve, elle, s'était lentement développée.

Ainsi, cette capacité de changer d'échelle, de façon continue, la forme demeurant identique, semble une caractéristique de la vie. Toute minérale qu'elle est, la coquille qui protège le mollusque est soumise à la même loi que les anneaux de l'aubier ou que la molle et flottante substance qui emplit la chenille. A partir d'un centre sclérosé, le calcaire sécrété pousse une spirale logarithmique, la plus simple des progressions modulées, et celle qui offre la meilleure économie. ICI EST INVENTÉE LA SYMÉTRIE DYNAMIQUE.

Tatcheria Mirabilis est aussi nette et géométrique qu'une vis. Mais elle est née autrement, issue de démarches incompatibles. L'identité du résultat est significative, mais ce sont les cheminements qui, pour l'instant, me retiennent.

Quand une forme vivante est mutilée, du fait qu'une loi perceptible a dessiné son épure, il est loisible à l'imagination ou au calcul de reconstituer la zone manquante, ce qui ne saurait advenir avec les formes accidentelles. Bien plus, il arrive que le vivant, s'il n'est pas atteint en un organe essentiel, où justement gîte la vie, régénère lui-même la partie blessée ou perdue. Il a bientôt rétabli sa forme dans son intégrité.

Sans doute, les cristaux font de même. Mais ils sont aussi les seuls corps inertes à présenter une structure symétrique. Les axes et les plans de celle-ci sont toutefois en nombre pair. ILS N'ACCÈDENT PAS A L'IMPAIR, qui paraît décidément le privilège d'un autre niveau d'organisation. Pourtant, ils connaissent la droite et la gauche, ils naissent,

croissent et cicatrisent. Certes, je n'insinue pas que les cristaux soient vivants. Il leur manque l'essentiel : la souplesse, la fragilité, LE GERME DE LA MORT. Ils se situent même à l'opposé de telle ou telle gelée précaire et frémissante où les chimistes se plaisent à guetter les premiers balbutiements de la vie. Ce contraste souligne du moins l'empire d'une loi autonome, assez puissante et stable pour organiser la matière. Elle entraîne que ces prismes, ces hexagones, ces tétraèdres ne puissent être réputés accidentels, comme les formes du premier genre qui n'étaient dues qu'au jeu indifférent et aveugle de pressions extérieures.

Considérées dans une autre perspective, les formes dépendantes de la vie n'ont été créées par personne. Elles semblent à elles-mêmes leur propre sculpteur, d'ailleurs enchaîné par une nécessité implicite. Elles n'ont pas licence de s'affranchir de la législation rigoureuse. L'AUTEUR SE CONFOND AVEC L'ŒUVRE et tous deux, infaillibles et indiscernables, obéissent sans broncher ni choisir.

*

Dès qu'il y a dessein, intention consciente, l'œuvre est DISTINCTE DE L'ÊTRE QUI LA FABRIQUE ET EXTÉRIEURE À LUI. Elle est le résultat d'une matière travaillée ou, au moins, transformée délibérément en vue d'un effet attendu, fût-il imprévisible et l'ouvrier ferait-il au hasard la part la plus large. La toile de l'araignée, le nid du fourmier, du tisserand ou de l'épinoche, le

plus simple ustensile, la machine la plus complexe, le jouet comme le monument, tout ce qu'un vivant invente et fait exister en dehors de soi pour sa subsistance, son confort ou son plaisir, ajoutent à la nature un troisième genre de formes. Les produits de l'art et de la technique y appartiennent de droit, mais aussi, chez les animaux, les fragiles et immuables constructions qu'un instinct impératif les pousse à édifier. De telles formes ne sont pas celles de la vie, mais elles ont POUR ORIGINE L'ACTION D'UN ÊTRE DOUÉ DE VIE. Les plus accomplies furent conçues avant d'être exécutées. Elles répondent à un PROJET. Des mains, vite relayées par des outils, ou même quelque organe moins spécialisé, le bec de l'oiseau ou la queue du castor, sollicitèrent ensuite la matière inerte pour la plier à la volonté ou pour répondre au besoin de la modifier dans un but défini, peut-être obscur et que parfois l'artisan se représente mal ou pas du tout. L'important est ici le travail, lequel implique EFFORTS ET ERREURS, CALCULS ET REPENTIRS, CHANCES ET MALCHANCES. Il obéit en général à un propos préalable, encore que la décision puisse être celle de refuser toute intervention réfléchie ou dirigée, de renoncer de parti pris aux avantages que procurent l'ingéniosité, la méthode, la persévérance, la maîtrise.

Le choix d'une matière précède, en tout cas, son transport et sa manipulation. Même si l'auteur n'a fait que suivre un instinct ou que laisser agir des forces qu'il ne contrôle pas (mais auxquelles il s'est remis), les laissant faire (mais leur préparant la

voie), l'œuvre répond à son vœu et, même informe, sa forme est celle qu'il a cherchée. En ceci, sa préférence; en ceci, sa démarche, peut-être son aberration; à coup sûr, SA RESPONSABILITÉ.

Les œuvres issues d'une pure technique, comme celles qui sont tournées vers l'utile, font partie de cette classe de formes qui comprend aussi les œuvres créées pour la seule beauté de leur apparence, qu'elles soient nées de l'inspiration et, à l'extrême, d'une sorte de somnambulisme ou d'une longue série de tâtonnements, d'approximations successives où souvent se lit leur histoire et jusqu'à celle de leur auteur. Ces formes ne sont pas sorties du néant, d'autres les ont annoncées, amorcées, préfigurées. Dans le domaine de l'art, à la pointe d'une création comme suspendue dans le vide, et même là où aucune réminiscence ne semble avoir croisé l'arbitraire de l'artiste, les formes ainsi proposées apparaissent toujours comme des tentatives, au mieux comme des RÉUSSITES HASARDEUSES, provoqueraient-elles une admiration sans réserve. Une œuvre d'art donne le sentiment de la perfection quand le spectateur fasciné ne sait pas l'imaginer autrement qu'elle est, c'est-à-dire quand elle ne lui laisse rien à désirer. Mais comment être assuré que le sortilège joue pour tous ou même pour la plupart, pour toujours ou même pour longtemps? Il est dans la beauté quelque chose d'aléatoire et de variable. Elle a besoin de l'assentiment d'un aréopage diffus, qu'on sait d'ailleurs faillible et qu'on écoute néanmoins.

Comme il est une beauté des formes accidentelles

et vivantes, il en est une des FORMES CONCENTRÉES. Elle séduit par des cheminements plus complexes et je la soupçonne d'être appréciée de manière moins immédiate et, partant, avec une marge plus étendue d'incertitude. C'EST QU'ELLE DÉRIVE DE LA CULTURE, AVANT DE DÉPENDRE DE LA NATURE, dont elle est issue cependant en dernier ressort.

Une somme de conventions, de préjugés si l'on y tient, en tout cas de préférences tacites, définissent chaque fois une manière de voir et d'apprécier, qui s'étend aux différents arts. Elle oriente la perception naïve, l'accoutume à une esthétique latente ou formulée, qui dépend du temps et du lieu. Les styles, si ennemis qu'on les constate, demeurent pourtant apparentés par leur origine commune, les formes naturelles comme régularisées, et par leur ambition qui est LA RECHERCHE DE QUELQUE EXCELLENCE. Cette connivence n'est pas sans enseignement. Elle amorce le problème des relations entre l'art et la beauté.

*

L'œuvre extérieure une fois créée, l'industrie apprend à la reproduire; c'est affaire de technique. Une matrice multiplie indéfiniment un modèle: statue, médaille ou motif. Reliefs et lignes, jusqu'aux couleurs et aux sons, jusqu'à l'image du mouvement, sont ainsi susceptibles d'être reproduits. Quand l'*empreinte* est prise et le MOULE

fabriqué, imagination et adresse cessent d'être requises. Désormais, le simple automatisme suffit, duplication mécanique d'un original qui ne vint pas au jour avec une aussi superbe facilité. Tel est le mode de reproduction des **OBJETS EXTÉRIEURS ET SANS VIE**, par conséquent sans puissance propre de prolifération, qu'ils soient issus d'un *projet* ou, à la rigueur, d'un *accident*, encore qu'en ce dernier cas la copie risque de rester superficielle, car elle restitue la forme sans employer le plus souvent la même matière, qui peut se trouver rebelle au moulage. De toute façon, il s'agit d'une **ŒUVRE DE REPORT**, d'une **PRODUCTION SECONDE ET MACHINALE**, exécutée à la ressemblance, sinon à l'identité parfaite d'une forme préexistante. Ces calques sont d'autant plus nombreux, instantanés et impeccables, qu'ils doivent moins à l'habileté d'un artisan et davantage au déclic d'un appareil. On les voit d'ordinaire dédoubler les ouvrages du premier ou du troisième genre. **C'EST QUE L'ARTIFICE NE SAURAIT BIEN RESTITUER QUE L'INERTE**. La substance, le grain de la vie lui échappent. La machine n'en procure jamais que l'illusion ou le simulacre. On n'imagine pas que l'industrie puisse reproduire au sens exact du terme, et non pas seulement imiter, une fleur, une aile ou même une coquille. L'entreprise serait à la fois absurde, inutile et impossible.

Par définition, les formes du quatrième genre n'innovent pas. **ELLES RÉPÈTENT**. Elles n'ajoutent rien au répertoire universel. Il n'y aurait pas lieu de les mentionner, s'il n'était pas ici

question de répartir les formes suivant leur genèse, or c'est précisément la manière seule dont elles sont engendrées qui fait ranger celles-ci dans une classe nouvelle, à l'écart de celles qui sont dues au hasard, à une croissance organique ou à une intention. Pour le reste, ce sont des **FORMES DÉRIVÉES**, répliques manufacturées d'apparences premières.

Sans doute les êtres vivants, eux aussi, se reproduisent identiques à eux-mêmes. Mais l'œuf et la semence apparaissent alors comme des matrices d'une espèce fort particulière. Ils cumulent. Ils sont matrice et germe à la fois. Le moule se confond avec la glaise, le sceau ne se distingue pas de la cire. **L'EMPREINTE VIENT DU CENTRE** et l'être acquiert la forme qu'il tient de son origine, par une lente poussée intime, sans qu'aucune forme creuse, étrangère, vagabonde, lui imprime la sienne d'un seul coup.

*

De toutes les apparences, et quelle que soit leur genèse — **ACCIDENT, CROISSANCE, PROJET OU EMPREINTE** —, les unes sont estimées belles, d'autres laides ou hideuses, tandis que la plupart demeurent indifférentes, du moins tant qu'une décision capricieuse n'a pas attiré sur elles l'attention. On les aperçoit alors sous un jour nouveau, sinon pour la première fois, et il faut bien discuter de leur **BEAUTÉ**. Il arrive, en effet, que les formes de la nature soit inerte soit vivante présentent une

beauté spontanée qui concurrence par les mêmes
attraits celle des ouvrages qu'une technique délibé-
rée a conçus expressément pour servir ou pour
plaire.

II

LA BEAUTÉ

Il est deux sortes de beauté : la beauté que l'homme trouve dans la nature et celle qu'il crée de sa propre initiative. Les mêmes épithètes expriment son admiration pour l'une ou pour l'autre et rien ne serait difficile s'il admirait toujours et partout les mêmes choses, qu'elles soient paysages ou tableaux, arbres ou temples. Mais il n'en est rien : l'idée de la beauté semble varier avec les goûts, c'est-à-dire avec les latitudes, les époques et même avec les individus. Les esthétiques dérivent de l'accoutumance, de l'éducation. Elles divergent au point qu'on les dirait contradictoires. Chaque culture propose insidieusement à l'homme des INCLINATIONS INAVOUÉES, QU'IL CROIT NATURELLES ET QUI VIENNENT DE L'HISTOIRE OU DE L'ÉCOLE. Le monde sensible n'est jamais perçu qu'à travers un écran qui influe sur la manière de voir et qui suggère de secrètes préférences, lesquelles s'excluent en principe. D'où vient cependant qu'il soit possible que l'œil se laisse apprivoiser par un art des antipodes ou d'un autre âge, qui repose

visiblement sur des choix opposés? Il faut un support commun au consentement presque unanime, sans quoi il demeurerait inexplicable que certains rapports de grandeur, certains accords de couleurs, paraissent si généralement harmonieux, provoquent un tressaillement complice, tandis que d'autres, non moins généralement, *déplaisent*, c'est-à-dire trahissent une obscure et irrémédiable discorde.

CE SUPPORT COMMUN UNIVERSEL, assez vivace et puissant pour demeurer encore déchiffrable sous les dépôts contrastés de chaque tradition, ne peut être que la nature elle-même. A partir d'elle, les esthétiques les plus différentes se complètent comme pièces de puzzle. Sinon le même dessin, du moins la même intention, un effort fraternel apparaît, qu'avaient dissimulé d'abord tant de cheminements disparates ou antagonistes.

Les apparences naturelles constituent la seule origine concevable de la beauté. Est estimé beau, senti comme beau, tout ce qui est naturel ou qui s'appareille à la nature, qui en reproduit ou en adapte les formes, les proportions, les symétries, les rythmes. L'impression de beauté ne saurait avoir d'autre source. En effet, l'homme ne s'oppose pas à la nature, IL EST LUI-MÊME NATURE : matière et vie soumises aux lois physiques et biologiques qui gouvernent l'univers. Elles le pénètrent, le traversent, l'organisent. Il coïncide avec elles — ou, du moins, n'en est pas séparable. Or, ces lois sont génératrices de la beauté. C'est peu dire. ELLES SÉCRÈTENT LA BEAUTÉ, QUI N'EST RIEN D'AUTRE QUE LEUR APPARENCE VISIBLE.

Leurs effets, si l'on y tient, ne sont pas beaux en soi. Le plus souvent, ils passent inaperçus. Ils ne rentrent dans la catégorie de l'esthétique que par estimation humaine. Mais ils sont nécessairement ce que l'homme doit appeler beau et à partir de quoi il a l'idée de la beauté. Ce terme n'est qu'une manière de nommer un caractère qu'ils possèdent en commun et qui les distingue le cas échéant des résultats d'autres démarches.

Je m'exprimerai autrement. Ce qui paraît harmonieux à l'homme ne peut être que ce qui manifeste les lois qui gouvernent tout à la fois et le monde et lui-même, ce qu'il voit et ce qu'il est, ce qui donc, **PAR NATURE** — c'est le mot —, lui convient et le comble. Il est captif de la trame où il est tissé. Quand il estime beau quelque être, objet ou spectacle, il est persuadé que c'est à la suite d'un jugement, mais sa prétendue décision n'est jamais qu'un **ACQUIESCEMENT AU JEU UNIVERSEL**, et l'aveu qu'il y participe. La nature se présente comme une infinité d'apparences diverses. Elles dérivent pourtant d'une économie unique dont l'œil et la vision sont eux-mêmes tributaires. Cette complicité profonde explique un consentement inévitable : celui que traduit l'exagération de Plotin : « Si l'œil n'avait pas la forme du soleil, il ne le percevrait pas. » L'organe appartient au monde qu'il reflète : d'où la **CONNIVENCE**.

L'homme demeure animal et corps et matière, lorsqu'il prolonge la nature ou y ajoute. lorsque. peintre ou sculpteur, il trace des lignes ou modèle des volumes. Il n'est nullement arbitre et créateur.

mais **ESCLAVE CONSUBSTANTIEL**, homogène, qui s' imagine docile ou plus rarement révolté, et qui n'est même pas autonome ni, pour son support, différencié. Le beau n'est pas une invention, mais une lente découverte. Les yeux sont accommodés depuis la naissance, depuis le début des âges. Dans le milieu aveugle et infailible, et où émergent parfois des êtres indépendants, **LES DISSONANCES PROVIENNENT SEULEMENT DE LEURS INITIATIVES MALADROITES**. Hors de l'orgueil cérébral de se cabrer, toute joie plastique est dans l'assentiment. Les mêmes structures produisent ici le décor, ailleurs le pouvoir de l'apprécier. Par mille et mille détours, l'impression de beauté naît de cette corrélation, elle est le plaisir de ces trouvailles constatées. C'est encore trop que parler d'harmonie préétablie : **TOUT EXPRIME ET REVÊT LA NATURE INDIVISIBLE**, et même ce qui fut créé pour la contredire. Je ne suis pas loin d'estimer superflu jusqu'au terme de beauté : il n'y a que signes d'intelligence entre êtres de même famille, armoriés de même blason, comme la photographie des vagues s'inscrit en festons sinueux et sombres sur tant de coquillages.

De la nature seule, l'homme tire ses critères de beauté. La nature : seul registre, seul répertoire, inspiration manifeste ou occulte, tenant et aboutissant total, norme subreptice, table de référence latente et exclusive. J'entends bien que chaque artiste entend **FAIRE AUTRE OU FAIRE MIEUX**, ne pas imiter ou reproduire, mais aller à l'essentiel et retrouver sous la gangue les accords élémentaires et

fondamentaux. Mais ceux-ci, pour déroutants qu'ils se révèlent, l'artiste n'en espère pas moins qu'ils publient L'ÉCONOMIE ULTIME DE LA NATURE, ses constantes abyssales. Autrement il devrait les avouer artifices arbitraires et caprices sans portée.

Pareille conclusion, d'une irrécusable évidence, ne souffrirait pas discussion, si elle ne semblait contredite par plusieurs données des plus banales, que fournit même l'expérience de tous les jours, en sorte qu'elles prennent insensiblement le pas sur une vérité abstraite que sa transparence même conduit à négliger ou à tenir pour vainement redondante.

*

Toutefois, si la nature est le critère secret du beau, comment expliquer que si peu de chose en elle provoque l'admiration et qu'on semble en reconnaître la beauté seulement à partir des œuvres d'art et pourvu qu'elle leur ressemble ou en éveille l'idée? Certes, l'homme est si bien familiarisé avec l'art qu'on le voit souvent passer par lui pour apprécier la beauté naturelle. C'est que l'art est son ouvrage. En réalité, je n'affirme pas que tout soit beau dans la nature, mais que rien n'y est laid. SI TOUT Y ÉTAIT BEAU, L'HOMME NE DISTINGUERAIT PAS LA BEAUTÉ et il deviendrait inconcevable qu'il la recherchât en des modèles rares, comme une sorte de miracle qui, alors, le stupéfie autant qu'il le satisfait. Dans la nature, la merveille est si peu fréquente que l'homme imagine presque que le prodige empiète sur les privilèges de son art ou qu'il

se permet à son égard on ne sait quelle concurrence déloyale, quasi irrecevable.

La plupart des minéraux, des feuilles ou des fleurs, des insectes, des coquillages n'attirent pas l'attention. Seuls quelques cristaux, quelques corolles, quelques papillons ravissent par leur harmonie ou leur magnificence. Il en va de même pour les paysages. Certains animaux, il est vrai, paraissent hideux ou répugnants : la chauve-souris, l'araignée, la pieuvre, le serpent. Mais ils ne sont pas laids. Ils font peur ou horreur, tantôt à juste titre, plus fréquemment parce qu'une superstition les fait redouter. **UNE MYTHOLOGIE COMPTE PLUS QUE LEUR APPARENCE.** Ce n'est point une disproportion qui les rend épouvantables, mais de mystérieuses associations d'idées ou les préjugés tout imaginaires dont ils sont victimes, en sorte qu'on les voit provoquer la panique, un sursaut de dégoût, des réactions comme viscérales qui ne ressortissent nullement à l'esthétique. Elles viennent d'une tout autre région de la sensibilité, d'une profondeur animale.

La nature peut apparaître horrible ou monstrueuse. Un accident produit une difformité tératologique qui déconcerte et qui viole agressivement l'ordre établi. Elle inquiète et scandalise. Si elle déplaît, c'est pour alerter un obscur instinct de défense, alarmé par une anomalie qui soudain révèle, non seulement à l'homme, mais à tout vivant, la précarité de sa condition.

La LAIDEUR proprement dite n'apparaît dans la NATURE qu'au moment où un être capable

d'œuvrer entreprend de l'ALTÉRER de sa propre INITIATIVE, tâtonne et n'est pas heureux dans sa démarche. La spirale des *xenophora* est impeccable, mais ces mollusques l'ornent malencontreusement de toutes sortes de débris de coquilles et de fragments calcaires. Les crabes *oxyrhinques* ajustent sur leur carapace des algues, des dépouilles de menus animaux morts, des graviers, des tessons. Les résultats ne sont guère satisfaisants. Le *Jardinier brun* d'Australie, le *Paradisier-jardinier*, le *Jardinier doré* du Queensland, d'autres oiseaux encore, parfois pourvus de becs à dents, l'*Oiseau-satin*, l'*Oiseau-chat* construisent des berceaux, des tonnelles, des allées avec terrasses ou esplanades où ils réunissent des éléments décoratifs de couleurs voyantes : jacinthes, baies, petits os, coquilles d'escargots, capsules de bouteilles, ustensiles de cuisine, selon la situation de leur habitat et ce qu'il leur est possible de dérober. Ils tapissent les parois intérieures de ces constructions avec des herbes et des écorces hachées, agglutinées de salive. Chaque espèce a sa teinte préférée. A l'époque de la parade, entre danses et mimiques, attitudes rituelles et emphatiques, ils présentent à la femelle les objets hétéroclites qu'ils ont rassemblés et disposés « artistiquement », EN TOUT CAS POUR PLAIRE. Les observateurs n'ont pas été séduits par la beauté du résultat, qu'ils estiment déplorable et offrant un pénible contraste avec l'irréprochable coloris de la livrée des ouvriers.

De même l'homme est faillible quand il crée, CAR IL PEUT ÉCHOUER DÈS QU'IL PEUT RÉUSSIR. IL

n'est pas de fleur laide, sauf la tulipe-perroquet, précisément une de celles qu'il crut devoir ajouter à la flore. Les paysages peuvent être indifférents ou ennuyeux. En eux-mêmes, ils ne sont pas laids. Mais l'homme, s'il sait aménager d'admirables jardins, des perspectives, des parcs qui reposent et qui charment, enlaidit aisément les plus beaux sites en y introduisant des panneaux publicitaires, une usine, une gare, quelque édifice saugrenu ou disgracieux.

Tout, par force, par mystère inévitable, est **NATURELLEMENT** beau dans la **NATURE**; beau, mais presque toujours neutre et, à l'extrême, invisible. De sorte qu'il est tentant d'améliorer, de perfectionner, **DE RENDRE EXPLICITE CE QUE TROP DE NATUREL DISSIMULE**. Il est exquis de proportionner les grandeurs, de combiner les couleurs, de choisir, de composer, de décider en maître. D'où l'initiative des hommes et de ceux des oiseaux qui ne se contentent pas de l'éclat de leur plumage pour s'assurer les faveurs de leurs compagnes. Ici, toute addition est dangereuse, aux risques et périls de l'auteur, qui n'est plus soutenu par l'infailibilité inéluctable de la nature. L'art commence — et ses **CALCULS, SES PARIS**.

*

En second lieu, si les apparences présentées par la nature sont pratiquement innombrables, **IL N'EN VA PAS DE MÊME DES STRUCTURES QUI LES SOUTIENNENT**. Au niveau le moins différencié,

dans la matière inerte où ne se posent guère que problèmes de répartitions stables de molécules, les réseaux théoriques ne dépassent pas quelques centaines. On n'y constate aucune symétrie pentagonale ni dérivée du pentagone. Ni l'isocaèdre, ni le dodécaèdre n'ont ici droit de cité. Ils n'apparaissent qu'avec les radiolaires, c'est-à-dire avec les organismes vivants. Le pentagone prend d'ailleurs rapidement sa revanche et affirme une véritable prééminence dans le monde végétal et chez les animaux marins.

Pour les coquilles, squelettes extérieurs qui se développent par une seule de leurs extrémités, il n'est guère qu'une loi de croissance : la spirale.

Les diverses dispositions des feuilles le long de la tige ne diffèrent pas pour l'essentiel de celles des réseaux cristallins. De sorte qu'il existe **BEAUCOUP MOINS DE MODULES NATURELS** qu'on ne l'imaginerait d'après la variété des corps et des espèces. Je suppose ainsi que les ordonnances naturelles sont en petit nombre; les mêmes rythmes reviennent invariablement, comme le fait soupçonner le rôle prédominant de la section dorée et des séries qui en sont issues. Cette suprématie a d'ailleurs inspiré à de nombreux artistes plus d'une recette estimée infailible. Rien d'étrange à des répétitions de l'économie universelle : chaque structure doit répondre à maintes conditions d'équilibre, qui en assurent la cohérence. **IL SUIT QU'ELLES NE SAURAIENT ÊTRE INNOMBRABLES.** A mesure que les édifices atomiques se compliquent ou l'organisation réciproque des cellules, une plus grande rigueur est sans

doute nécessaire. Il faut satisfaire à plus d'exigences, de sorte que les formes viables deviennent de plus en plus sporadiques, un peu comme les nombres premiers, plus clairsemés à mesure que la suite des nombres se développe.

La symétrie orthogonale et celle de l'hexagone disparaissent quand la vie entre en jeu, c'est-à-dire dès que s'opposent le ventre et le dos, les branches et les racines, la bouche et l'anus. Des trois plans de symétrie perpendiculaires du cristal cubique, un seul demeure. La perte des deux autres constitue la rançon de la vie.

Je sais combien ces conjectures sont aventureuses. J'imagine cependant qu'une recherche patiente pourrait les établir et même les ramifier à l'infini, découvrant les limitations encore mystérieuses qui empêchent, par exemple, que les fleurs soient vertes ou les papillons écarlates. Cette interdiction d'ailleurs n'est pas absolue, mais fluide comme la vie elle-même. Les corolles de *Liliodendron tulipifera* sont verdâtres, les ailes d'*Appias nero* rouge orangé. Exceptions qui étonnent, qui ne peuvent faire autorité ni référence et qui sont là comme pour souligner une singularité.

Peu importe le détail de cette législation secrète et de ses dérogations. Il me semble seulement important d'insinuer que c'est seulement par illusion que la nature paraît procurer avec impartialité toutes les combinaisons *a priori* possibles de lignes ou de couleurs. Il en est sans doute relativement peu qui passent ses cribles sévères. Elle impressionne l'homme par la diversité prestigieuse des

apparences qu'elle lui présente, mais ce n'est là que mirage : SOUS L'APPLICATION INNOMBRABLE, LES RÈGLES SONT CONSTANTES. Et ces formes, ces structures, ces équilibres de qui viennent nécessairement le modèle et la semblance de la beauté ne sont ni libres ni foisonnants, mais si rares qu'il faut assurément beaucoup de science et de patience pour les déceler et les saisir dans leur radicale pureté, sans rien qui vicie ou qui masque leur perfection.

Une telle poursuite définit peut-être l'AMBITION DE L'ART, qu'il s'attache à imiter les apparences de la nature ou, les rejetant au contraire, qu'il s'efforce d'en restituer les lois souterraines.

De nouveau, il convient de revenir aux gageures, aux risques de l'entreprise artistique, il s'impose d'en considérer les prétentions et les démarches.

III

L'ART

L'art, c'est la BEAUTÉ PRODUITE EXPRÈS, créée intentionnellement, ajoutée par l'homme à l'univers, ŒUVRE EXTÉRIEURE qu'il exécute à dessein et par ses propres moyens. Il dispose de plusieurs façons de tenter pareille addition, inévitable, dès qu'il ne se contente plus de contempler la beauté qu'il admire spontanément autour de lui ou qu'il apprend lentement à reconnaître. Ce faisant, il agit pour son compte, pour son plaisir, et devient CONCURRENT DE L'UNIVERS DONT IL PARTICIPE. Même si l'exécutant ne cherche d'abord que le signe ou le service, s'il n'atteint à la beauté que par surcroît, l'art existe dès qu'une idole ou un objet de culte, dès qu'une arme, un ustensile ou un habitat suscitent en outre l'émotion de la beauté, fût-elle confuse et indistincte, car il est désormais concevable qu'un être sensible cherche à la ressentir ou à la faire ressentir pour elle-même.

L'homme est également capable d'IMITER ou d'INVENTER. Il reproduit ou innove. De tout temps, et en simplifiant beaucoup, il semble qu'il y ait eu pour un artiste deux manières principales

(d'ailleurs opposées) de meubler une surface de lignes et de couleurs de façon que le résultat plaise aux yeux, en quoi consiste rigoureusement la peinture. L'une choisit de REPRODUIRE LES FORMES DE L'UNIVERS, celles que l'artiste a sous les yeux; l'autre COMPOSE CELLES QUI N'ONT PAS DANS LE MONDE DE MODÈLES IMMÉDIATS et qui sont comme issues de spéculations pures. Un art d'imitation s'oppose ainsi à un art de construction. A l'extrême, le trompe-l'œil sollicite la première intention; la géométrie, manifeste ou sournoise, fournit à la seconde sa ressource fondamentale.

De ces deux manières de peindre, l'autre REPRÉSENTE, l'une CONSTRUIT. Mais il est de nombreuses façons de représenter et de construire. Il existe d'autre part de multiples degrés dans l'exactitude de la représentation comme dans la rigueur de la construction. Quant au choix de l'objet représenté ou de la figure construite, il peut assurément varier à l'infini et il renseigne sans doute sur la sensibilité du peintre. Mais il n'est répercuté sur son métier que d'une façon subsidiaire et par contrecoup. Encore faut-il en ce cas que l'heureuse exécution de son projet ait conseillé au peintre de recourir à de nouveaux procédés ou à de nouvelles matières. L'art, la manière du peintre n'est pas directement affectée par le choix du sujet. La plupart du temps, elle ne l'est pas du tout. D'autres causes la définissent, et d'abord, comme je l'annonçais, la préférence accordée à la PERCEPTION ou consentie à l'ABSTRACTION.

L'art de figuration reproduit les données de la nature sans d'ailleurs chercher uniquement la ressemblance. Il complète l'exactitude par une **SENSUALITÉ**. Il transfigure le réel un peu comme la poésie exalte ce que la prose se contenterait d'énoncer. Il fixe un instant, une nuance, un reflet, la lumière d'un sourire ou d'un paysage, la solennité d'une cérémonie, tout éclat qui passe et dont l'homme souhaite retenir la fuite. Pour représenter de façon plus expressive, cet art peut être conduit à **DÉFORMER** ce qu'il reproduit, ou pour signifier davantage, à user de **SYMBOLES**. Mais les déformations disloquent des éléments identifiables et les bêtes composites des mythologies réunissent volontiers des parties d'animaux véritables. Les relais sont plus ou moins nombreux, les chicanes plus ou moins dilatoires, mais les scènes les plus fabuleuses, les écritures les plus allégoriques renvoient toujours à l'univers réel.

A l'inverse, l'art de construction combine des figures abstraites. Il cherche à plaire par quelque régularité, par le **DÉPLOIEMENT D'UN ORDRE** répondant à une loi simple ou complexe. Il déduit les formes dont il use. S'il les emprunte à l'univers visible, il les purifie, les distille, les ramène à une plus stricte essence, afin qu'elles n'expriment plus que des relations désincarnées. Angles et dimensions, courbes et volumes traduisent avec évidence des **PROPRIÉTÉS FIXES, INDÉPENDANTES DE TOUT SUPPORT ET QUI SCANDENT UNE ÉTENDUE IDÉALE**. Des figures aux vertus manifestes, distribuées savamment, se composent en

réseaux infailibles auprès de qui la nature et l'histoire ne sont jamais que vains accidents.

Ce sont pourtant ces accidents fugitifs — ces reflets innombrables où le regard ne se baigne qu'une fois et où rien n'est identique ni perpétuel — que l'art de figuration voudrait pourvoir d'une durée. Il n'est apparence ou anecdote dont il ne s'empare. Il représente des visages, des baigneuses, des corbeaux volant au-dessus de champs de blé, des nymphes, des pommes, des bœufs écorchés, des crucifixions de dieux, des couronnements de monarques, mais aussi des visions de rêves et de délires, sans compter les inventions de la fable. A tant de liberté, une seule limitation, semble-t-il : une telle peinture fuit la répétition et la symétrie, toute ordonnance trop appuyée ou trop nue. **ELLE DOIT PEINDRE L'UNIQUE OU RENDRE UNIQUE CE QU'ELLE PEINT.**

L'art spéculatif produit, au contraire, l'arabesque et la grecque, la rosace et le semis, la volute et l'entrelacs, les motifs des céramiques, des vanneries, des dentelles, des tapis. Il est dès l'abord contraint à la **RÉPÉTITION**. Entre ces deux voies, la séparation paraît absolue dans la démarche et dans le propos. Entre elles, cependant, les échanges sont multiples et continus. Un peintre construit son tableau, y équilibre les masses, médite des rappels de couleurs ou de formes et ne se prive pas d'employer la proportion dorée pour en assurer d'avance l'harmonie. Voici la géométrie introduite dans le flux et le brouhaha des sensations. L'artisan, de son côté (je dis bien l'artisan, car un art qui

repose sur la symétrie et la répétition est naturellement proche de l'artisanat dont il ne se dégage jamais complètement), l'artisan puise volontiers dans le monde extérieur les motifs — feuilles et fleurs, poissons et oiseaux — qu'il répartit sur la surface qu'il meuble. Mais il ne les prend pas tels qu'il les voit et dans leur singularité pittoresque. Il les simplifie, il en inscrit la forme dans une figure régulière, il les oblige à la géométrie. Ce faisant, il rejoint son premier parti pris et redevient fidèle au principe de son art.

Les deux manières ont une longue histoire, dont les vicissitudes ont été souvent décrites et commentées. Il me paraît intéressant — et actuel — de suivre l'un et l'autre postulat **JUSQU'À L'EXTRÊME DE LEUR LOGIQUE ET JUSQU'À LEUR POINT D'ÉCLATEMENT**, où il n'est pas invraisemblable qu'ils soient maintenant parvenus. Je commence par l'art de représentation, que je préférerais d'ailleurs qu'on appelât art discursif, parce qu'il exprime avec des images, qui sont nécessairement des signes, ce que le discours dit avec le vocabulaire, lequel ne renvoie pas moins que les images aux êtres, aux choses et aux événements. Et non plus que les mots, **ON NE PEUT EMPÊCHER QUE LES IMAGES NE SIGNIFIENT**. Toutefois, dans un tel art, c'est souvent la déformation qui est expressive. Plus que l'application à faire ressemblant, elle révèle la personnalité de l'artiste. Elle en paraît la signature même. Aussi, petit à petit, est-ce elle qu'on regarde, qu'on étudie et qu'on loue. La marge qui lui est concédée n'arrête pas de s'ac-

croître. Bientôt, des avidités successives font qu'elle a tout dévoré. Rien ne subsiste qui ne soit traité AVEC UNE AUDACE COMME OBLIGATOIRE, qui doit renchérir sur les hardiesses précédentes et dont on attend qu'elle les éclipse. Cette loi, aussi impérieuse que la pesanteur, est inéluctable et irréversible. Elle traduit une nécessité interne. Les prémisses une fois posées, les conséquences ultimes sont déjà présentes. A la fin, il peut arriver que l'œuvre, trop affranchie de l'apparence première, CESSE D'ÊTRE DÉCHIFFRABLE. L'œil, alors, ne reconnaît plus l'origine d'un ensemble de lignes qui ne rappelle rien à la mémoire et qui ne permet pas à l'imagination de remonter à un modèle, fût-ce pour en apprécier la métamorphose.

Un destin parallèle guette l'art géométrique qui, lui, est PLUS PARENT DE LA MUSIQUE QUE DU DISCOURS, en ce sens que l'artisan joue avec les couleurs et les équilibres un peu à la manière du compositeur avec les sons et les ressources du contrepoint. Réduit à la seule symétrie linéaire ou rayonnée, à la répétition d'éléments analogues le long d'une frise, à leur distribution centrifuge autour d'un ou de plusieurs foyers, au réseau qui les répartit régulièrement sur la surface repérée, cet art serait vite mécanique, monotone, sans frémissement ni surprise. Mais l'artiste apprend bientôt à introduire une DOCTE NÉGLIGENCE, à peine perceptible, qui sauve l'inexorable système d'échos de fatiguer jusqu'à l'hypnose. A cette fausse erreur — pour que l'observateur attentif la reconnaisse savante —, il faut une réponse, une réplique, en

sorte que la dissonance amorce une nouvelle et plus subtile symétrie, qui tempère l'autre et lui communique comme une vibration. Ainsi aperçoit-on dans le dessin du tapis un détail, un trait, une couleur inexplicables, qui, en cherchant bien, se retrouvent à intervalles calculés souvent sans trop de rigueur, apparemment pour restituer un peu de souplesse à un univers mort. Il reste que le désordre minuscule ne trouble que légèrement UN ORDRE DONT L'ÉVIDENCE CONTINUE DE S'IMPOSER. Cette évidence, toutefois, se dilue, jusqu'à se perdre, pour peu que la formule de la répétition soit trop touffue, trop espacée ou grevée de trop de variables dont les corrélations s'enchevêtrent.

De ces rapports insolites, distants, rares, malaisément analysables, naissent à la fin des lignes labyrinthiques que rien ne paraît d'abord organiser et QUI DIFFÈRENT À PEINE D'ÉDIFICES TRACÉS AU HASARD. Un esprit non prévenu distingue mal les modèles de fil de laiton ou de matière plastique par quoi les mathématiciens dessinent les courbures de leurs hyperespaces, et les sculptures contemporaines où un artiste a poursuivi une pure harmonie de volumes, sans se soucier d'y traduire la moindre équation. Je n'affirme pas que la rencontre soit étonnante. Je la crois au contraire significative et RÉVÉLATRICE DES LIENS QUI FONT QUE LES STRUCTURES RÉELLES OU POSSIBLES DE L'UNIVERS COMMANDENT L'IDÉE DE LA BEAUTÉ. Mais il me faut bien souligner que le calcul le plus sévère et la recherche libre, par des procédures opposées,

aboutissent aux mêmes apparences. Dans des parages où la frontière est mouvante et dépend le plus souvent de la compétence du spectateur ou de son aptitude à conjecturer la formule de connexions presque insaisissables, ce qui refuse les règles explicites coïncide soudain avec la pointe de la spéculation rigoureuse.

Dès lors, il ne s'agit plus nécessairement de formes que leur abstraction même semblait destiner à rester nettes et tranchées. Le peintre se trouve conduit à les DISSOUDRE et à les DÉTRUIRE, les attaquant dans leurs contours et dans les lois qui continuaient d'inscrire en elles un vestige de régularité. Comme tout à l'heure les formes du monde, les formes du calcul cessent d'être lisibles : l'œil, même entraîné, se retrouve impuissant à déceler dans la composition finale des souvenirs de perception ou des traces de géométrie.

Encore si de telles traces et de pareils souvenirs y subsistaient toujours, si l'artiste dans son acharnement à aller de l'avant se contentait de RAVAGER COMME MÉTHODIQUEMENT SON POINT DE DÉPART, afin d'y anéantir ce qui pourrait en rappeler l'apparence première ou l'ordonnance initiale. Mais des reliques de cette espèce sont immanquablement vouées à paraître défaillances, lacunes et espaces morts, donc à disparaître. Alors la tentation est grande, elle est inévitable et elle devient vite irrésistible de supprimer le cheminement intermédiaire, le travail de décomposition, et de PROPOSER D'EMBLÉE LE TUMULTE FINAL, en s'assurant seulement qu'un hasard malheureux

n'y ait pas placé quelque fragment interprétable. A ce moment, en effet, **TOUT A CHANGÉ DE SIGNE**. Le savoir et l'invention ne servent plus à construire et à parfaire l'œuvre, mais inversement à élaborer des procédés toujours plus sûrs pour empêcher la moindre structure reconnaissable de s'y faire jour par surprise ou par effraction.

L'itinéraire est si impérieux, il est soumis à une telle logique, qu'on l'a vu dérouler son mécanisme avec une égale précision pour la littérature et pour la peinture. On peut raconter, du même coup et avec les mêmes mots, l'histoire du texte et celle de l'image. Au début, on demande au discours comme au tableau d'être exacts, c'est-à-dire de **CORRESPONDRE PRÉCISÉMENT À CE QU'ILS ENTENDENT EXPRIMER OU REPRÉSENTER**.

Puis l'on aperçoit que l'art est dans la **FAÇON** de dire ou de figurer, non point dans ce qui est dit ou reproduit, de sorte que l'exactitude immédiate cesse de passer pour le mérite principal. On soupçonne, on découvre les vertus de la suggestion, de la réticence, du détour, en un mot les ressources de l'art, et aussi ses droits. On en admet désormais les audaces, les libertés. Celles-ci, de **TOLÉRÉES**, deviennent **EXIGIBLES**, bientôt **OBLIGATOIRES**. Cette démarche est heureuse, essentielle, **CONSTITUTIVE DE L'ART MÊME**. Elle ne saurait non plus s'interrompre. Elle doit aller jusqu'au bout de sa lancée. Elle a pour conséquence que, très vite, dans l'évaluation du mérite artistique du texte ou du tableau, entre un élément nouveau, qui est la difficulté d'en atteindre le sens, en sorte que le

peintre et le poète sont amenés à le dissimuler. Par raffinements et recherches où ils démontrent leur sérieux et prouvent qu'ils ne se contentent pas de répéter de vaines recettes, ils diffèrent chez le lecteur ou l'amateur le plaisir de pénétrer tout de suite leur secret. De fait, ce plaisir est d'autant plus vif qu'il récompense une plus longue initiation. Aussi les auteurs sont-ils portés à accumuler les obstacles. Ils s'éloignent de l'expression directe, de la représentation fidèle. A la fin, l'écart est si large que pour le profane TOUT SE PASSE COMME SI RIEN D'INTELLIGIBLE N'ÉTAIT EXPRIMÉ PAR LES MOTS, COMME SI RIEN D'IDENTIFIABLE N'ÉTAIT REPRÉSENTÉ SUR LA TOILE PAR LES COULEURS ET PAR LES LIGNES. C'est alors que le pas décisif est franchi : l'artiste coupe court à ses démarches ardues et POSE D'EMBLÉE le résultat ou du moins l'IMPROVISATION FULGURANTE qui en tient lieu.

Libre à l'amateur de l'interpréter à sa guise et de s'obstiner à chercher la signification absente, la clé d'une énigme qui n'en est plus une. Tout au plus le peintre donne-t-il à sa toile, le poète à ses vers un titre qui suggère quelque connivence avec une réalité perceptible ou avec une cohérence accréditée, une étiquette qui renvoie à titre d'essai, de façon en quelque sorte expérimentale, à la métaphysique, à la musique ou aux mathématiques, à toute science lointaine et inattendue.

De cette façon, l'évolution de la poésie, DEPUIS LE MOMENT OÙ IL FUT RECONNU QU'UN SENS TROP CLAIR EN LIMITAIT LES POUVOIRS

JUSQU'À CELUI OU LE POÈTE A PRIS LE PARTI DE LA PRÉSERVER, NON SANS MAL, D'EN OFFRIR AUCUN, semble annoncer celle de la peinture. Dans les deux cas, le renversement est identique, à ceci près que, comme dans l'art de peindre, couleurs et lignes sont, bien moins que les mots dans la littérature, attachées à un sens défini, le vertige d'abdication peut y être poussé plus loin.

Telle est la voie où a dû s'engager l'art qu'on voit aujourd'hui diluer et brouiller les formes. Il est fort remarquable que la manière de peindre qui se maintient aux antipodes de celle-ci, la peinture la plus proche du discours, connaît une aventure symétrique qui semble alors répondre à quelque obligation générale. En son principe, pourtant, cette peinture se différencie à peine des pictogrammes qui remplacent l'écriture chez les peuples où elle est ignorée. Sa raison d'être consiste à transmettre une information. Elle comprend notamment les emblèmes qui furent à la mode au xvi^e siècle en Europe et les gravures hermétiques, où sont traduits en images les arcanes de l'alchimie. Ces compositions ALLUSIVES demeurent totalement mystérieuses pour qui ne possède pas la clé de leur langage. Elles groupent des symboles dont le profane ignore le sens et dont la conjonction lui paraît tout arbitraire. Les formes sont intactes, mais leur sens échappe. Le tableau alambiqué, où chaque détail est représenté avec un soin extrême, est aussi déconcertant que s'il ne représentait rien. Les divers éléments en semblent aussi étrangers les uns aux autres que des mots tirés au sort et

rapprochés au hasard. Il arrive alors que l'amateur SE RÉJOUISSE DE NE PAS CONNAÎTRE LE CODE et de pouvoir ainsi laisser sa rêverie prendre appui sur les simulacres offerts et divaguer sans fin à partir d'un support complaisant. Dans ces conditions, l'auteur ne tarde pas à SE LASSER DE CHIFFRER UN MESSAGE, quand le plaisir n'est plus de découvrir le secret, mais de laisser sa fantaisie imaginer à son caprice autant de folles explications qu'elle en a envie. L'imagier, désormais, surtout par le procédé du collage, en juxtaposant des éléments empruntés isolément à des ensembles innocents, s'ingénie à inventer des rencontres saugrenues d'objets disparates, à imposer à ces personnages des attitudes et des gestes délibérément déroutants, à les réunir en des scènes dépourvues de sens, dont l'incohérence et l'absurdité sont ménagées à dessein pour dépayser l'esprit. L'artiste, par une démarche inverse de celle des hermétistes et des graveurs d'emblèmes, élimine de ses compositions ce qui pourrait y introduire la moindre articulation. Une ingéniosité persévérante pourchasse, PROSCRIT MINUTIEUSEMENT LES RAPPORTS POSSIBLES, MÊME TÉNUS, MÊME EXTRAVAGANTS. C'est comme s'il s'agissait pour le peintre de défier, sinon de décourager l'imagination. Je propose de nommer INFINIES de telles images, non pour leur attribuer quelque excellence de principe, mais pour marquer que les vides songeries que leur absence délibérée de signification est destinée à entretenir sont aussi bien nulles ou illimitées.

Ici, il reste toutefois des images qui conservent à l'imagination un support plus volubile peut-être que taciturne, mais non moins embarrassant à interpréter, car la pure logorrhée n'exprime pas davantage que le silence. La peinture qui s'en tient à ses moyens propres, et où aucune intention accessoire ne borne la dissolution des formes, aboutit à un dernier stade où L'ARTISTE REDOUTE QUE SES ŒUVRES NE SE TAISENT QU'ACCIDENTELLEMENT. C'est peu qu'elles apparaissent ne rien représenter. Il veut être assuré qu'elles ne représentent rien, et qu'il soit exclu qu'on puisse jamais supposer raisonnablement qu'elles représentent quelque chose.

Par opposition à la peinture discursive et à l'art géométrisant, j'aimerais voir communément nommer MUETTE cette peinture qui s'oblige à ne rien représenter d'identifiable. De la même façon, on parle d'un langage muet, non parce qu'il n'exprime rien, mais parce qu'il se passe des mots pour exprimer. Ainsi de la peinture qui renonce de prime abord à l'image, au signe constitué, à toute forme déchiffrable. Il n'est pas facile d'éviter image et signe et forme reconnaissable. Il faut revenir à l'ACCIDENT et à la TRACE. Encore le hasard est-il traître.

Le lien se trouve en tout cas rétabli avec la beauté naturelle. Le peintre qui se surprend à contempler, à envier cicatrices et empreintes, renonce vite, pour mieux en concurrencer les prestiges, à exercer toute influence sur sa toile future. Il limite son initiative à essayer de produire

de semblables taches en intervenant le moins possible. De cette façon, il cède non pas à un caprice, mais à l'ANTIQUE FASCINATION DES IMAGES INFINIES, des apparences surprenantes ou belles qu'il arrive qu'on rencontre dans l'univers. Elles y paraissent alors si déplacées qu'on les dirait préméditées. Probablement est-ce pour cette raison qu'elles semblent rejoindre les ouvrages de l'art et entrer avec eux en UNE IMPOSSIBLE COMPÉTITION, OÙ S'AFFRONTENT DES INCOMMENSURABLES. La racine de la séduction est profonde. Il n'est peut-être pas inutile de s'y reporter en pensée, quand on souhaite comprendre l'attrait de la peinture muette et le soudain désir des peintres que la peinture se fasse sans eux et qu'elle ne représente rien.

La beauté traditionnellement accréditée, où s'efforçaient d'atteindre les artistes d'ancien style, exigeait l'emploi des plus hautes facultés humaines. Elle naissait de l'apprentissage et de l'exercice. Elle se manifestait par des œuvres qu'il avait fallu savamment concevoir et magistralement exécuter. Le nouvel artiste a franchi ce que j'ai appelé tout à l'heure le pas décisif. Le jour où mérites et vices se sont retrouvés intervertis par la force des choses et sans qu'il l'eût vraiment désiré, il en a sciemment tiré les conséquences. Il sait maintenant opposer à la beauté apprêtée, dont il est fatigué, LA BEAUTÉ BRUTE ET NATIVE que l'homme trouve tout armée sous ses pas et qui ne doit rien au calcul ni à l'effort.

Il s'avise alors d'intégrer dans ses œuvres débris,

déchets et corps étrangers de toute sorte. Il monte sur socles cailloux perforés et moignons de branches. Il fait confiance enfin aux forces élémentaires et s'incline devant leur obscur génie.

Ces artistes qu'on dirait découragés de rivaliser avec la nature lui rendent hommage comme **CRÉATRICE NON SEULEMENT DE BEAUTÉ, MAIS D'ART**. En cette différence presque infinitésimale, gît sans doute l'irréremédiable innovation. Par les emprunts qu'ils font au monde qui les entoure, ramassant bois morts, bâches souillées et vertèbres rongées, peintres et sculpteurs agissent un peu comme les crabes oxyrhynques qu'on a vus s'habiller d'algues, de graviers et de dépouilles de menus animaux; comme les *xénophora* qui, sur leur coquille, fixent toutes sortes de fragments calcaires en ordre incertain, mais perceptible; comme les oiseaux qui ornent leurs berceaux et leurs esplanades d'À PEU PRÈS tout ce qu'ils trouvent mais en choisissant la couleur; d'un mot, comme les rares vivants que semble posséder l'ambition d'ajouter quelque chose à la beauté de la nature.

Si ce n'est là qu'une rencontre, il faut avouer que la coïncidence est étrangement trompeuse. Il n'importe. Il est plus probant que l'artiste lui-même ait conscience de révéler, en s'emparant de ces aubaines négligées jusqu'à lui, un **ANONYMAT IMMÉMORIAL ET INFALLIBLE** qui le repose d'une beauté tributaire du labeur et nourrie d'artifices.

Surtout, dans le dessein de s'appareiller plus complètement à la nature, peut-être de la battre sur

son propre terrain, il imagine de s'en remettre au hasard; il récuse par principe toute intervention consciente, toute hésitation et toute option, le recours à une adresse, le secours d'un contrôle. Il entend que le résultat de son activité (mais souhaite-t-il encore faire preuve d'ACTIVITÉ?) soit purement fortuit et il s'applique en conséquence À LE PROTÉGER CONTRE LA MOINDRE IMMIXTION qui permettrait de conjecturer qu'une ombre d'initiative intelligente ou concertée y eût part. Il prend soin d'isoler si parfaitement de lui-même la genèse de son œuvre que le plus malintentionné ne pourra en aucun cas le soupçonner d'en être si peu que ce soit responsable.

Il peint les yeux bandés ou dans les ténèbres. Il fait gicler avec force les couleurs de tubes pris au hasard. Il va parfois jusqu'à s'interdire de choisir le moyen qui déclenche l'action nécessaire. L'un d'eux passe une automobile à la presse et donne pour une sculpture l'amas de ferraille qui en sort. Un autre invite des assistants bénévoles à crever à l'aventure, de loin, dans l'obscurité, des boîtes de couleurs : les liquides bavés produisent le tableau, que produisent aussi bien, dans d'autres cas, des éclaboussures ou n'importe quel système de projection aveugle, soumise seulement aux inerties inévitables, aux énergies subites qui déplacent la matière, sans qu'on puisse GOUVERNER OU RECTIFIER la décharge souhaitée.

Plus le procédé est brutal et plus il est estimé, car il laisse moins de place et de délai pour une manipulation suspecte, pour un stratagème ou pour

un repentir. D'où la préférence accordée à la DÉFLAGRATION.

La nature est lente. Elle dispose de la durée géologique, de la paresseuse majesté des sédimentations, mais aussi de l'action violente des très hautes températures et des pressions écrasantes, celles qui broient, qui liquéfient et qui volatilisent, qui provoquent l'incandescence et la fusion des plus rétives substances. L'homme, à qui les instants sont comptés, EST RÉDUIT AUX BRUSQUES DÉMARCHES. Il doit agir vite et d'autant plus qu'il désire se préserver du soupçon de frelater subrepticement l'alchimie extérieure dont il attend merveille.

Il estime nécessaire de brûler le temps de la réflexion. Recourant aux énergies instantanées, il remplace le pinceau par la grenade. En procédant ainsi, ce n'est pas le scandale qu'il souhaite, encore qu'il y trouve un plaisir parallèle, mais d'accéder à l'INNOCENCE ABSOLUE ET OMBRAGEUSE DES FORCES FONDAMENTALES.

Le cycle est fermé, l'aventure terminée où il n'y eut jamais rien que de fatal et d'inéluctable. La rive originelle est ralliée après l'immense périple, une pureté semble reconquise avec le retour à l'accident et aux formes du premier genre, celles que sait engendrer un heureux tumulte de causes. Il demeure toutefois une rancune qu'on dirait nostalgie inverse de l'ancienne ambition, où l'homme trouva longtemps sa justification et sa gloire. Elle marqua en tout cas sa DIFFÉRENCE. Dans les empreintes, il aimait chercher des formes lisibles,

l'image de villes, de bosquets, de lettres, de visages, le simulacre confus d'œuvres humaines. Ce sont celles dont la simple évocation, même s'il ne s'agit que d'une vague et illusoire ressemblance, est désormais tenue pour si peccamineuse que les créateurs les plus scrupuleux l'évitent avec une manière d'horreur sacrée.

Au cœur du fantastique

L'image fictive possède sa propre vérité.

Giordano Bruno.

De vinculis in genere, 1591.

INTRODUCTION

Je suis attiré par le mystère. Ce n'est pas que je m'abandonne avec complaisance aux charmes des féeries ou à la poésie du merveilleux. La vérité est tout autre : je n'aime pas ne pas comprendre, ce qui est très différent d'aimer ce qu'on ne comprend pas, mais s'y apparente cependant sur un point très précis qui est de se trouver comme aimanté par l'indéchiffré. La ressemblance ne va pas plus loin. Car, au lieu d'estimer aussitôt l'indéchiffré indéchiffrable et demeurer devant lui ébloui et comblé, je le tiens au contraire pour à *déchiffrer*, avec le ferme propos de venir, si je puis, d'une façon ou d'une autre, à bout de l'énigme.

J'ai souvent été surpris, feuilletant les ouvrages consacrés à l'art fantastique, de constater à quel point leurs auteurs acceptent aisément, pour ne pas dire paresseusement, d'être étonnés par les images qu'ils réunissent et qui, pour la plupart, ne sont nullement étonnantes, pour peu qu'on prenne la peine de les rendre à leur origine ou de se reporter à l'intention de l'artiste, laquelle peut être précisé-

ment de stupéfier à bon compte ou de simuler le mystère.

Ce qui accrut encore ma perplexité est que, dans une aire pourtant élargie à plaisir jusqu'à inclure à peu près tout ce qui heurte à quelque degré le bon sens sommaire ou la représentation photographique de la réalité, il manque invariablement les œuvres que, pour ma part, je regarde comme les plus imprégnées d'un fantastique malaisément réductible à une bizarrerie locale, à une donnée inconnue ou à une décision délibérée.

Je me mis à réfléchir sur une différence d'appréciation qui ne laissait pas de m'étonner. J'accumulai les surprises. Que *L'Allégorie du Purgatoire* de Bellini fut presque toujours écartée me paraissait peu compréhensible et le discrédit où semblaient tenus Ghisi et Raimondi presque invraisemblable. Et que, de Jérôme Bosch, on ne retînt, à l'exclusion des *Noces de Cana*, secrètement étranges, que les ostentatoires diableries, certes ingénieuses, mais après tout mécaniques, une fois admis le principe de la greffe et de l'hybridation systématiques, voilà qui achevait de me troubler.

Tel fut le départ de mes réflexions. Décidé pour plus de clarté à aller jusqu'au bout de mes préférences, je me donnai pour première règle d'écarter ce que j'appelle le *fantastique de parti pris*, c'est-à-dire les œuvres d'art créées expressément pour surprendre, pour dérouter le spectateur par l'invention d'un univers imaginaire, féérique, où rien ne se présente ni ne se passe comme dans le monde réel. Je laissai de côté ce fantastique

volontaire et forcé, dans la conviction que le fantastique résistant, authentique, pouvait difficilement naître de la simple décision de peindre à tout prix des œuvres propres à déconcerter. Il ne fallait pas qu'il fût le résultat d'un jeu, d'un pari ou d'une esthétique. Il convenait qu'il surgît pour ainsi dire malgré l'obstacle, sans doute avec la complicité et par l'entremise de l'artiste, mais presque en lui forçant l'inspiration et la main; dans certains cas extrêmes, à son insu.

Je ne m'arrêtai pas en si bonne voie et répudiai bientôt le *fantastique d'institution*, c'est-à-dire le merveilleux des contes, des légendes et de la mythologie, l'imagerie pieuse des religions et des idolâtries, les délires de la démence et jusqu'à la fantaisie désinvolte. Du coup, c'était refuser la presque totalité de la sculpture et de la peinture de service. Je récusai allégrement les fétiches et les masques de l'ethnographie, les démons tibétains, les avatars de Vichnou, les magies inextricables des épopées indiennes. Je renonçai également aux tentations d'anachorètes, aux danses macabres du Moyen Age, aux triomphes de la mort, aux supplices des Enfers ou de l'Enfer, aux squelettes anticipés qu'aperçoivent dans leur miroir de jeunes femmes inquiètes de leur brève beauté, aux sabbats présidés par le Bouc et aux sorcières chevauchant le balai, en un mot à toute monnaie courante de la crédulité ou même de la foi.

J'écartai encore l'étrangeté qui dérive des mœurs en usage et des croyances reçues sous quelque latitude lointaine ou proche, à quelque époque

révolue ou présente. En effet, ces illustrations, replacées dans leur contexte, font partie du lot des images généralement acceptées : elles n'y apparaissent nullement fantastiques. Cette sévérité, qu'on estimerait presque prise de vertige, s'explique par le fait que, pour moi, fantastique signifie d'abord inquiétude et rupture. En même temps, je me mis à caresser le rêve (déraisonnable, j'en ai peur) d'un fantastique permanent et universel. Enfin, meilleure raison sans doute, le fantastique me parut venir, plutôt que du sujet, de la manière de le traiter.

A vrai dire, pour les fables des mythologies et pour les mystères des religions, je ne les crois certes pas en eux-mêmes sources suffisantes de l'intrusion fantastique, et ceci précisément parce que le merveilleux y est installé de droit divin et que tout y est par principe prodige ou miracle. Il me semble pourtant injuste et, en fait, inexact de ne pas admettre qu'un élément étranger ou rebelle peut venir s'y greffer et réussir en quelque sorte à les *dénaturer*, à les rédimmer de leur caractère surnaturel. Alors s'ouvrent la fissure, le décalage, la contradiction, par quoi s'infiltré d'ordinaire le venin du fantastique. Quelque chose d'insolite et d'inadmissible, de contraire à leur nature, se trouve paradoxalement introduit dans ces univers trop libres, sans lois ni régularité.

Je pris ainsi un plaisir particulier à certaines illustrations des *Métamorphoses* d'Ovide et à plusieurs œuvres d'inspiration religieuse, de Nicola dell' Abbate et de Jacques Bellange notamment, où

le sujet était comme contredit par la manière de le traiter. De même, parmi tant de sorcières, je donnai ma préférence à celles de Baldung Grien, qui sont simples femmes nues, quoique tordues par d'étranges soubresauts, démunies au demeurant des accessoires rituels, sauf de la cassolette maléfique, et qui forment un groupe où le souffle de la magie naissante n'est plus trahi que par l'invisible tempête qui couche les chevelures. Pour le contraste avec ces dévêtues forcenées, j'arrêtai également la fière, l'impassible *Circé* de Dosso Dossi, majestueuse et théâtrale dans ses atours de sultane, brandon et grimoire en main, avec auprès d'elle l'oiseau perché sur l'armure vide et le chien pensif, intimidé, lugubre, qui s'efforce de faire néanmoins bonne contenance.

Des multiples *Tentations de saint Antoine*, les unes ont la terreur pour ressort, les autres le désir. Dans les premières, les peintres ont rivalisé à qui concevrait les monstres les plus épouvantables, toutes griffes dehors, hérissés et squameux, crachant le feu, à la fois dragons et basilics. Plutôt que ces cauchemars redondants, j'ai conservé un tableau de Savoldo, au Musée Pouchkine de Moscou, où un homme chauve, pourvu par décence d'un étui pénien, porte avec application sur son dos, comme Énée Anchise, un personnage à première vue bien portant, que rien ne désignerait à l'attention s'il n'avait pour chef une tête de mort, et plus de bête que d'homme. Pour la luxure, il n'est bacchanale ou sabbat de démons nues qui n'ait été mis à contribution. Pourtant, je retins comme plus

hypocrite la composition de Patinir, à laquelle il semble que Quentin Metsis ait collaboré et où l'ermite est présenté comme un timide bourgeois sollicité par trois jeunes femmes entreprenantes, bien vêtues et mieux intentionnées encore. Elles ne sont nullement impudiques et, si ce n'est l'entremetteuse qui les encourage, on ne comprendrait pas que le saint se montre si effarouché. Celle du centre, avec l'assentiment des deux autres, lui présente une pomme, de sorte que le tableau paraît soudain un *Jugement de Pâris* inversé, où trois femmes, d'un commun accord, choisiraient le même homme. D'une façon générale, dans cette campagne riante, si éloignée des grottes peuplées de chauves-souris où la scène est souvent placée, le surnaturel n'affleure que par des détails qui échappent au premier regard.

Il en va de même dans le tableau de Jan Gossaert au Musée de Kansas City, où la tentation est décente, solennelle, presque abstraite. Au premier abord, il n'y a d'insolite que l'architecture. Eh quoi ! tant de splendeurs pour la retraite d'un ermite ? Deux colonnes somptueuses encadrent une énorme porte ronde pratiquée dans la muraille d'on ne sait quel édifice, œil-de-bœuf démesuré qui donne sur une cour, plus loin sur un verger, à l'horizon sur des rochers tourmentés et plantés d'arbres, qui forment une grande arche de pierre. Cette voûte naturelle est située dans l'exact prolongement de la porte humaine. Les deux ouvertures se répondent et semblent indiquer une mystérieuse direction. Sous le portique, d'un côté, le saint est assis ; de l'autre, à

demi agenouillée, une femme, une reine casquée d'or, vêtue de soie et de brocart, lui présente un vase précieux qu'on devine enfermer quelque merveille ou talisman. Quelle raison de refuser semblable offrande, si ne dépassait de la robe de la visiteuse la patte d'oiseau, la serre de rapace à quoi l'on reconnaît les démons ?

On le voit : de préférence à un fantastique déclaré, je recherche décidément un fantastique insidieux, qu'il arrive de rencontrer au cœur même du fantastique de principe ou d'obligation comme un élément étranger ou déplacé : un fantastique second, pour ainsi dire un fantastique par rapport au fantastique.

Pour les mêmes raisons, je tiens en particulière estime une *Arche de Noé* qui illustre un des nombreux ouvrages du P. Athanase Kircher, grand maître méconnu en cet empire de l'insolite. Devant le hangar flottant, parmi des croupes, des membres d'hommes et de chevaux, agonisent des poissons monstrueux, bicéphales ou aux yeux circonscrits de pétales de crucifères, submergés eux-mêmes par l'irrésistible inondation et comme suffoqués par l'abondance de leur propre élément. L'horrible est qu'ils semblent épargnés par la pluie, dont le rideau tombant d'effrayantes nuées d'orage s'arrête mystérieusement devant la troupe apeurée de ces épaves. On ne songeait pas que le déluge avait dû détruire jusqu'aux êtres aquatiques.

En même temps, je m'attardai au problème de l'allégorie, dont toute une école, sinon une génération, entendit faire à la fin de la Renaissance un

langage total, capable de remplacer heureusement par une intuition instantanée la nécessaire succession des mots et des idées dans le discours. Il s'agissait de rien de moins que de mettre un terme, par la vertu de l'image, aux humiliantes servitudes de l'alphabet. C'était extravagant, mais, par ce détour, se répandait une démarche de l'esprit, à la faveur de laquelle le fantastique naissait de surcroît. Les emblèmes alchimiques me parurent à ce point de vue un terrain d'élection pour l'ambition de s'exprimer par des figures qui prétendent être davantage que des illustrations.

Sans perdre de vue mon intention initiale : formuler une définition précise du fantastique et qui le justifierait, je continuais de recueillir, pour fortifier mon argumentation, des documents très divers que le seul hasard bien souvent me faisait connaître. Je les puisais de préférence, non sans esprit de provocation, là où l'on se serait le moins attendu à les trouver, dans des ouvrages scientifiques par exemple. Je constituais peu à peu une collection d'œuvres à la fin tout aussi dangereusement variées que celles qui, au début, m'avaient convaincu que la notion de fantastique, telle qu'elle ressortait des études en honneur, était à peu près insaisissable, sinon entièrement négative. J'étais donc en train de tomber dans le même défaut qu'il m'était arrivé de reprendre et, qui plus est, en connaissance de cause, sans pouvoir plaider que je n'étais pas averti.

J'invoque cependant deux excuses pour solliciter mon pardon. La première est que je me hasarde

dans un domaine souvent peu exploré, sous cet angle du moins, et que, dédaignant les sentiers battus et les œuvres cataloguées, j'ai réuni les pièces d'un dossier, personnel il est vrai et par conséquent partiel et arbitraire, mais neuf en grande partie. Je m'appliquai d'ailleurs assez vite à le nourrir à dessein d'un matériel inédit. C'est au point que bientôt j'éliminai de mon iconographie quantité d'œuvres caractéristiques que j'y avais mises les premières, comme la *Mélancolie* de Dürer ou les *Prisons* de Piranèse, et que j'ai retirées ensuite, seulement parce qu'elles se trouvent dans la plupart des recueils accessibles.

Ma seconde excuse est qu'au lieu d'ouvrir et de diluer à l'extrême la notion de fantastique, jusqu'à y englober tout l'imaginaire et même davantage, comme je m'étais aperçu qu'il est périlleux de faire, j'essaie, en multipliant les exemples même disparates, mais très situés dans l'espace et le temps, sinon dans l'intention, de circonscrire un réduit central, le plus étroit possible. Je ne cherche pas à annexer, mais à exclure, un peu comme un amateur épure sa collection à mesure qu'il devient plus difficile ou qu'il en restreint le champ.

Je fus alors tenté de me borner à décrire méticuleusement ce résidu tenace : quelques images commentées, non pour elles-mêmes, mais comme les plus propres à manifester les motifs d'une prédilection peut-être instinctive à l'origine, mais vite raisonnée et fortifiée en son préjugé initial. Toutefois je sais bien qu'abstrait comme je suis, je résisterai mal au goût d'en tirer une théorie.

J'aurais enfin souhaité confronter une fois de plus les œuvres de l'art à celles de la nature et montrer que cette dernière n'est pas avare de fantastique. Il existe en effet des paysages, des larves et des nuées, des racines et des minéraux auxquels convient parfaitement cette épithète, tout comme aux merveilles de l'art correspondent des merveilles naturelles. Un jour, sans doute, je me hasarderai à aborder les problèmes que posent ces étranges et, j'en suis sûr, explicables rencontres. Aujourd'hui, pour aller d'un coup à l'autre extrémité du possible et pour opposer la réalité à l'imagination, je me contente de placer sous l'invocation de la taupe au nez étoilé, plus monstrueuse qu'un hybride de Bosch, un ouvrage exclusivement dédié aux images ambiguës où l'homme s'est plu à associer les vertus complices du mystère et de la beauté.

Mais il est temps que j'en vienne à mon propos actuel et commence l'exposé d'un cheminement où la confiance, plus que de raison, accompagne l'analyse.

Août 1964.

I

PREMIÈRE APPROCHE

Comparer les ouvrages récents consacrés à l'art fantastique ne laisse pas d'être instructif. Il est naturel que les points de vue de leurs auteurs soient très divers. Il est non moins normal qu'en dépit de cette diversité l'iconographie utilisée se retrouve chaque fois en grande partie identique. En fait, on constate une sorte de noyau invariable. Mais les différences ne sont pas moins frappantes, à vrai dire excessives.

Il ne serait pas sans intérêt de dresser la liste des œuvres les plus fréquemment reproduites. Certaines absences déroutantes peuvent passer pour non moins significatives. Les différences viennent pour la plupart, sinon exclusivement, de l'étendue du champ exploré. Tel enquêteur¹ s'en tient strictement à la peinture, en se permettant toutefois une discrète, mais aventureuse incursion dans le domaine des modèles et des gravures anatomiques, dont il ne donne d'ailleurs que deux exemples. Il est

1. Marcel Brion, *Art fantastique*, Paris, 1961.

d'autre part le seul à faire appel au fantastique naturel, avec une nèce cendrée et un marbre-ruine; encore semble-t-il croire que les figures de ce dernier sont en partie au moins l'œuvre d'un peintre.

Le registre d'un second ouvrage ¹ est beaucoup plus étendu : il recourt à l'histoire de l'art tout entière et annexe ainsi la statuaire, l'archéologie, l'ethnographie, l'enluminure et l'emblématique. Chapiteaux romans et gothiques, monnaies grecques et gauloises, sculptures primitives, archaïques, classiques et modernes, symboles astrologiques et alchimiques lui fournissent des matériaux, sans compter le cinéma avec les films de Georges Méliès, et la caricature avec le dessin d'Alfred Jarry représentant Ubu.

Avec une troisième étude ², ce domaine déjà vaste devient pratiquement illimité : la part de l'ethnographie est cette fois presque prépondérante (avec des objets, des motifs ou des sculptures provenant de la Nouvelle-Guinée, du Mexique, du Bénin, du Kafiristan, de l'Afrique occidentale, etc.). Les arts précolombiens et asiatiques (mésopotamien et khmer) ne sont pas oubliés, ni les tapisseries, les miniatures orientales, les images d'Épinal, les cartes postales, les peintures d'aliénés et les illustrations d'œuvres littéraires (ou les tableaux que ces der-

1. René de Solier : *L'Art fantastique*, Paris, 1961.

2. Claude Roy, *Arts fantastiques*, Paris, 1960. Un éclectisme analogue apparaît dans *L'Art magique*, paru trois ans auparavant (1957) au Club Français du Livre, dû à André Breton en collaboration avec Gérard Legrand et, en langue allemande, dans *Die Welt als Labyrinth*, de Gustav René Hocke, Hambourg, 1957.

nières ont pu inspirer : tel *Le Songe d'Ossian*, par Ingres).

Dans ces conditions, il devient évident que le sens du terme fantastique est purement négatif : il désigne tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, s'éloigne de la reproduction photographique du réel, c'est-à-dire toute fantaisie, toute stylisation et, il va de soi, l'imaginaire dans son ensemble. Pour la littérature, l'application du même principe, qui consiste à se garder de partir d'une définition préalable, conduirait à rassembler dans une anthologie fantastique pêle-mêle l'*Apocalypse* de saint Jean et les *Fables* de La Fontaine, un conte d'Edgar Poe et *Gargantua*, un procès-verbal de l'Institut métapsychique, un récit de science-fiction, un extrait de l'*Histoire naturelle* de Pline, en un mot tout texte qui s'écarte de la réalité, volontairement ou non, à quelque titre que ce soit.

La démarche est parfaitement défendable, mais l'ampleur de son libéralisme risque d'appauvrir à l'extrême une notion qui se révèle couvrir un monde immense et disparate. Aucun autre moyen de renseigner sur elle ne subsiste que de préciser ce qu'elle excepte et qui est peu, à savoir la représentation fidèle (et adroite) des choses et des êtres familiers, car la gaucherie se voit à son tour estimée source de fantastique.

Cette remarque n'entraînerait pas trop de conséquences si elle ne s'appliquait pas également, quoique à une échelle moindre, à ce commun dénominateur, à ce foyer restreint que les auteurs considérés ont retenu à la fois unanimement et en

toute indépendance. Que contient en effet ce répertoire de fantastique central, qu'aucun d'eux n'écarte ou ne néglige? Des Italiens: surtout Bracelli et Bellini; des Allemands ou apparentés: Dürer, Grünewald, Schongauer, Baldung Grien, Cranach, Urs Graf, Altdorfer, Nicolas Manuel Deutsch (selon les préférences des auteurs); des Flamands: les inévitables Bosch et Breughel; des isolés: Monsu Desiderio, Arcimboldo, Goya, Blake; quelques peintres de l'époque symboliste: Gustave Moreau et Odilon Redon; enfin, après Henri Rousseau et Marc Chagall, l'épanouissement surréaliste ou surréalisant avec Dali, Max Ernst, Chirico, Léonor Fini et de nombreux autres. Si j'ajoute, d'une part, Callot, Antoine Caron et Piranèse, de l'autre Munch, Füssli et Fuchs, je crois que j'aurai fait (ou à peu près) le tour des œuvres qui semblent s'imposer, quels que soient les goûts et les critères personnels des enquêteurs. Or, il faut bien avouer que ce catalogue, quoique étrangement étroit, demeure fort disparate et qu'il réunit, lui aussi, des œuvres éminemment hétérogènes, que rassemble seulement ce qu'elles excluent: le réalisme.

Je commence par le plus simple. Je veux bien que les tableaux d'Arcimboldo frappent par leur apparence délirante. J'admets qu'il est d'une aimable fantaisie d'assembler savamment des fleurs, des fruits et des poissons de façon à faire surgir à la fin des visages ou des personnages composés uniquement d'éléments appartenant à une même série. Mais qui n'aperçoit qu'il ne s'agit là que d'un jeu, que d'une gageure? Plus tard, on s'est diverti à

représenter Napoléon III et bien d'autres célébrités du jour en entrelaçant une multitude de corps de femmes nues. Le ressort est le même. Je cherche en vain le fantastique dans l'un et l'autre cas. Je n'aperçois qu'un procédé amusant, systématiquement employé, et qui, les règles une fois données, ne dépend plus que de l'habileté de l'artiste. Ranger de telles œuvres dans l'art fantastique, alors que leur nature de pure prouesse à la fois conventionnelle et mécanique saute aux yeux, me paraît simplement aberrant ou, pour le moins, étrangement léger.

L'art d'Arcimboldo est parfois présenté comme surgissant par miracle, création absolue ou issue de douteuses influences extrême-orientales. Je crois la vérité plus simple : durant tout le xv^e siècle, de nombreux enlumineurs se sont ingéniés à composer des initiales faites de plantes, d'animaux ou d'hommes tordus et contorsionnés de façon à prendre la forme de lettres lisibles, mais dont chaque élément demeure bête, monstrueuse ou non, racine ou vrille, jongleur ou acrobate, sinon squelette désarticulé, chacun dessiné aussi fidèlement que possible et avec un grand luxe de détails. A l'origine, le procédé est clairement ornemental. Arcimboldo l'adopte, s'affranchit sans doute de l'alphabet, mais utilise le même détour pour faire surgir visages ou paysages de combinaisons industrielles de formes à la fois indépendantes et appartenant à une même série. Il s'agit de faire en sorte que l'œil se trouve invité à décomposer et à reconstruire tour à tour l'image totale. Je le répète : j'admire le stratagème, mais il me semble qu'il faut

de la bonne volonté pour l'estimer mystérieux. Les paysages anthropomorphes de Josse de Momper, de Kircher, ceux qu'on pouvait acheter à Paris chez L. Dubois vers 1810-1820, ceux surtout du Maître des Pays-Bas méridionaux (xvi^e siècle), me paraissent déjà relever d'une plus subtile recherche. Mais jeu pour jeu, gageure pour gageure, je préfère les fantoches cubiques de Dürer (1525), de Ehard Schön (1543), de Luca Cambiaso (1550-1580), les robots des *Bizzarie* de Bracelli (1624), sans compter, au premier rang peut-être, les menuiseries fabuleuses de la *Geometria et perspectiva* de Lorenz Stoer.

Une fois lancé sur cette piste, est-il possible de s'arrêter si vite? Brûlant les cas intermédiaires, j'irai au plus loin et m'attaquerai à l'exemple en apparence le plus défavorable : Jérôme Bosch, que beaucoup tiennent pour le peintre fantastique par excellence. Je ne nie pas qu'il soit paradoxal de lui contester pareille qualité. Encore est-il nécessaire de préciser de quoi il retourne exactement, un peu comme il se passe dans ces jeux où le gagnant est néanmoins tenu d'abattre les cartes qu'il a réussi à faire croire les plus fortes sur les risques qu'il accepta de prendre.

Je me suis souvent demandé pourquoi je n'éprouvais pas devant les grands tableaux de Bosch l'impression d'étrangeté irréductible qu'il est après tout raisonnable de proposer, jusqu'à plus ample informé, comme pierre de touche du fantastique. Pourtant chaque détail y fait preuve d'une invention prodigieuse : les règnes s'y croisent, les plus lointaines alliances y sont courantes et un homme

perforé par les cordes d'une harpe est un des moindres spectacles que représentent ces redondantes accumulations de merveilles. Mais justement ces merveilles accumulées finissent par constituer une cohérence; elles dérivent d'un parti pris qui fait de la féerie une manière de norme; elles sont là par obligation, pour illustrer la loi d'un univers tout entier insolite. Il est ainsi des gravures naïves qui représentent, par exemple, le monde à l'envers, les bœufs dirigeant la charrue où les hommes sont attelés, les poissons tirant les pêcheurs hors de la rivière, et le tout à l'avenant. Le fantastique n'est fantastique que s'il apparaît scandale inadmissible pour l'expérience ou pour la raison. Si quelque décision irréfléchie ou, circonstance aggravante, méditée en fait le principe d'un nouvel ordre des choses, il est ruiné du même coup. Il ne saurait plus provoquer d'angoisse ni de surprise. Il devient l'application conséquente, méthodique, d'une volonté délibérée qui n'entend rien laisser hors du nouveau système.

En fait, le monde de Bosch est précisément un monde systématique. Il surgit d'abord dans les chapiteaux, les linteaux, les tympans des églises romanes. Il prolifère dans les marges des manuscrits, tout autour du texte qu'il enserme de sinuosités capricieuses. Il annexe les visions de l'Apocalypse, les supplices de l'Enfer, les hallucinations des anachorètes tentés dans le désert. Il déborde des flores, des bestiaires, des recueils de proverbes, de sentences drolatiques, de prodiges et d'oracles. Il est nourri d'une géographie fabuleuse et d'une

histoire prétendue naturelle où fourmillent atlantes et sciapodes, basilics et griffons. S'évadant des encadrements et des clefs de voûte, grotesques et grylles, têtes à jambes et autres truculences s'étaient désormais au cœur de l'œuvre d'art. En même temps, le document est confondu avec le présage, le didactique avec l'allégorique.

Qui plus est, une tératologie généralisée épuise les permutations d'organes et d'ustensiles. Elle essaie les plus effarantes combinaisons à l'intérieur d'un règne, entre les règnes, sinon entre l'inerte, le vivant et le fabriqué. La croupe, la grotte et la cabane deviennent interchangeable, comme la pelle et la nageoire, la main, la griffe et la cuillère, la plume et l'écaille, la carapace et l'armure, la pelle, la béquille et la roue, l'entonnoir, la bouche et l'anus, les ailes (de papillon ou de moulin), les antennes, les palpes, les ouïes, les ventouses. Des sphères transparentes descendent les mages au fond des mers, tandis que des voilures de chauve-souris, de démon ou de vaisseau élèvent les poissons en plein ciel. Chaque substitution est risquée à tour de rôle par mille greffes successives, un peu comme dans les jeux enfantins où chaque partie d'un pantin démontable est remplacée par des parties mobiles appartenant à d'autres personnages ou à d'autres organismes.

Ici, toutefois, le clavier des métamorphoses s'étend à l'ensemble de l'univers créé et à toute invention de l'industrie humaine. L'obscène se conjugue avec le burlesque, la parodie avec la cruauté. L'innocent monde à rebours de *La Nef* ou

du *Miroir des fous* est perverti en antimonde diabolique et sacrilège où tout devient à la fois tentation et damnation, convoitise et châtement. On recherche l'impossible en soi et l'interdit par excellence. La déraison épidémique se répand « comme une dépravation », estime Jurgis Baltrušaitis qui a passé au tamis ces alluvions infernales et reconstitué la géographie de ces échanges. Il y reconnaît une véritable « physiologie du disparate et du difforme ». C'est peu dire : insectes et reptiles, marmites et rôtissoires, jongleurs et ribaudes, grenouilles et stropiats réussissent les hybridations les plus déconcertantes et d'inconcevables bâtardises.

A la fin, cet univers apparaît si bien inversé, disloqué, brouillé comme puzzle après brassage des pièces, que l'insolite n'y a plus de place, parce qu'il est partout. Or il n'est rien, il n'apparaît pas, s'il ne transgresse et ne déchire soudain une régularité bien établie et qui semblait imperturbable.

J'explique, quant à moi, par cet empire sans partage du chaotique et de l'aberrant dans les tableaux de Jérôme Bosch, le fait que, paradoxalement, ils n'apportent pas à un degré proportionné à l'éventail et à l'énormité des moyens mis en œuvre le sursaut d'irréductible étrangeté que d'autres provoquent, plus intense, plus tenace, à de bien moindres frais.

En outre, il existe au moins un tableau de Jérôme Bosch où, sans monstres hybrides ni faune infernale, se précise efficacement le mystère : *Les Noces de Cana*, du Musée Boymans à Rotterdam, qu'ana-

lysa Wilhelm Fraenger¹. A première vue, on ne distingue que la table du festin et les convives compassés avec, au premier plan, le serviteur appliqué qui transvase un liquide d'une amphore dans une autre, comme pour justifier le titre de l'œuvre, et qui visiblement ignore qu'il prépare un miracle. C'est ensuite qu'apparaissent l'un après l'autre les détails troublants : le musicien sardonique sur sa planche à allure de tapis volant ; l'espion qui guette par la fenêtre ; le personnage central, nain à écharpe blanche solennelle, qui lève une coupe disproportionnée ; la table anormalement vide ; derrière les invités, l'homme qui se cabre et quasi se renverse à la vue du cygne et de la hure de sanglier apportés en grande pompe ; et surtout, cette étagère du fond chargée de bibelots inexplicables, sur lesquels un démonstrateur muni d'une baguette cherche visiblement à attirer l'attention. Il désigne au milieu de la rangée du bas un objet qu'on interprète comme un sein fendu terminé par deux lèvres entrouvertes, mamelle, sexe et sillon, qui nourrit et qui engendre. Le mystère est ouvert et toute exégèse sollicitée. Comme on pense, elles ne manquent pas.

Insinué dans un décor quotidien, dans un intérieur bourgeois où la présence même d'un visiteur divin ne semble pas apporter trop de trouble, le fantastique cette fois est moins aisément récusable. C'est qu'il n'est plus simple développement mécanique d'un premier parti pris. Cependant, ceux qui

1. *Die Hochzeit zu Cana*, Berlin, 1950.

s'extasient sur Jérôme Bosch, peintre fantastique par excellence, ignorent ou négligent presque unanimement ce tableau.

J'ai analysé ces deux exemples pour suggérer les frontières qu'il est possible d'assigner à l'art fantastique, selon qu'on recourt à un critère indulgent ou sévère. Même le plus large choix ne saurait, à mon avis, admettre Arcimboldo; une sélection extrêmement stricte devrait récuser même Jérôme Bosch, ou du moins ne l'accepter que comme un cas limite, au bénéfice de l'option initiale que ce peintre développe ensuite avec une constance un peu trop soutenue. Chez un Arcimboldo, il n'existe en effet ni pareil arrière-plan ni cette consciencieuse frénésie.

Pour des raisons du même ordre, je ne retiendrai pas non plus les raffinements de l'enfer tibétain, les divinités inextricables du panthéon hindou, les chimères, les sphinx et les centaures de la mythologie classique, les miracles de l'hagiographie chrétienne, ni, pour le mode mineur, les illustrations, par exemple, des *Contes* de Perrault.

En revanche, je ne résisterai sans doute pas à la tentation d'introduire dans un musée de l'étrange le tableau intitulé *Les Énervés de Jumièges*, qui est dû au pinceau aujourd'hui oublié du Nantais Évariste Vital Luminais (1821-1896). Assurément, le titre y joue son rôle, et surtout l'adjectif au sens rare et terrible (*à qui l'on a brûlé les tendons des jarrets et des genoux*), qui contraste si fort avec sa signification habituelle. Il reste que la solitude des deux jeunes suppliciés royaux étendus côte à côte sur le radeau à la dérive, dans l'obscurité qui s'annonce,

les rives désertes du fleuve, je ne sais quoi d'irréremédiable et d'opprimant qui se dégage de la toile lui confèrent une vertu singulière qui la sauve de sa médiocrité. Le plus remarquable est sans doute que l'auteur, peintre anecdotique s'il en fut, n'a sans doute entendu représenter qu'une péripétie saisissante de l'histoire mérovingienne, féconde en cruautés de cette sorte, lesquelles en elles-mêmes n'ont rien de fantastique. Il n'est pas indifférent que l'épisode soit peu connu, ce qui rend énigmatique pour la plupart la litière solennelle qui descend lentement le courant, abandonnée au fil de l'eau et chargée de condamnés, de victimes ou de bannis jumeaux et immobiles. Mais, l'événement remis en mémoire, le tableau ne perd pas sa fascination. Il continue de procurer l'image d'un malheur qui se traîne dans le temps, sans remède concevable, l'illustration éloquente de l'absence définitive de ressort qu'évoque désormais, à cause de lui, le mot *énervé*, en place de l'agitation et de la turbulence attendues.

Je suis assuré de n'être pas le seul à m'être reporté, enfant, au mot *énervé* dans le dictionnaire de beaucoup le plus répandu, à vrai dire le seul d'usage scolaire, où le tableau était alors reproduit hors texte, comme rare chef-d'œuvre, et d'où il est aujourd'hui éliminé. Qu'importe! La vertu quasi hypnotique de la toile en aura pourtant reçu une consécration, il est vrai sans lendemain, mais qui présente le caractère à la fois général et souterrain où je persiste à reconnaître la marque du vrai mystère.

J'ai décrit à dessein une œuvre sans réputation aucune, ne témoignant ni d'un talent extraordinaire, il s'en faut, ni d'un traitement original, loin de là, et ne transportant nullement l'esprit dans un irréel explicite. Il en découle deux enseignements, qui ne font que vérifier ceux qu'on pouvait déjà tirer des compositions indiscretes de Jérôme Bosch, à savoir que l'impression de fantastique ne dépend nécessairement ni de l'intention du peintre ni du sujet du tableau.

Le problème n'est pas résolu pour autant. Il ne fait même que s'épaissir. Au moins espère-t-on pouvoir discerner des lignes directrices dans ce qui, jusqu'à présent, paraissait un ensemble inextricable où n'importe quoi se trouvait mêlé à n'importe quoi, par arbitraire, complaisance ou défaut d'analyse. Si je considère le sujet du tableau comme un message constitué par des formes simultanées au lieu de l'être, comme dans un discours, par des phrases successives, ce message peut être clair ou obscur et il peut être l'un ou l'autre pour le peintre, pour le spectateur ou pour les deux en même temps. En sorte qu'il n'y a pas moins de quatre cas principaux à considérer.

1. *Le message est clair à la fois pour l'émetteur et pour le destinataire.* C'est le cas général. Les exemples abondent : *Le Sacre de Napoléon*, *La Leçon d'anatomie*, *La Cène* de Léonard de Vinci, *L'Angélu*s de Millet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, *Le Bœuf écorché*, en un mot la plupart des tableaux d'histoire, des tableaux de genre, des portraits, des paysages et des natures mortes, sans considération

du talent du peintre ni de la qualité de l'œuvre. Il ne s'ensuit pas que cette dernière soit inopérante. Elle agit en particulier chaque fois que l'impression de fantastique se dégage d'un tableau où rien ne paraît d'abord capable de la provoquer, quand elle semble sourdre à l'insu de l'auteur et comme malgré lui, et sans que le spectateur, de son côté, puisse reconnaître ce qui cause son malaise ou son désarroi.

J'en donnerai comme exemple *La Descente à la Cave* attribuée tantôt au pseudo Félix Chrestien, tantôt à Jean Gourmont : jamais l'innocente opération de faire glisser au moyen d'un treuil des barriques dans un quelconque sous-sol, exécutée par des compagnons, il est vrai, trop beaux et anormalement dévêtus, dans une lumière trop vive sans ombre ni foyer, entre trappe béante et porte plus qu'entrouverte, jamais ou rarement besogne si ordinaire, ici publique et clandestine à la fois, ne prit cette couleur de mystère, de délit, quasi de messe noire, en tout cas de cérémonie contestée. Même *La Pose des ventouses* de Ghisi, plus dramatique, plus *prononcée* si je puis dire, n'atteint pas ce comble de naturel inquiétant, justement parce que trop d'émotion apparente et des effets trop appuyés nuisent à cette sorte particulière de fantastique latent, insidieux, insaisissable, qui émane de la scène la plus banale, la plus terre à terre, et qui suscite néanmoins une inexplicable interrogation. Ce genre de fantastique, qui est le plus rare et le plus discret, est aussi celui dont le charme s'avère le

plus résistant. Il ne dépend pas de l'anecdote, qui souvent le contredit.

2. *Le message est clair pour l'émetteur mais obscur pour le récepteur.* Il faut ici subdiviser, car *Le Sacre de Napoléon* ou *La Cène* doivent être totalement déconcertants pour un Papou, un Fuégien ou un Hottentot. Il suffit que le tableau illustre une donnée familière au peintre, mais étrangère aux connaissances de l'observateur. C'est un peu ce qui se produit pour *Les Énervés de Jumièges*, avant que le spectateur ne s'informe. C'est aussi ce qui explique la présence de fétiches et d'idoles des antipodes dans certains ouvrages européens consacrés au fantastique par des auteurs qui n'y mettraient pas des *Annonciations*, des *Résurrections* ou des *Jugements derniers*. C'est encore ce qui surprend dans les gravures qui représentent les mœurs choquantes ou aberrantes des confréries d'illuminés tels qu'adamites ou flagellants : ainsi l'accumulation des personnages nus, se livrant innocemment à tant d'occupations familières ou intimes, dans la *Réunion d'Anabaptistes* de Virgile Solis, d'après Aldegrever.

Il peut se faire aussi que le message, destiné à des initiés ou accompagné d'explication, paraisse « fantastique » à qui ne dispose pas des données suffisantes pour l'interpréter correctement. Tel est, par exemple, le cas des *Ars Memorandi* où l'on articulait en un seul dessin les différents éléments destinés à rappeler le texte d'un ou plusieurs chapitres d'un livre pieux ou savant : le résultat, comme on pense, est extravagant. Les recueils

d'emblèmes, à la mode du xvi^e siècle, quoique répondant à un propos différent, rentrent dans la même catégorie : des dessins ingénieux illustrent des devises, des sentences ou des quatrains sans lesquels ils demeureraient à jamais inintelligibles. On voit ainsi, chez Alciat, un oiseau voler enfermé dans deux cercles perpendiculaires l'un à l'autre, un mur tronqué et percé d'une porte donnant sur une perspective architecturale, mille inventions d'une préciosité méticuleuse qui sont autant de métaphores quintessenciées.

Enfin, l'obscurité peut être calculée à dessein pour décourager la curiosité indigne et lui dérober le sens du message. Les gravures alchimiques offrent un excellent exemple de pareille démarche. Les opérations successives du Grand Œuvre sont représentées par autant de savantes allégories, parfois d'un exceptionnel intérêt artistique, et qui sont destinées à la fois à communiquer et à dissimuler un savoir, à guider et à égarer. Contrairement aux emblèmes moraux où la légende correspondante est claire, cette fois le texte n'est guère plus éloquent que l'image, et l'on se demande lequel est destiné à dévoiler le secret de l'autre. Je reviendrai sur la question, qui me paraît au cœur du problème de l'art fantastique. Pour l'instant, je veux seulement souligner la situation particulière des alchimistes. Ils ne pouvaient être clairs, soit par crainte de la persécution (encore que les princes les protégeaient plutôt qu'ils ne les pourchassaient, et s'assuraient volontiers leurs services), soit parce que leur prestige, sinon leur prospérité, reposait sur ce mystère

même et qu'ils eussent été bien embarrassés d'être explicites, ce qui aurait peut-être démontré tout aussitôt l'inanité de leur art. Quoi qu'il en soit, je soupçonne qu'ils délivraient en réalité un message obscur pour eux-mêmes et aménagé pour le rester, en sorte que cette espèce d'images relève partiellement au moins d'une autre catégorie et qu'elle se situe en tout cas aux confins de celle que je m'occupe présentement de définir. Il est vrai que le glissement de l'une à l'autre est ici insensible.

3. *Le message est obscur pour l'auteur, mais susceptible d'être déchiffré par un spectateur averti.* Cette éventualité est restreinte : elle ne concerne guère les œuvres créées dans un état d'hypnose, de demi-inconscience, par l'effet d'une impulsion irrésistible ou d'un délire graphique ou pour reproduire quelque vision ou image hallucinatoire. Ainsi de la persévérance de l'œil ou de l'araignée dans l'œuvre d'Odilon Redon, des ruines et des explosions dans celle de Monsu Desiderio. Un psychologue peut y déchiffrer une signification qui échappe au peintre ou au dessinateur. Les médecins le font communément pour les tableaux des déments qu'ils soignent. A supposer que les rêves soient interprétables, c'est également le cas des artistes qui ont puisé leur inspiration dans leurs songes.

Sans aller à ces marges extrêmes, l'observateur un peu attentif voit fréquemment une manière de mythologie affleurer dans l'œuvre des peintres. Sur leurs toiles reviennent maints éléments comme obsessionnels. Il arrive même à ceux-ci de se composer en un début de langage. D'autres fois, ils ne sont

que détails à peine visibles, dont la répétition est sans doute passée inaperçue à l'auteur même, distrait ou impatient. En tout cas, qu'il s'accommode de ces présences récurrentes ou les exploite, qu'il les néglige ou qu'elles lui échappent, il est d'autant plus loin de connaître leur signification exacte qu'il ne les a pas cherchées, qu'elles le hantent à son insu. Dès lors, une analyse perspicace et informée peut, sur ce point, en apprendre au peintre et prétendre approcher de l'explication véritable. Je n'oublie pas que l'exégèse se révèle la plupart du temps assez décevante et renvoie à quelque routine ou inertie de l'imagination. Mais enfin, tournant court ou débouchant sur de vastes perspectives, cette signification était inconnue du messenger. L'enquêteur, en revanche, la cerne, la découvre, la formule. Je tiens, pour ma part, que sa reconstitution, si instructive qu'on l'estime, est condamnée à demeurer conjecturale, parce qu'il est toujours loisible (et d'ailleurs de bonne méthode) de supposer qu'elle renseigne sur les arrière-pensées de l'interprète plus que sur l'objet de son interprétation.

Toutefois, il convient d'avouer que cette infirmité théorique n'offense nullement la nature du fantastique, dont la condition équivoque se trouve plutôt renforcée par une telle impossibilité de certitude. L'hypothèse satisfaisante, qui continue d'être sollicitée et qui continue d'être sue récusable, garantit la pérennité, sinon l'authenticité de la séduction exercée par l'œuvre irréductible. A vrai dire, son mystère n'est guère plus irréductible que celui de

n'importe quelle donnée de l'inépuisable et problématique univers. Mais il est naturel que l'homme ne supporte en ses propres œuvres la moindre énigme qui défie sa lucidité. L'inexplicable, ailleurs, n'est qu'un aiguillon; il est ici un scandale. Je retiens en passant un troisième enseignement qui permet de mieux circonscrire le domaine du fantastique essentiel : celui où une ambiguïté fondamentale appelle sans cesse une réponse immanquablement controversable. Cette situation annonce déjà la dernière catégorie.

4. *Le message est obscur à la fois pour l'émetteur et pour le destinataire.* De nouveau, il semble nécessaire de distinguer. Des cas fort différents peuvent en effet se présenter, selon que l'obscurité du message est inévitable ou volontaire ou, dans une certaine proportion, à la fois inévitable et volontaire.

Je prends d'abord l'exemple des illustrations de l'*Apocalypse*. Elles doivent suivre un texte sacré, en s'écartant le moins possible des visions déroutantes — fantastiques — qu'il décrit. Ces visions ne sont pas plus claires pour le graveur qui tente de les transposer en images que pour le spectateur qui regarde ensuite ces dociles compositions. A vrai dire, toute illustration de prophéties subit la même loi. Les prophéties, genre où la précision est redoutable, sont volontiers exprimées sous forme d'énigmes, d'allégories ambiguës, dont le sens n'apparaît qu'après coup, quand l'événement semble les avoir justifiées. Plus la prédiction est mystérieuse et plus longue est sa destinée, car elle paraît s'appli-

quer à chaque événement marquant qui vient à se produire. Que de révolutions et de guerres se sont trouvées de cette manière successivement annoncées dans les *Centuries* de Nostradamus!

La *Prognosticatio* de Paracelse, publiée en 1536, qui eut aussitôt un immense succès et dont il est fort malaisé de dire si les intentions en sont édifiantes, alchimiques ou politiques, comporte une série de trente-deux gravures allégoriques assorties chacune de commentaires savamment impénétrables ou, l'inverse, de lieux communs d'une sereine et provocante banalité.

La première représente deux meules parallèles reposant sur leur tranche. Un serpent passe par le moyeu de l'une d'elles et s'enroule autour d'un glaive tenu vertical par une main qui sort d'une nuée. Il serre un balai dans sa gueule. Dans le texte, nul éclaircissement, nulle référence même à cette conjonction d'attributs qu'il faut bien cependant supposer chargés de sens.

Sur une autre figure, la dix-neuvième, un cerf agonise. Il est couché sur le dos, les pattes abandonnées ou déjà raidies par la glace de la mort. Rien d'énigmatique dans l'eau-forte, sinon l'idée même de représenter un cerf si humain qu'il paraît désespéré, comme présentant qu'il n'est pas d'issue à ses souffrances. Au-dessous, une admonestation latine avertit sans originalité ni à-propos qu'il convient d'estimer vaines toutes choses de ce monde. On comprend sans peine que l'animal s'est exténué à poursuivre des ombres. Le mystère, s'il en est un, ne doit évidemment rien à un texte si

platement moralisant. Il naît du symbole, de l'obscurité maintenue dans le dessin, dans la légende, dans leur rapport, par un auteur qui a su faire le nécessaire tantôt pour que le lecteur ne puisse y découvrir un sens précis et indiscutable, tantôt pour qu'il soupçonne que le sens trop simple en dissimule un autre, secret et important.

Des planches de la *Prognosticatio*, j'ai retenu ainsi la plus apparemment déroutante et la plus apparemment claire. Les autres s'échelonnent entre ces deux extrêmes, donnant l'exemple d'un message obligatoirement équivoque. La démarche n'est pas exceptionnelle. Elle manifeste au contraire une tentation constante de l'esprit humain, qu'on retrouve aux niveaux les plus différents.

Au plus bas degré, je feuillette de mauvaises gravures du xvi^e siècle tirées d'un ouvrage intitulé *Tableaux prophétiques de la ruine de l'Empire des Turcs*. Le fait qu'elles soient mauvaises ne fait rien à l'affaire : le problème ne changerait pas si elles étaient des chefs-d'œuvre. L'une d'elles représente une tête enturbannée flottant solitaire et pensive sur un fond de grisaille. Ce n'est pas une tête coupée. Les yeux sont vifs et inquisiteurs. Le cou, intact, est sagement arrêté à l'amorce des épaules par un double trait qui pourrait figurer le galon d'une chemise ou d'une blouse. Une autre composition montre une cité de rêve, ceinte de remparts crénelés et surmontée de coupoles et de clochers. Une flamme, une lame ou un éclair la relie à une tête aux yeux clos qui repose dans une sorte de calice ou

de casque renversé. Des vagues s'en approchent sans la submerger.

Une légende, rédigée dans le style ordinaire des oracles, accompagne chaque gravure sans d'ailleurs faire du tout allusion au dessin. Elle obscurcit encore le mystère, on s'en doute. Des commentaires prolixes, des conjectures confuses, s'efforcent ensuite d'éclaircir laborieusement les symboles accumulés à plaisir. Artiste et exégète sont ici condamnés par la nature même de leur projet à transmettre un message délibérément obscur et pour eux et pour ceux qu'il atteindra.

J'abandonne ce cas extrême, où se mêlent étroitement la crédulité et l'exploitation de la crédulité. Il peut y avoir à l'obscurité nécessaire de plus nobles origines. J'envisage ainsi un peintre qui n'est lié par aucun texte, qui ne songe à aucune anecdote particulière, qui ne cherche à illustrer aucune mythologie. Il souhaite seulement exprimer ou représenter une atmosphère, un rapport, une scène qu'il imagine et qui l'émeut sans qu'il sache bien pourquoi, qu'il pressent significative sans en deviner parfaitement la portée. Il s'efforce alors délibérément de communiquer son impression, en espérant que le spectateur éprouvera la même confuse révélation, un ravissement analogue, non moins mystérieux et non moins envoûtant. L'inexplicable est alors accepté, subi peut-être avec un secret plaisir, mais qui reste associé au besoin d'une explication, sinon stimulé par cette attente, même si à ce besoin de clarté s'ajoute le soupçon inavoué

que la clarté désirée pourrait être fatale à l'enchantement.

Il se peut toutefois que pareille crainte, d'abord honteuse, devienne si obsédante que le peintre conscient de cet état d'esprit en arrive à souhaiter prémunir son œuvre contre le danger d'éclaircissement qui en menace le charme. A partir de ce moment, il recherche décidément et laborieusement l'inintelligible. Il n'a de cesse de procurer des images qui soient à l'abri de toute exégèse. Il ne s'agit même plus pour lui de poser une question dont la réponse soit la plus difficile possible, mais d'inventer une question à laquelle il soit assuré que nulle réponse ne peut convenir. Il lui faut prévoir et éliminer à l'avance toute solution, même approchée, embrouillée, invraisemblable ou extravagante.

On pense alors aux jeux où les règles se trouvent inversées, où le gagnant est celui des joueurs qui réussit à perdre, celui qui parvient, aux cartes, à ne ramasser aucun pli; aux échecs, à forcer l'adversaire à lui donner le mat; aux dames, à se faire prendre tous ses pions. Il y faut des trésors d'ingéniosité: ainsi pour l'artiste essayant de créer une image qui, en aucun cas, ne puisse admettre un début d'explication. Tel est le but véritable que s'assigne la peinture surréaliste, même si l'artiste ne s'en rend pas compte nettement. Mais objectivement, c'est ce résultat précis qu'il cherche à obtenir, si bien que le moindre semblant de cohérence qui subsiste dans ses toiles lui apparaît comme une négligence ou comme une faiblesse. J'ai nommé *infinies* cette sorte d'images que j'aurais pu aussi bien appeler

nulles, car au sens fort du mot elles ne *veulent* rien dire, ou plutôt veulent ne rien dire, dans le temps où elles laissent tout entendre.

Ce sont des pièges à rêveries, des machines à dérouter, adaptées à leur fin aussi parfaitement qu'il est possible. Elles présentent toutefois une faiblesse, qui est d'avoir été expressément conçues dans cette intention, et qu'on le sait. Devant des images qu'on n'ignore pas être faites pour provoquer l'étonnement, il n'est possible d'être étonné que par convention, presque par politesse. Tout au plus reste-t-il la ressource d'apprécier l'industrie d'un auteur qui a su réunir des éléments d'un disparate aussi radical. Mais l'admiration n'est plus alors que le signe qu'on abandonne la partie et qu'on s'avoue vaincu.

Pourquoi s'exténuer en effet à proposer une lecture quelconque pour un cryptogramme qui ne dissimule aucun message et dont les hiéroglyphes furent juxtaposés dans l'unique dessein de rendre toute lecture impossible? Le jeu ne vaut pas la chandelle. L'amateur s'en rend compte d'instinct et renonce d'emblée à déchiffrer, quitte à s'extasier, le cas échéant, sur la distance qui séparait les données arbitrairement rapprochées par le caprice du peintre. Ce plaisir est court et sans issue.

A l'inverse des allégories où se trouve enfoui quelque secret à découvrir ou qui, du moins, invitent à une quête peut-être vaine, ces images ne guident ni ne nourrissent la rêverie. Elles la déconcertent et la découragent. Elles proclament d'avance que la recherche est inutile. Elles ne disent

pas : « Tu ne trouveras pas ou, du moins, tu ne seras jamais assuré d'avoir trouvé. Je te défie de pénétrer un mystère que n'a pas réussi à percer celui qui en fut ému. » Elles avertissent, non sans cynisme : « Il n'y a rien à trouver; il n'y a pas de mystère, mais des données éparses, rassemblées exprès pour *faire* mystérieux. »

Peut-être alors commence-t-on à entrevoir une nouvelle loi du genre. C'est la suivante : il faut au fantastique quelque chose d'involontaire, de subi, une interrogation inquiète non moins qu'inquiétante, surgie à l'improviste d'on ne sait quelles ténèbres, que son propre auteur fut obligé de prendre comme elle est venue et à laquelle il désirait parfois éperdument pouvoir donner réponse.

Tels sont les différents cas que peut présenter la transmission d'un message par une image, si j'appelle fantastique ce qui, dans la communication, demeure indéchiffré ou indéchiffrable, au départ ou à l'arrivée. Si deux ou plusieurs images sont en jeu, il peut arriver que la marge fantastique vienne de la connivence ou du heurt, en tout cas de la confrontation de celles-ci, un peu comme l'image poétique naît du rapport provoqué entre deux termes qui ne sont ni identiques ni incompatibles. Je voudrais donner au moins un exemple de cette origine seconde de l'insolite quand il est issu d'une relation imprévisible entre deux données insignifiantes, tant qu'elles sont perçues isolément. Je prends deux compositions de Dürer, gravées la même année (le

rapprochement n'est donc pas arbitraire) : le *Petit* et le *Grand Cheval*.

Dans la première, sous une voûte épaisse, un cheval blanc qui piaffe, fringant et mince, la crinière courte, l'oreille dressée, l'œil inquiet, la bouche entrouverte et prête à mordre, un seul nœud à la queue. Au fond du couloir que couvre une maçonnerie courbe s'élançant d'une vasque à anse, comme d'une cassolette géante, des flammes inutiles. Derrière le cheval : un reître dont on n'aperçoit que la hallebarde oblique, les jambes cuirassées, le haut du casque évoquant des ailes de papillon et un minuscule profil presque invisible, aussi brutal et crochu que bec de perroquet.

Dans l'autre image, le cheval a grandi, a pris de l'embonpoint, a vieilli. Son cavalier n'a pas acquis moins d'importance, son profil est entièrement dégagé, la hallebarde est droite, le casque illustré d'ornements emphatiques, des bottes supplémentaires recouvrent les jambières de métal. Le cheval est dompté, résigné, la crinière est longue, bouclée; la queue comme tressée montre plus d'un nœud. Sur des jarrets squelettiques, un corps lourd, une gueule bridée, harnachée, close par des courroies, une croupe grasse proclament l'expérience, les avantages et le fardeau de la servitude. Le décor a presque disparu. Il semble que la voûte se soit effondrée sous la double et monstrueuse croissance de la monture et du cavalier. La scène, cette fois, se passe à l'air libre, entre colonnes et remparts, parmi les décombres d'une architecture antérieure renversée par une force surnaturelle. Il n'y a là qu'une

différence entre deux versions d'une même image qu'un même artiste a gravées presque en même temps. Toutefois, avec leur rapprochement, auquel l'auteur sans doute ne pensa jamais, débute pour le spectateur une aventure dont une dernière composition, *La Mort, le Chevalier et le Diable*, marque la pénultième étape : le reître est pesamment armé, le cheval sans vigueur, deux comparses (quels comparses!) sont apparus et la procession s'apprête à franchir le seuil d'un monde redoutable, dont il est impossible de rien connaître.

J'ai seulement souhaité suggérer les possibilités d'un fantastique par juxtaposition et extrapolation. Il affleure sous une autre forme dans certaines des gravures anciennes à secteurs multiples où des scènes successives retracent les divers épisodes d'une histoire, anticipant ainsi, mais à un tout autre niveau, les bandes dessinées des périodiques modernes. A vrai dire, le fantastique est ici très dilué : de hasard, de rêverie ou de conjecture. En outre, que le fantastique vienne bien de l'image et non du texte, j'en vois la preuve dans le fait qu'il n'existe plus de mystère dans les gravures de cette espèce qui illustrent des anecdotes galantes de Rétif de La Bretonne que dans celles qui représentent les sorcelleries d'Apulée, alors que ces dernières devraient normalement fournir un bien meilleur support au merveilleux. Les métamorphoses de Lucius n'y étonnent guère, ni même Méroé debout, terrible, mamelles pendantes et flambeau en main, urinant d'un jet puissant en pleine bouche d'Aristomène épouvanté de voir égorger son compagnon par

la même furie dédoublée. Une gravure qui illustre *Les Contemporaines* (de Binet sans doute, encore que les pieds minuscules et les yeux globuleux que Rétif l'obligeait de dessiner pour les figures de jeunes femmes y soient moins marqués que d'ordinaire) offre de plus tenaces étrangetés : l'héroïne, qui semble constamment en état de lévitation, paraît ne rien peser, qu'elle saute d'une charrette devant quatre fantômes parallèles appliqués à une paroi aussi mince que leur corps sans épaisseur, qu'elle franchisse le mur d'un jardin suspendue à un fil qui ne saurait la soutenir sans se rompre aussitôt, qu'elle flotte à l'horizontale traversant une grille comme une sorte d'ectoplasme ou qu'elle s'enfuit à travers l'étroit cerceau d'une ferronnerie de balcon, qu'il lui serait pourtant aisé d'enjamber.

Plus que la péripétie, plus que d'éventuelles bizarreries de dessin, c'est la vision simultanée dans le même cadre d'un même personnage multiplié qui désoriente l'esprit et qui le jette d'emblée dans un trouble particulier qu'il ressent rarement devant une œuvre simple, encore que, chez Watteau, le couple répété de *L'Embarquement pour Cythère* provoque un désarroi analogue. Il s'agit cette fois d'une situation exceptionnelle, d'un subterfuge de génie, mais presque frauduleux.

Je citerai un dernier exemple, plus rare et plus hardi, qui consiste à faire naître l'impression de mystère d'un simple jeu optique, plus précisément de la déformation issue d'une perspective outrée ou aberrante. Le fantastique des *Ambassadeurs* de Holbein à la National Gallery dérive ainsi de

l'exploitation d'une audacieuse anamorphose. Le tableau est composé comme des armoiries. Les deux personnages hiératiques en costume de gala, qui donnent à l'œuvre son titre, semblent faire office des tenants de l'écu tandis qu'au champ de celui-ci correspond l'étagère de parade où sont réunis engins et symboles des connaissances humaines et des arts libéraux, ceux que rassemblent ordinairement les « vanités ». L'ensemble, tout solennel qu'il est, n'aurait rien de particulièrement surprenant si, un peu au-dessus du sol, ne flottait, allongé, oblique, échappant à la pesanteur et sans doute aux autres lois naturelles, projetant une ombre impossible, un corps qui ne ressemble à rien de commun et dont la forme, la matière, la présence sont également inexplicables. Les dignitaires, qui regardent devant eux, n'aperçoivent pas l'objet fantôme et, par conséquent, ne s'en inquiètent nullement. Mais les spectateurs, dont il attire nécessairement l'attention, ne peuvent partager leur indifférence.

Le tableau est plein d'intentions et de sous-entendus que J. Baltrusaitis a très heureusement mis en lumière¹. Je retiens son hypothèse majeure. La composition suppose deux axes de vision successifs. Elle est peinte pour être suspendue à l'extrémité d'une grande salle, juste en face de la porte d'entrée, le bas à peu près à hauteur d'homme. Le visiteur ne distingue d'abord — outre les plénipotentiaires qui les encadrent — que l'étalage des instruments et des emblèmes du savoir. A mesure

1. Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses*, Paris, 1955, p. 58-70.

qu'il s'avance, la tache oblongue, qui lui avait peut-être échappé, acquiert de l'importance et bientôt le fascine. Il ne voit qu'elle maintenant, qui lui apparaît toujours plus insolite, plus déconcertante.

Dans la vaste salle comme dans ce bas monde lui-même, on ne saurait demeurer toujours. L'heure vient où il faut prendre congé. L'invité se dirige alors vers la seule issue qui l'attend : une porte à la gauche du tableau et qui s'ouvre dans la paroi où il est accroché. Au moment de la franchir, l'homme jette un dernier coup d'œil sur l'image incompréhensible. De la place où il se tient, presque sur le plan du tableau, il est amené à regarder vers le haut et sur sa droite le corps diagonal, l'os de seiche comme on l'a appelé, qui alors s'offre à lui en plein et précisément sous le seul angle pour lequel il fut peint. Soudain, le dessin redressé manifeste très clairement ce qu'il représente : un crâne humain, le meuble central du blason de la mort, qui n'apparaît tel qu'au moment où, en contrepartie, splendeurs et honneurs, sagesse et savoir s'effacent et deviennent pratiquement invisibles. La mise en scène tend à rendre sensible la toute-puissance du néant. La substitution d'un point de fuite à un autre apporte la leçon suprême. Aucun autre tableau, me semble-t-il, pour être déchiffré entièrement, n'oblige ainsi le regard à basculer, lui imposant le changement à vue qui correspond à la signification même de l'œuvre.

Dans le coin supérieur gauche du tableau, un crucifix est à demi dissimulé sous la grande tenture qui en constitue le fond. On a beaucoup commenté cette très discrète présence. Pour moi, je proposerai

d'y reconnaître le repère combien chargé de sens qui indique l'endroit exact où doit se tenir le spectateur pour que lui apparaisse l'emblème funèbre : l'intersection de l'oblique du crâne jusqu'alors illisible avec le prolongement du corps du Christ.

D'ordinaire les anamorphoses, en art du moins, ne constituent que des fantaisies d'où le mystère véritable n'est pas moins exclu que des portraits ou des paysages composites d'Archimboldo et de Momper. Dans les deux cas, il s'agit de jeux et, pour les anamorphoses, de jeux très rigoureux et tout géométriques. Mais ici, pour que, des ressources procurées par un divertissement optique, surgissent un surcroît d'angoisse et un genre nouveau de saisissement, il n'a fallu rien de moins que le génie d'un peintre, l'idée de conjuguer avec la vision naïve l'énigme d'une déformation savante et la rare circonstance où le recours à une perspective arbitraire, hautement improbable, mais théoriquement possible, aide à manifester le retournement d'une perspective tout autre, irréversible, irrécusable, inexpiable : le glissement qui, un jour, au moment le moins attendu, oblige chacun à voir la mort pour la première fois dans une brusque et terrible proximité.

Je laisse de côté ces exceptions ou prouesses, que j'ai cru néanmoins devoir mentionner. Il me semble en effet que la grande majorité des œuvres tenues communément pour fantastiques rentrent dans la classification que j'ai essayé d'établir. S'il m'arrivait d'entreprendre une anthologie du fantastique

dans l'art — après l'avoir fait pour la littérature — je souhaiterais me laisser guider par les différents critères, apparus successivement au cours de la présente analyse, pleine sans doute de sympathie pour son objet, mais non éblouie. Je tâcherais de ne me fier ni aux contingences de la chronologie ni à l'illogique histoire, encore moins aux captieuses et changeantes préventions de ma curiosité personnelle. Je les ai au contraire laissées parler dans cette excursion préalable, qui ne veut être que reconnaissance du terrain.

II

RECOURS A L'EMBLÈME

Les réflexions qui précèdent permettent, je crois, d'examiner de plus près par quels chemins le fantastique s'introduit dans l'art. Je ne prétends pas que ce soit nécessairement à l'insu de l'auteur, encore que le cas puisse se produire, mais je suis persuadé que l'auteur doit se trouver au moins sur un point aussi désarmé que le spectateur devant le message qu'il cherche à lui transmettre. Il faut en outre tenir compte du fait qu'il peut se tromper, en sorte que le mystère apparaît là où il n'a pas pensé l'avoir placé, alors que le fantastique qu'il a cru mettre en scène se révèle entièrement inopérant, une sorte de clause de style, de formule rhétorique dont la vertu est depuis longtemps évaporée.

En 1499, paraît chez les Alde, à Venise, un roman allégorique qui se passe en rêve, l'*Hypnerotomachia*, plus connu sous le nom de *Songe de Polyphile* et attribué à Francesco Colonna. L'édition originale comporte une série de gravures sur bois à tendance symbolique. L'édition parisienne de 1546 en procure une autre suite, où l'emphase allégorique est encore

plus poussée. Telle gravure comme celle des *Ruines de Polyandriion* y peut déjà passer pour une expression du fantastique au sens le plus précis du terme, car le mystère ne vient que du style adopté, sans intervention de dragon ni d'aucun des animaux de la fable. En 1505, paraissent, toujours chez Alde, les *Hieroglyphica*, attribués à Horus Apollo, qui furent souvent réimprimés et traduits. Le sous-titre de la traduction française (Paris, 1543) précise que le volume traite « de la signification des notes hiéroglyphiques des Égyptiens, c'est-à-dire des figures par lesquelles ils écrivaient leurs mystères secrets et les choses saintes et divines ». A la même époque, le mot *emblème* change de sens. Chez Montaigne et chez Guillaume Budé, il désigne encore un élément de marqueterie. On admet que la nouvelle signification vient du succès des *Emblemata* d'Alciat, à l'origine simples gravures sur bois exécutées par Georges Breuil, à la demande de l'imprimeur Steyner, pour illustrer un recueil d'épigrammes antiques. Un éditeur parisien, Christian Wechel, publie en 1536 une adaptation qui contient d'abord cent quinze illustrations, puis jusqu'à deux cent treize en 1588. Non seulement les dessins suivent les textes très docilement et les traduisent en images méticuleuses, d'une littéralité naïve, mais il est clair qu'ils commencent à prendre le pas sur eux. C'est au point que les épigrammes antiques ont été remplacées la plupart du temps par des « blasons » d'animaux, de plantes, de passions ou de vertus, qui se prêtent davantage aux compositions symboliques.

Le succès de l'ouvrage entraîne de nombreuses imitations, entre autres l'*Hecatongraphie* ou « description de cent figures et histoires concernant plusieurs apophtegmes, proverbes, etc. » par Gilles Corrozet (Paris, 1540) et le *Théâtre des Bons Engins, auxquels sont contenus cent emblèmes moraux*, par Guillaume de La Perrière (Paris, 1539). En Italie, les *Symbolicae quaestiones* de Bocchi (Bologne, 1555), les *Imagini de i dei degli Antichi* de Vincenzo Cartari (Venise, 1571) répandent au même moment la connaissance de la mythologie composite des Alexandrins au moyen d'images pédantes et même pédagogiques très influencées par les emblèmes et dont le lecteur est également convié à déchiffrer le symbolisme tortueux.

Cette fois, l'image prime incontestablement le texte qui, bientôt, n'est plus là qu'à titre de légende, pour commenter et expliquer les symboles. On le dirait une sorte d'ultime concession. L'idéal semble de se passer de tout discours. Les alchimistes se risqueront d'ailleurs à cette extrémité. Pour le moment, la pression est si forte que Maurice Scève, poète syntaxique s'il en fut, fasciné par les ressources du verbe et pliant la grammaire à mille effets audacieux, érudit et tourné tout entier vers le traitement du langage, n'en introduit pas moins dans sa *Délie, object de plus haute vertu*, qui paraît à Lyon en 1544, cinquante emblèmes, répertoriés dans un index spécial, pourvus de formules laconiques et frappantes plus ou moins librement empruntées aux décasyllabes du poème. Autant qu'une illustration de celui-ci, ils apparaissent

comme des œuvres indépendantes qui ont en soi leur justification et dont les dizains qu'ils accompagnent se trouvent développer le sens par l'effet de coïncidences successives.

La mode des emblèmes, née cinquante ans auparavant, ne cesse de prospérer à partir du début du xvii^e siècle. Elle devient même tyrannique, envahissante. Parmi d'innombrables recueils, je citerai les *Emblemata amorum* d'Othon Vaenius (Anvers, 1607) où un Éros nu, ailé, armé de l'arc, reparait inlassablement pour illustrer des sentences antiques. J'y joindrai l'abondante série des gravures dessinées par Georges Mesmer vers 1635 : des panoramas ou des plans de villes allemandes, surmontés d'une maxime appropriée, y sont situés à l'horizon de paysages imaginaires où se trouvent mises en scène, littéralement et sans que rien ne borne la fantaisie de l'artiste, les denses, mais parfois obscures devises des familles régnautes ou des municipalités.

La littérature pieuse n'est pas en reste. Les *Méditations sur l'Éternité* du jésuite Jérémias Drexel (Cologne, 1631) sont accompagnées de compositions plus délirantes qu'édifiantes. Je conçois qu'il n'est guère facile de représenter (pour illustrer *Marc*, X, 25) un chameau passant par le chas d'une aiguille. Pourtant un verset du Psaume 89 persuade l'artiste d'ajouter à une scène déjà chargée une énorme araignée au milieu de sa toile. Ailleurs, Adam est figuré comme un squelette assis et barbu, se préparant à dévorer une pomme, un corbeau à ses pieds (parce que le cri du corbeau rappelle le

mot latin *cras* qui signifie *demain* et rend ainsi présente l'imminence de la mort inévitable). L'ouvrage d'un autre jésuite, Henri Engelgrave, recourt à cinquante-deux mystérieux emblèmes admirablement tracés pour mieux persuader des vérités évangéliques (*Lux Evangelica sub velum sacrorum Emblematum recondita*, Amsterdam, 1655). Une main fantôme fait glisser un rideau et découvre ainsi un long péristyle à colonnes absolument vide (*Embl.* II); un enfant fuit son ombre projetée sur un mur qui l'encadre comme le miroir fait le reflet (*Embl.* X); des mains sortent de légers nuages pour remettre dans le sac les pièces qui restent sur l'échiquier (*Embl.* XXXVIII : *sicut ceteri*, « comme les autres », dit seulement le verset de saint Luc qu'il s'agit de commenter).

Il arrive que la bizarrerie des images soit telle qu'elle décourage la description. Les thèmes des méditations sont certes tirés des Évangiles, mais des citations de la littérature profane viennent chaque fois ajouter la séduction de leur sagesse ou de leur poésie à l'autorité du texte sacré.

Dans un tout autre genre, le roman latin satirique de John Barclay, *Argenis*, dont le succès est européen, qui fait les délices du cardinal de Richelieu et dont les éditions se succèdent durant tout le XVII^e siècle, est illustré de bois gravés sans grand rapport avec les aventures racontées, et qui sont de purs emblèmes. Le récit (liv. III, chap. XIX) donne-t-il l'occasion de recommander la prudence, l'artiste représente un plateau entouré de ravins escarpés avec, dans le lointain, des palais et des

tentes. Des personnages couronnés y viennent au secours de reines qui trépassent ou qui s'évanouissent. Le centre de la composition est occupé par un colossal gantelet de fer, dont la taille gigantesque oblitère à la fois les somptueux édifices du fond et les précipices du premier plan. La pièce d'armure miraculeusement animée s'apprête à saisir, à écraser un hypocrite et venimeux scorpion.

Le recours aux emblèmes peut alors passer pour un mode d'expression normal, pour ne pas dire privilégié. Il s'étend à de nombreuses disciplines et couvre une longue période. Pour se représenter l'invraisemblance, mais aussi la réalité, de l'aventure, il faut supposer un illustrateur naïf qui s'efforcerait de traduire au moyen du dessin les métaphores d'un poète. Le poète écrit-il « ses yeux lançaient des flammes » ou « des éclairs », il dessine aussitôt des yeux d'où sortent, en effet, des flammes dansantes ou ces zigzags agressifs par lesquels on est accoutumé de représenter l'éclair. L'intention est puérile et le résultat ahurissant. Pourtant l'artiste s'est borné à transposer en une image figurée, après tout en une *vraie* image, l'image rhétorique, combien banale d'ailleurs, de l'écrivain. Il n'a fait que la prendre au sérieux, que la traduire littéralement.

Or, l'hypothèse que je viens de formuler n'est nullement fantaisiste. Au xvi^e et au xvii^e siècle, la pratique qu'elle définit est monnaie courante. La mode de l'emblème, celle de l'allégorie multiplient les gravures où chaque mot du discours se trouve figuré par un élément correspondant du dessin. Des

graveurs serviles et méticuleux cherchent moins à illustrer un énoncé verbal qu'à en procurer une correspondance plastique, complète et fidèle. Parfaite, leur œuvre serait plus qu'inutile : redondante, simple duplication de la page écrite. En outre, comme l'image réalise une métaphore, elle se montre la plupart du temps énigmatique dans la mesure exacte où elle réussit à prendre, pour ainsi dire, le texte au mot, tant c'est autre chose d'écrire « elle avait une taille de guêpe » et autre chose de superposer dans le dessin femme et insecte. L'extravagant est toutefois qu'on l'ait systématiquement entrepris.

L'artiste lit dans l'*Apocalypse* (X, 3) : « Puis je vis un autre ange puissant qui descendait du ciel, enveloppé d'un nuage, et l'arc-en-ciel au-dessus de la tête; son visage était comme le soleil, et ses pieds comme des colonnes de feu. » Il dessine aussitôt un ange au corps de nuées et dont les jambes sont des colonnes avec base, fût et chapiteau, qui laissent échapper des flammes. Son visage est entouré de rayons, auréolé d'un arc-en-ciel. Jurgis Baltrusaitis a suivi cette figure composite¹ depuis la Bible de Cologne, éditée par Heinrich Quentel en 1478, jusqu'aux fresques du mont Athos, peintes au xvii^e siècle, en passant par l'*Apocalypse* de Dürer (1498), les planches emphatiques de Jean Duvet (Lyon, 1561) et quantité d'autres interprétations moins célèbres, mais tout aussi esclaves. L'image séparée de la légende, que pourtant elle transpose

1. *Réveils et prodiges*. Paris, 1960. p. 273-274.

exactement, apparaît aussitôt délirante. En elle, le fantastique est secondaire. Il naît de l'isolement du dessin, mais il est juste d'avouer que celui-ci une fois découpé prête souvent à une rêverie qui se donnerait libre cours de meilleur cœur si l'esprit pouvait oublier que pareille extravagance ne fait souvent qu'exprimer sans nuance ni détour les proverbes les plus terre à terre, les préceptes les plus rebattus de la morale en honneur, et s'il ne fallait pas, pour se laisser éblouir par cette sorte d'incohérence, ignorer son mécanisme.

Il reste que, si le fantastique, dans l'art de l'emblème, est en quelque sorte dérivé ou apocryphe, s'il surgit seulement de la perte ou de l'oubli du texte auquel se référait l'image, il convient de s'interroger sur les ambitions d'une recherche dont la vogue s'est maintenue plus d'un siècle durant et qui, pendant tout ce temps, a suscité les réflexions de tant de philosophes. En fait, l'emblème, quelque modestes qu'on en suppose les origines, a été vite regardé comme un mode d'expression supérieur au langage même. Sa législation, dont R. Klein a retracé l'histoire¹, s'est constituée petit à petit, entre 1555, où Paolo Giovio en édicte les premières règles, au nombre de cinq, dans son *Dialogo dell'impreso militari e amoroze*, et 1613, où Ercole Tasso répond aux *Assertiones* publiées sous le nom de Cesare Cotta par le R. P. Horacio Mortalto. Le code devient sans cesse

1. Robert Klein, « La Théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les *impreso*, 1555-1612 », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XIX, Genève, 1957, p. 320-341.

plus strict : les interdits s'accumulent, un peu comme il arrivera plus tard pour d'autres genres fixes, la tragédie classique et le roman policier par exemple.

Giovio exclut la figure humaine et limite la sentence, exprimée de préférence en langue étrangère, à trois ou quatre mots, à moins qu'il ne s'agisse d'un hémistiche connu. Dès l'année suivante, d'autres exigences se font jour : on se rend compte qu'il est à la fois court et pléonastique que l'image et la devise ne fassent que se correspondre ou se refléter sans s'enrichir. On cherche à les rendre indispensables l'une à l'autre. Girolamo Ruscelli (*Le imprese illustri*, Venise, 1556) entend que leur signification vienne de leur rapport mutuel. Il ne consent même pas que l'une soit l'explication de l'autre. Robert Klein a donné un remarquable exemple de l'interférence souhaitée. Le message qu'il s'agit de communiquer serait en clair : « J'ai choisi l'amour qui me tue. » Le dessin qui l'exprime est alors un papillon volant vers la flamme qui l'anéantira et la sentence qui, sur l'emblème, commente l'insecte attiré par la bougie : « Je le sais bien. » Ni la phrase ni la vignette ne sont claires isolément. Aucune en elle-même ne proclame la fatalité connue et acceptée que l'auteur cherche à faire entendre. C'est la composition des deux qui rend l'ensemble signifiant¹. Mais les puristes ne s'en tiennent pas là.

1. R. Klein : « La pensée figurée de la Renaissance », *Diogène*, n° 32, octobre-décembre 1960, p. 133.

Diverses écoles s'affrontent : les « logiciens », les « artistes ». Chacun stigmatise comme une licence condamnable ce qui était admis la veille, se réfère à une doctrine différente, préconise un système, formule des prohibitions nouvelles. On défend ainsi d'employer dans la devise un verbe à un mode personnel, sous prétexte que la devise doit rester le terme d'une relation et non pas devenir l'expression autonome d'une idée. On pourchasse le rébus, le calembour. On proscriit dans la sentence toute dénomination d'un objet figuré dans le dessin : c'est tautologie. On refuse même que la devise paraisse prononcée par l'être ou par l'objet représenté. *Itala sum, quiesce* (« Je suis d'Italie : repose ») accompagnant le dessin d'un if suffit à disqualifier un emblème pourtant ingénieux reposant sur la croyance que l'ombre de l'if d'Espagne serait mortelle et celle de l'if d'Italie inoffensive¹.

Qu'ils accordent la prééminence à la notion ou au véhicule, c'est-à-dire au concept ou à son incarnation, tous les théoriciens sont persuadés, pour le moins soupçonnent ou sont prêts d'accepter que les *voiles*, les métaphores figurées sont indispensables à l'expression complète et supérieure de l'idée. Marsile Ficin, dans ses *Commentaires sur les Ennéades* (V, VIII, 6), se référant, comme il sied, aux hiéroglyphes égyptiens, tient en effet pour évident que la connaissance des choses par Dieu n'est ni compatible avec « l'alphabet et ses caractères menus », ni comparable à un discours au sujet des

1. R. Klein : « La théorie de l'expression figurée, etc. », p. 323.

choses, mais qu'elle s'apparente davantage à la vision simple et stable de leur forme.

L'emblème est ainsi le plus complexe et le plus organisé des langages : celui qui contient, résume et dépasse les autres. L'image n'est plus une imitation de la nature, une vaine reproduction de l'objet. Elle ne représente pas. Elle échappe à la future condamnation de Pascal. Elle guide, elle montre, elle enseigne. Elle achemine, sinon au Divin, du moins à l'Idée pure.

Cette manière de penser, ou du moins d'exposer la pensée, peut concevoir de proposer sa propre image. Ainsi, Cesare Ripa, dans son *Iconologia* (1593), représente *L'Énigme* en soi sous l'apparence d'un homme masqué recouvert d'un filet aux larges mailles, tenant une corde dans la main droite et une pêche dans la gauche. A ses pieds est accroupie une sphinge. Ripa explique qu'il s'est agi pour lui de figurer l'allégorique, l'ambigu, l'inquiétant. L'énigme est une allégorie obscure : d'où les nœuds de la corde et du filet. Le fruit signifie finesse d'esprit, car le pêcher est originaire de Perse et les Persans sont réputés pour leur ingéniosité. Le sphinx évoque la démarche hiéroglyphique. Un emblème est une énigme représentée. Celui-ci apparaît donc comme l'énigme de l'énigmatique¹. L'art de l'allégorie est assez subtil pour se signifier lui-même. Le cercle est fermé.

Parallèle à ce « fantastique » par métaphore, issu des emblèmes, s'est épanoui un « fantastique » par

1. G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hambourg, 1957, p. 54-55, fig. 46.

contiguïté, né des gravures des manuels intitulés, suivant les cas, *Ars Memorandi*, *Ars Reminiscendi* ou *Ars Memoriae*. Cette fois, le texte est absent, puisque présumé connu du lecteur. L'image ne sert qu'à le lui rappeler au moyen d'une accumulation de détails, dont chacun renvoie au terme le plus remarquable d'un paragraphe différent de l'ouvrage qu'il s'agit de mémoriser. Ces détails graphiques sont articulés entre eux plus ou moins adroitement, de façon à former on devine quel effarant hybride. A cette mnémotechnie, dont Raymond Lulle et Giordano Bruno n'ont pas dédaigné d'être les promoteurs, le fantastique véritable est étranger. Néanmoins, de tels procédés accoutument l'œil à considérer des monstres composites, où des clefs, des sacs, des ailes, des moitiés de fleurs, des fragments d'ustensiles, des soleils, des couronnes, des luths sont greffés les uns sur les autres dans l'unique souci de meubler l'espace le plus restreint du plus grand nombre d'éléments identifiables.

Malgré l'apparence, j'estime le résultat obtenu, tout ahurissant qu'il est, moins encore que les emblèmes, fantastique au sens strict du mot. Certes, dans les deux cas, l'esprit se trouve amené à accepter une fantasmagorie à laquelle il est malgré tout tenté de prendre un plaisir marginal, sinon dévoyé, je veux dire indépendant du sens banal que l'image délirante véhicule ou qu'elle condense. Le danger, si danger il y a, est d'autant plus insidieux qu'une doctrine alors prestigieuse assure que l'esprit ne saurait accéder à la compréhension du Divin qu'à travers un jeu d'énigmes et à la faveur d'une

certaine stupeur contemplative. Plus on dédaigne le discours et plus on attend de l'obscurité, d'une certaine obscurité du moins, une irremplaçable illumination. Il est admis que le Divin ne se laisse pas appréhender directement. On a vu déjà qu'il répugnait à l'alphabet. On conjecture maintenant que les images trop limpides ne sont pas moins impuissantes à en manifester les arcanes. Cet ordre de vérités se cache, avait précisé Pic de La Mirandole (*De Hominis Dignitate*, Florence, 1492, p. 581), « sous les voiles énigmatiques et la dissimulation de la poésie ». Les sphinx, rappelle-t-on volontiers, étaient placés à l'entrée des temples pour avertir les fidèles du caractère ésotérique de cette révélation. Toujours est-il que, dès le début, les emblèmes non seulement se trouvent apparentés aux hiéroglyphes égyptiens par le succès de l'ouvrage d'Horus Apollo, mais encore, si peu qu'ils soient dégagés d'un rôle trop vulgairement scolaire ou asservi, ils se voient estimés porteurs d'une signification secrète ou d'un enseignement sacré. L'image alors ne fait pas que remplacer ou illustrer un texte. Elle dispense à l'initié une révélation ineffable. Elle lui propose une sorte de vision totale, instantanée, qui est censée échapper aux insuffisances du langage humain.

Une ambition de cette espèce inspire en tout cas *L'Allégorie du Purgatoire* que Bellini peint vers 1485, c'est-à-dire au moment où le genre est encore à l'état naissant et plein de sublimes promesses non encore galvaudées. Le mystère de cette toile, qui ne correspond avec certitude à aucun texte connu,

demeure entier. Le moment venu, j'essaierai d'expliquer pourquoi je la tiens pour un des chefs-d'œuvre majeurs de l'art fantastique. Pour le moment, il me suffit de signaler que ce tableau fut bientôt suivi par une série de cinq allégories plus restreintes et plus précises qui, sans toutefois parvenir à son ampleur et à sa sereine magnificence, par la liberté et la richesse de l'imagination, par l'écart délibérément maintenu, sinon dilaté, entre le message et le symbole, dépassent infiniment l'application besogneuse des emblèmes didactiques qui allaient leur succéder en grand nombre. Ce n'est ni la première ni la seule fois que, d'emblée, une forme d'art atteint son excellence. Toutefois, plus que les proverbes, plus que les sentences morales et les exhortations pieuses, les doctrines alchimiques devaient bientôt fournir, par une rare rencontre, un terrain d'élection à l'éclosion des emblèmes.

En effet, dans un pareil domaine, voué comme naturellement à l'occulte, l'exposé des principes et, plus encore, celui des techniques opératoires est presque obligatoirement présenté sous figure d'énigmes. Il s'agit de communiquer des secrets qui ne doivent pas transparaître, qui peut-être n'existent pas, mais qu'il est nécessaire dans les deux cas de donner pour indubitables. Une clientèle à la fois exigeante et crédule, des expériences dont au fond personne ne sait si elles furent jamais concluantes, une équivoque constamment entretenue, sans doute de bonne foi, et qui tient à la nature et aux conditions de l'entreprise plutôt qu'à l'astuce des intéressés — encore que celle-ci y trouve son

compte —, des opérations décrites métaphoriquement, de façon à rebuter le profane, mais de telle manière aussi que l'adepte, s'il échoue malgré son zèle et sa science, puisse toujours s'accuser de quelque erreur d'interprétation, enfin le double mirage de l'or et de la connaissance, voilà de quoi maintenir un climat propice à la création d'images essentiellement ambiguës, qui permettent au maître d'extrapoler son propre savoir et au disciple de se flatter de posséder déjà, quoique voilés, les éléments d'une révélation capitale.

Le fantastique, cette fois, n'est pas fantaisie. Il est inhérent aux connaissances que traduisent symboles, rébus et emblèmes. En fait, tout apparaît image et logogriphe. *Seganissegebe* est l'inutile anagramme de *génie des sages* et *Trepsaricopsem* celui, non moins superflu, d'*esprit, âme, corps*. Dix pages de commentaires dans le *Theatrum Chymicum* donnent la solution d'une énigme ardue, c'est (on pouvait s'y attendre) la pierre philosophale. A vrai dire, c'est inévitablement la pierre philosophale. A titre d'exemple, je citerai une de ces déroutantes définitions qui ne dissimulent rien, mais qui servent de support à la glose :

Aelia Laelia Crispis est mon nom. Je ne suis ni homme, ni femme, ni hermaphrodite, ni vierge, ni adolescente, ni vieille. Je ne suis ni prostituée, ni vertueuse, mais tout cela ensemble. Je ne suis ni morte de faim, ni par le fer, ni par le poison, mais par toutes ces choses à la fois. Je ne repose ni au ciel, ni sur terre, ni dans l'eau, mais partout. Lucius Agatho Priscius, qui n'était ni mon mari, ni mon amant, ni

mon esclave, sans chagrin, sans joie, sans pleurs, m'a fait élever, sachant et ne sachant pas pour qui, ce monument qui n'est ni une pyramide, ni un sépulcre, mais les deux. C'est ici un tombeau qui ne renferme pas de cadavre; c'est un cadavre qui n'est pas renfermé en un sépulcre. Le cadavre et le sépulcre ne font qu'un.

Comme on pense, les illustrations ne cèdent en rien aux textes. Dans la huitième partie des *Elementa Chæmiæ* de Joannes Conradus Barckhausen (1718) ou *Chrysopoeia*, soixante-dix-huit gravures représentent les phases successives du Grand Œuvre. Les quatre figures du *Janitor pansophus* sont censées résumer la philosophie hermétique tout entière. L'*Altus liber mutus*, comme son nom l'indique, ne contient pas une ligne écrite : il n'est rien qu'allégories. On touche là l'extrême d'un genre, où la subordination du texte à l'image n'a cessé de s'accroître, alors que d'ordinaire, dans un livre, l'image est servie. Ici elle tend à devenir tableau, et le texte une simple légende. Selon moi, les plus réussies de ces compositions étranges, les seules peut-être qui demeurent évocatrices, tout contexte aboli, sont celles qui illustrent les ouvrages de Michael Maïer, en particulier son *Scrutinium chymicum* de 1587. Il est d'ailleurs à présumer que ces « très ingénieux emblèmes des secrets de la plus secrète nature, gravés méticuleusement sur cuivre et composés soigneusement pour les yeux et pour l'intellect¹ » manifestaient dès le début une préoc-

1. C'est le sous-titre de l'édition de 1587, à Francfort : *Secretioris naturæ secretorum Scrutinium Chymicum per oculos et*

cupation esthétique qui tendait à les affranchir dans une certaine mesure des servitudes de leur office. Comme pour corroborer cette hypothèse, le livre est bizarrement réédité par Th. de Bry en 1618 sous le titre d'*Atalanta fugiens*. Il contient la musique de cinquante mélodies permettant de chanter à trois voix les distiques qui accompagnent chaque emblème.

Une préface ne laisse pas ignorer que distiques, mélodies et symboles sont destinés à créer une sorte de langage commun. Intéressant simultanément l'ouïe, la vue et l'intellect, réconciliant les différents sens et la raison, cette langue permettrait à l'âme d'accéder aux sphères supérieures de la connaissance. Le lien avec les ambitions des théoriciens de Florence n'est pas douteux. En même temps, l'impression soignée de l'ouvrage, les compléments poétiques et musicaux, la réédition par les soins d'un éditeur d'art comme Th. de Bry, le nouveau titre de *Fuite d'Atalante*, allégorique, certes, mais aussi séduisant que pouvait être rébarbative l'interminable désignation qu'il remplace, ces divers signes invitent à supposer que les contemporains eux-mêmes ont été sensibles aux qualités purement plastiques de cette série de gravures, indépendamment de leur signification initiatique. Je me hasarderai à adopter le même point de vue, afin d'essayer d'estimer ce qui, le message mis à part, peut contribuer en elles à renforcer l'impression de fantastique ou, au contraire, à la dissiper. D'autre

intellectui accurate accomodata, figuris cupro appositissime incisa ingeniosissima emblemata... illustratum.

part, comme, à ma connaissance, seules quelques-unes de ces cinquante compositions ont été reproduites, il n'est peut-être pas dépourvu d'intérêt d'en procurer la série entière, ne fût-ce que pour permettre à chacun d'apprécier l'ampleur et la cohérence du langage emblématique.

L'arsenal des allégories hermétiques, simple répertoire de symboles ici et ailleurs, n'est pas, en général, malgré sa variété, un véhicule efficace de mystère. L'indifférence et la monotonie naissent aisément de ces représentations invariables. Saturne, qui, muni de sa faux, figure le plomb, y apparaît tristement conventionnel, dépossédé du sombre éclat qu'il avait reçu d'Aldegrevier le dessinant à cheval sur un bouc et tenant suspendu par la cheville, à hauteur de sa bouche, le nouveau-né qu'il s'apprête à dévorer vif et dont il semble déjà aspirer avec gourmandise le cordon ombilical. Le dieu ne retrouvera qu'avec Goya cette frénétique férocité.

Mêmement neutres et impersonnels, Mars, armé et casqué, représente le fer; un lion, le Fixe; un aigle, le Volatil; un lion terrassant un aigle, la fixation du Volatil; et un aigle dévorant un lion, la volatilisation du Fixe; un serpent ailé, le mercure; un serpent aptère, le soufre. Peu importe qu'on puisse ou qu'on doive reconnaître également ces deux corps aussi bien dans deux dragons s'affrontant, ou dans deux aigles ou deux poissons, ou dans un lion et une lionne, dans un cerf ou une licorne, dans le chien de Corascène et la chienne d'Arménie. Ces images ne sont que recours à des lexiques différents,

mais non moins usés. Une impression identique est produite par les hommes à face de soleil, les femmes à visage de lune, ou par la présence de grandes étoiles qui rappellent indiscrètement les correspondances astrologiques des métaux. Les épisodes mythologiques sont frappés de la même indigence et ne sont pas par eux-mêmes chargés d'une magie plus persuasive. Il arrive pourtant que, comme dans l'emblème XLIV du *Scrutinium*, qui montre Typhon et Osiris, ils soient traités sans référence aucune à leur cadre traditionnel. Ils se trouvent alors rénovés par un tel dépaysement.

Dans les meilleurs cas, l'attention est captée par le caractère inhabituel de la scène représentée, par la difficulté ou l'absurdité de l'entreprise, par un détail aberrant ou incroyable, par un événement dramatique, par un contraste surprenant : ainsi ce roi qu'on a déjà connu transpirant dans une étuve ou étendu solitaire sur un lit à baldaquin et qu'on voit maintenant nageant désespérément, loin de tout rivage, toujours couronne en tête et implorant un secours improbable (*Embl.* xxxi); l'homme décidé, s'appêtant à couper en deux de son glaive, d'un geste théâtral et excessif, un œuf énorme qui se tient miraculeusement en équilibre sur sa pointe (*Embl.* viii); les quatre sphères superposées au-dessus d'un étang (*Embl.* xvii); la rencontre dans la forêt de la femme nue et du guerrier en armure (*Embl.* xx); l'hermaphrodite sur le gril et les flammes, l'épaisse fumée qui s'élève autour de son corps déjà en train de se consumer et pourtant encore intact, comme indestructible (*Embl.* xxxiii);

avant tout, le paysage tranquille où le chemin creux, la rivière, la colline, le bosquet n'ont rien que d'accueillant et que l'on aperçoit petit à petit, en regardant mieux, parsemés de grosses pierres cubiques, qu'on n'avait pas repérées d'abord, sans doute chues du ciel, d'où certaines, d'ailleurs, sont encore en train de tomber (*Embl.* xxxvi).

Le fantastique dans les emblèmes alchimiques demeure entravé, mais il se donne plus libre cours par les mêmes voies en des compositions moins chargées d'une symbolique obligatoire. Il n'est pas difficile de retrouver en des œuvres qui n'ont aucun rapport avec la recherche de la pierre philosophale les mêmes ressorts qui assuraient le mystère des images destinées à guider les adeptes.

Le chevalier en armure et la femme nue de la figure XX du *Scrutinium* reparaissent fréquemment dans l'histoire de l'art. Au Musée Pouchkine à Moscou, une *Allégorie de l'Amour* par Matthias Gerung (1500-1568) déjà les rapproche et les oppose avec le trait particulier, rare, que le guerrier est alors endormi. Le plus souvent, le peintre cherche un épisode, une anecdote qui, tant bien que mal, justifierait la rencontre. Un tableau de Lucas Cranach¹ représente ainsi un *Jugement de Pâris* (1530) où le prince troyen, en face des trois déesses nues, est revêtu d'une riche et noire armure damasquinée. Une toile du Tintoret, *Le Sauvetage*², mêle dans une barque au pied d'une tour, d'où elles descendent par une échelle de corde, de belles

1. Badische Kunsthalle à Karlsruhe.

2. Musée de Dresde.

captives dévêtues et leur sauveur bardé de fer. Le motif de *Roger délivrant Angélique* encore repris par Ingres ou le *Marphise*¹ de Delacroix sont prétexte à la même antithèse. A Prague, dans la vieille ville, à proximité de l'université Charles, une femme nue offre une rose à respirer à un chevalier tout couvert de fer, qui garde la visière obstinément baissée. Malgré mes efforts, je n'ai pu retrouver la légende qui illustre cette sculpture d'ailleurs médiocre. Le sujet du *Chevalier errant* de J.-E. Millais à la Tate Gallery, où la femme, prisonnière sans nom, est attachée au tronc d'un arbre, semble également dégagé de tout épisode précis. Jusqu'aux cartes postales de l'époque 1900 qui ne dédaignent pas d'exploiter le thème sur le mode galant².

Le contraste de la nudité et de l'armure est ainsi trop fréquent, trop divers, trop insistant pour qu'on l'estime accidentel. Il met en scène, d'une part, un extrême de fragilité et de tentation et, de l'autre, une toute-puissance et l'impossibilité de céder à la tentation offerte, à cause précisément du vêtement de fer qui, à la fois, signifie la force et empêche l'étreinte. Je passe sur les oppositions secondaires, mais plastiquement importantes, de la chair blanche et du métal sombre, de la souplesse, volontiers soulignée, du corps découvert et de l'implacable raideur de la carapace articulée. Il y a là, à n'en pas douter, une source d'émotion comme naturelle, inévitable, qui ne tient pas son efficace de

1. Walters Art Gallery, Baltimore.

2. L'une d'elles, de la collection de Paul Éluard, est reproduite dans *Minotaure*, nos 3-4 (1933), p. 94.

l'anecdote illustrée. André Pieyre de Mandiargues décrivant le palais Schifanoia, à Ferrare, construit pour Albert V d'Este et décoré au xv^e siècle, rapporte que, dans la grande salle du premier étage, avaient lieu des tournois licencieux où s'affrontaient précisément des filles nues et des chevaliers en armure¹. Si la rumeur est véridique, le jeu étrange me persuade seulement que la puissance du fantasma est encore plus grande que je ne l'imaginai. Si elle est fausse, le fait qu'elle ait été relayée par Mandiargues me convainc presque autant de la secrète et persistante virulence d'un tel songe.

De même, je laissais entendre, en mentionnant l'emblème XLIV du même *Scrutinium*, que si les personnages de Typhon et d'Osiris y apparaissent mystérieux, c'était parce que, transposés hors de leur mythologie propre, ils n'étaient plus reconnaissables. Pourvu qu'il ne résulte pas d'un procédé délibéré, pareil dépaysement suscite aisément l'impression du fantastique. Je retrouve le même phénomène de double réfraction dans la *Salomé* d'un anonyme flamand du xvii^e, conservé au musée du Prado : le chef coupé de Jean-Baptiste est porté sur un plat par une très jeune infante en lourde robe de parade, perles, broderies, bijoux c'est peu dire en abondance, étoffes empesées et cheveux bouclés plus que de raison, sur la tête un haut diadème héraldique, les deux seins nus tout entiers hors du corsage, le regard surpris, trop innocent, peut-être pervers. Une dame d'atour, aux vête-

1. *Deuxième Belvédère*, p. 124, Paris, 1962.

ments non moins chargés d'ors et de festons, se hasarde à toucher du bout d'un doigt curieux et dégoûté le sinistre trophée. Cette fois, le malaise vient de la magnificence du costume et de la parure, indice d'un haut degré de civilisation; il vient de la jeunesse et de la candeur présumée de l'héroïne; il vient du raffinement et de l'enfance paradoxalement associés à une si provocante barbarie.

La *Salomé* de Gustave Moreau, au corps couvert de tatouages de style maya ou égyptien, joue sur une transposition inverse. La fille du tétrarque de Galilée, sur la poitrine un lotus flanqué d'énormes yeux apotropaïques et constellée de hiéroglyphes dont l'axe de son corps, nez, lèvres, nombril et sexe, commande la symétrie, devient soudain quelque sauvagesse des antipodes, inexplicablement extraite de continents lointains et mêlée à la suite des événements féroces, divins et prédéterminés que narrent les Écritures. Dans les deux cas, le fantastique est issu bien moins du mélange des époques et des lieux que d'une alliance de cultures incompatibles ou de moralités contradictoires.

Le thème de Salomé et de saint Jean, celui de Judith et d'Holopherne, celui de Persée et de Méduse, celui de David et de Goliath, toutes ces têtes tranchées assiègent d'ailleurs l'époque et sont rassemblées à Florence au pied du Palazzo Vecchio ou dans ses murs. Je doute que le hasard seul soit responsable d'un si surprenant rendez-vous.

A lui seul, le jeu avec l'espace et le temps est rarement si efficace. Il faut des complications secondes, d'un autre ordre : pressentiments inexplic-

cables, duplications déroutantes, anticipations où la raison achoppe durablement. Dans une gravure de Jaspar Isaac, des créatures lilliputiennes assaillent de toutes parts un géant endormi. Innombrables, elles sortent du sol, casquées et cuirassées comme des légionnaires antiques. Bien avant qu'il ne vérifie que Swift ne naîtra qu'en 1667, c'est-à-dire treize ans après la mort d'Isaac, le spectateur a pensé à Gulliver. Il ne reconnaît Héraklès que plus tard, à sa massue et à la peau du fauve de Némée. Ammien Marcelin (xxii, 12) et Philostrate (*Imag.*, II, 22) rapportent en des ouvrages rarement consultés que les Pygmées, eux aussi fils de la Terre, voulurent venger leur frère Antée tué par le héros. Héraklès, réveillé, les ramassa tous dans sa dépouille de lion et les apporta à Eurysthée. De fait, à la lisière de la forêt, occupant la longueur de la plaine, devant une ville d'architecture grandiose et insolite, gît le cadavre gigantesque du demi-dieu étouffé. Tout s'explique. Il n'est pas impossible que Swift ait connu l'eau-forte d'Isaac. Il n'empêche que les deux figures d'Hercule et de Gulliver demeurent étrangement superposées.

Il peut advenir de plus remarquables croisements. Je ne cesse de le répéter :

LE FANTASTIQUE EXISTE NON PAS PARCE QUE LE NOMBRE DES POSSIBLES EST INFINI, MAIS PARCE QUE, QUOIQUE IMMENSE, IL EST LIMITÉ. IL N'Y A PAS DE FANTASTIQUE LÀ OÙ IL N'EST RIEN DE DÉNOMBRABLE NI DE FIXE, C'EST-A-DIRE LÀ OÙ LES POSSIBLES NE SONT NI DÉFINIS NI SUSCEPTIBLES

D'ÊTRE ÉNUMÉRÉS. LORSQUE TOUT À TOUT MOMENT PEUT ARRIVER, RIEN N'EST SURPRENANT ET AUCUN MIRACLE NE SAURAIT ÉTONNER. AU CONTRAIRE, DANS UN ORDRE RÉPUTÉ IMMuable, OU LE FUTUR PAR EXEMPLE NE PEUT RÉPERCUTER SUR LE PASSÉ, UNE RENCONTRE QUI PARAÎT CONTREDIRE CETTE LOI NE LAISSE PAS D'INQUIÉTER.

Titus Manlius, en 340 av. J.-C., fit décapiter son fils qui avait engagé le combat malgré sa défense. Georges Pencz, artiste de Bamberg, qui fut peut-être l'élève de Dürer, représente le supplice du militaire indiscipliné victime de la sévérité paternelle. L'instrument en est une parfaite guillotine entièrement au point : la masse déclenchée par un cordon glisse entre deux montants de bois et choit sur le couperet, de façon à trancher d'un coup la tête du condamné. Dans la gravure de Pencz, les trois moments du temps sont inextricablement mêlés : le passé, par l'épisode des guerres de Rome que représente le dessin ; le présent, par les armes et le costume des acteurs ; l'avenir, par l'horrible et imprévisible fortune que devait connaître, deux siècles et demi plus tard, avec une irrécusable et fréquente réalité, aux heures de péril d'une autre République, une sanglante machine, au temps de Pencz, presque secrète et bientôt oubliée.

Les renversements de la hiérarchie biologique provoquent un malaise plus persistant que le jeu des lieux et des dates. Je ne pense ici ni aux monstres composites d'un Jérôme Bosch, ni aux animaux de la fable, hippogriffes et centaures,

chimères et griffons. Je pense encore moins à la substitution mécanique des têtes des animaux et des hommes, avec quoi un Granville s'est acquis une facile réputation. Le fantastique ne peut dépendre de la seule irréalité des êtres représentés. Leur pouvoir d'inquiéter est quasi nul. On sait trop qu'ils n'existent pas, qu'ils sont fantaisie pure. En revanche, l'animal le plus domestique, placé dans une situation ou dans un éclairage approprié, peut, me semble-t-il, alarmer davantage. Tel est, par exemple, le cas du cheval aux yeux de braise, qui, dans le *Cauchemar* de Füssli, hennit triomphant et sardonique au-dessus de la dormeuse. De même, dans *Le Palefrenier ensorcelé* de Hans Baldung Grien, le corps de la victime, allongé sur le dos exactement dans l'axe du regard du spectateur, l'amène jusqu'au cheval. Justement, le cheval se retourne attentif et surpris, flairant le surnaturel. Son brusque frisson, plus qu'aucun détail explicite, avertit qu'il vient de se produire on ne sait quoi d'horrible et d'innommable.

Plus mystérieux encore sont les tableaux profonds et graves où l'animal serein, impassible, comme un être supérieur venu d'un autre monde, avec une incorruptible justice et d'un regard indéchiffrable contemple, comprend, soupèse, juge sans appel ni recours la décision intime d'un humain au moment où celui-ci choisit irrévocablement, d'une manière pour lui-même obscure, son destin. Ainsi de *La Conversion de saint Paul* de Nicola dell'Abbate et de *Tancrede et Herminie* de Poussin où, chaque fois, un cheval clair, qui est démesuré et qu'on

dirait immense, domine la scène et estime les mérites des protagonistes, comme s'il était seul à connaître le secret des événements et des âmes. Il considère, avec pitié peut-être, le persécuteur ébloui, terrassé, qui va passer du parti des bourreaux à celui des victimes, il assiste au sacrifice de l'héroïne qui tranche d'un coup de sabre ses belles tresses pour arrêter l'hémorragie du blessé.

Ici, le fantastique, quasi annulé par sa propre discrétion, est si amenuisé qu'on doute qu'il fût jamais présent. On en nierait aisément la moindre trace et on soutiendrait sans nulle invraisemblance que l'emphase avec laquelle sont peintes la bête cabrée et la bête au repos correspond seulement de la part des artistes à de purs soucis d'équilibre dans la composition ou le coloris. Il reste que ni dans les trois récits des *Actes des Apôtres* ni dans le texte de la *Jérusalem délivrée*, la moindre importance n'est accordée aux montures du cavalier aveuglé et de la généreuse Sarrasine.

De toute façon, ces toiles apparaissent le fruit infiniment aléatoire, infiniment ambigu, d'une longue évolution. Au siècle antérieur, lors du plein essor de la démarche allégorique et de la mode des emblèmes, le fantastique s'épanouit au contraire avec une luxuriance et avec une prolixité qui font parfois de l'image un ténébreux labyrinthe de symboles. Dans une planche d'Antonia Salamanca (1500-1562) à la gloire de l'Amour, gravée d'après une composition de Bandinelli, Éros et une femme acablée jouent aux dés sur une table où reposent, sans doute comme enjeu, des mains coupées et des

yeux énucléés. Des Amours font cuire l'un des leurs dans une vaste et élégante chaudière. Partout, de nobles spectateurs suivent la partie et s'inquiètent. Parmi les herbes pauvres, deux yeux affleurent du sol. De chacun coule un filet de larmes, comme une maigre source qui va rejoindre les boucles des angelots cuisiniers. Dans le ciel ou à l'horizon : des temples, un quadrigé excité par un cocher enthousiaste et, se profilant dans un espace vide au centre d'épaisses nuées, un fin cheval qui s'effare.

L'expression de l'Enfant divin est décidée, impatiente et cruelle. Jusqu'à ses cheveux ont une rigidité de métal et il semble qu'il tende, sans daigner le voir, aux chiens qui se tiennent derrière lui, un des viscères qu'il vient de gagner. La joueuse, qui accepte ainsi de s'aliéner elle-même comme organe par organe, manifeste le même abandon que d'autres œuvres attribuent à des solitaires non moins pensives. L'ensemble est inextricable, indéchiffrable. Mille détails énigmatiques sollicitent tour à tour l'attention de l'observateur. Mais la femme qui joue ses sens sans ciller en éclipse, du poids de son désespoir consenti, la théâtrale complexité.

Dans de telles œuvres, il s'en faut de peu que le fantastique ne pêche par excès. Contrairement à l'apparence, c'est l'inverse qui se produisait dans les emblèmes et dans les gravures alchimiques. En tout cas, à partir de ce moment, la voie du *grand* fantastique est ouverte.

LE DÉMON DE L'ANALOGIE

Les gravures alchimiques illustrent un domaine privilégié, mais restreint. Elles possèdent rarement l'ampleur et la liberté qui leur assureraient de plus vastes résonances. Même chez Michel Maïer, leur origine savante, sinon technique, continue de peser sur des images tenues malgré tout de transposer jusqu'à des manipulations de laboratoire.

Les peintres et les graveurs de la Renaissance n'étaient pas obligés de satisfaire à un cahier de charges aussi despotique. Dès le xv^e siècle étaient d'ailleurs apparues des compositions à caractère franchement ornemental, mais qu'on dirait déjà prêtes à recevoir ou à dissimuler quelque signification seconde. Tels apparaissent notamment *Le Labyrinthe*, d'un anonyme florentin, qui se trouve au British Museum, *La Bataille des Nus*, du Pollaiolo, *Le Combat des Dieux marins*, d'Andrea Mantegna, plus tard *La Carcasse*, d'Agostino Veneziano. A partir d'ouvrages de ce genre, où le souci plastique demeure prépondérant, et sans doute sous l'influence croissante des doctrines issues de la

philosophie platonicienne, les artistes, vers la fin du siècle et le début du suivant, s'attachent à faire des beaux personnages nus et des attributs mystérieux dont ils les entourent les messagers d'une vérité secrète. Pour la peinture Giovanni Bellini (1426-1516), pour la gravure Marc-Antoine Raimondi (1480-1530) possèdent sans doute les meilleurs titres à être tenus pour ceux qui s'engagent le plus loin et avec le plus de décision dans une voie destinée à rester fort peu encombrée.

Les Grimpeurs de Raimondi montrent assez bien comment l'esprit du temps incline à glisser de l'événement à la fable. Dans cette composition, des hommes ou des géants qui semblent sortir des entrailles de la terre se hissent avec effort à la surface du sol. Au terme d'un cheminement obstiné, ils émergent non loin d'une forêt, d'où un groupe les aperçoit en donnant les signes d'une grande émotion. On ne sait pas bien s'il s'agit de spectateurs de hasard, épouvantés de l'arrivée à l'air libre de la race souterraine, ou de compagnons qui, ayant précédé les nouveaux venus dans la mystérieuse ascension, attendraient leur venue avec angoisse ou avec horreur. L'extraordinaire péripétie illustrerait un épisode sans intérêt d'une expédition contemporaine. On tient, en effet, pour assuré que Marc-Antoine a conjugué avec un paysage de Lucas de Leyde un détail de *La Bataille de Pise*, destinée par Michel-Ange à fournir le pendant d'un tableau de Léonard de Vinci représentant la bataille d'Anghiari, pleine de chevaux, d'armures et d'étendards. Passionné de nudités, Michel-Ange aurait choisi de

peindre un détachement de soldats qui, se baignant dans une rivière, sont surpris par l'arrivée de l'ennemi. Ils s'efforcent de remonter sur la berge pour retrouver leurs vêtements et leurs armes. L'anecdote militaire occupe encore la première place dans l'admirable gravure du Veneziano, où l'on voit les soldats se rhabiller en hâte. Mais elle n'a pas le mystère de celle de Raimondi.

C'est que le dessin de celui-ci n'a plus rien à voir avec le très mince prétexte qui l'a inspiré et qui, déjà, n'avait plus grand rapport avec la commande officielle. Le titre traditionnel des *Grimpeurs* incline à une plus ample et plus inquiétante vision. En outre, par le seul jeu de la perspective, les assaillants lointains paraissent accessoires, presque insignifiants. Ce sont eux qu'on dirait apeurés par les colosses nus du premier plan. De toute façon, même admise l'explication triviale, l'imagination du spectateur n'en demeure pas moins ensorcelée : le pénible affleurement au jour des êtres des profondeurs ne perd pas son pouvoir d'évocation dans une plus grande proportion que celui des emblèmes alchimiques n'est diminué par le fait qu'ils renvoient aux propriétés supposées du soufre et du mercure. Le traitement de la monstrueuse venue à la lumière la libère de l'anecdote et la revêt de la polyvalence fabuleuse qui garantit la perpétuité des grands mythes et qui fait que le temps, au lieu de les user, les enrichit.

Laissant de côté, du même Raimondi, *L'Homme et la Femme aux boules* (n° 377 du catalogue de Bartsch) et *Le Serpent parlant à un jeune homme*

(Bartsch, n° 396), j'en viens à deux gravures du début du siècle, à qui la tradition a donné le même titre du *Songe de Raphaël* et dont le contraste est plein d'enseignement. Dans la première, due à Ghisi, tout est féerie harmonieuse. En cette forêt de détails, il n'en est aucun qui ne semble inventé pour dérouter et qui ne concoure à épaissir le mystère de l'ensemble. Mais dès qu'on possède la clef, l'énigme s'éclaircit. Il s'agit d'un commentaire à différents passages du livre VI de *L'Énéide*, comme le prouvent les citations du poème (*Én.*, VI, 95 et 617-618) inscrites dans des cartouches au pied de deux des personnages. On reconnaît Thésée soudé à son roc, la Sibylle de Cumès exhortant Énée avant sa descente aux Enfers, l'Averne, gouffre que ses cent entrées invitent à représenter comme un immense Colisée, l'arbre géant d'où s'envolent les oiseaux des cauchemars, la chute lumineuse des âmes, dont parle Anchise, et la spirale tracée par l'une d'elles qui remonte vers l'Empyrée, la barque chavirée de l'homme qui a succombé aux tentations. À gauche, les symboles infernaux ; à droite les signes élyséens.

L'image paraît soudain une *traduction juxtalinéaire* du texte de Virgile, selon la forte expression de Robert Klein, qui a su faire correspondre à chaque détail de la gravure une indication du poème¹. Mais, la source découverte, le fantastique est aussitôt dissous. Il n'en subsiste que le caractère

1. On trouve cette explication, développée par R. Klein à partir d'une intuition de Panofsky, dans l'étude de Henri Zerner, « Ghisi et la gravure maniériste à Mantoue », *L'Œil*, n° 88, avril 1962, p. 76.

nécessairement composite d'une œuvre contrainte de représenter simultanément des épisodes successifs et surtout à mettre en images dans un cadre fabuleux les éléments d'une théologie oubliée. L'essentiel du charme est rompu, j'en ai peur, du fait que la version proposée est trop littérale. Elle ne laisse aucune liberté à l'imagination. Elle s'efforce d'épuiser le texte, quand il lui faudrait le prendre comme point de départ. Elle est tautologique par rapport au discours qu'elle illustre. Elle justifie à l'avance les puristes de l'art de l'emblème qui, dans l'allégorie, redoutaient le pléonasme.

La gravure de Raimondi, elle aussi connue sous le titre du *Songe de Raphaël* (Bartsch, n° 359), témoigne d'une ambition opposée. Moins chargée, si dépouillée qu'on la dirait muette et presque vide, elle pourrait passer pour la peinture d'un véritable rêve, justement parce que la composition n'y est encombrée d'aucun cumul d'absurdités et de merveilles. Celles-ci, en soulignant le contraste entre le rêve et la réalité, loin de renforcer l'impression de fantastique, la détruisent le plus souvent, dans la mesure où chacun sait qu'il n'est rien qu'il ne puisse attendre d'un rêve. L'insolite se révèle ici d'autant plus efficace que l'intervention du surnaturel est limitée à trois larves naïves, qui traînent sur la rive leurs formes hybrides et monstrueuses.

Pour le reste, rien que d'étrange, mais rien que de possible. Les deux endormies, étendues au premier plan, sont si parfaitement intégrées à leurs songes qu'elles semblent en faire partie et constituer avec lui une indissoluble unité. Elles reposent face à face,

les yeux clos, torturées ou extasiées, en proie aux visions d'un rêve, que figure sans doute le reste du dessin. De larges douves remplies d'eau noire les séparent d'un château incendié dont les hôtes cherchent à s'enfuir. A leurs pieds, rampent les avortons de cauchemars dont j'ai parlé. Dans le lointain, le fossé s'élargit et devient une sorte de fleuve ou de lac. Une barque le traverse, que conduit la silhouette pâle d'un nautonier debout. C'est peut-être le Styx et peut-être Charon. Sous les nuées d'un ciel d'orage, les tours d'une ville ferment l'horizon. Plus près, presque au-dessus des dormeuses, s'élève et se perd vers le haut une muraille que termine un puissant pilier. Il cache à demi une fenêtre par où la lumière extérieure projette sur la paroi sombre deux pinceaux divergents.

Tout est tumulte, agitation, horreur, et en même temps silence et solennelle immobilité, spectacle pur, intérieur, incapable d'éveiller celles qui l'imaginent, le contemplent, le suscitent et le subissent. On croit pénétrer l'énigme de deux rêveuses elles-mêmes rêvées (puisque enfin la gravure s'appelle *Le Songe de Raphaël*) et qui rêvent simultanément le même simulacre.

On a proposé de reconnaître en cette œuvre déconcertante le châtiment divin s'abattant sur une ville maudite, en l'occurrence Gomorrhe, comme le donneraient à penser les deux dormeuses affrontées (mais comment alors expliquer leur placidité, leur sommeil, leur indifférence mutuelle si clairement affichée?). Dans cette hypothèse, la vermine tératologique signifierait ou les vices de la cité allant

porter ailleurs leur pestilence ou des fléaux lui apportant un surcroît de malheur. Au même moment, le trident blanc de la foudre précipite sur elle le feu du ciel et, par deux orifices quadrangulaires, jaillissent les flammes souterraines. Enfin, le pilier dressé au-dessus des prétendues pécheresses évoquerait la femme de Loth changée en colonne ou en statue de sel. Mais Loth habitait Sodome et non Gomorrhe.

Résoudra-t-on la difficulté en identifiant les assoupies aux filles de Loth et en affirmant que la ville est décidément Sodome ? La vraisemblance n'y gagnerait presque rien. Car le pilier se perd dans les hauteurs et il appartient manifestement à l'édifice qui occupe la partie gauche de la composition, de sorte qu'il ne possède ni l'isolement ni les dimensions qu'il lui faudrait pour rappeler le moins du monde une effigie humaine minéralisée. Dès lors, de proche en proche, l'interprétation entière est remise en question.

De toute façon, elle demeure fragile et incertaine. Les objections abondent. Chaque apparence de preuve en appelle une ou plusieurs, alors que, dans la gravure de Ghisi, il n'y avait pas de rapprochement qui n'emportât la conviction d'emblée et sans conteste, tant l'image se trouvait serrer le texte au plus près. Cette fois, la marge est immense, que ni la Bible ni Flavius Joseph n'aident à combler. C'est au point que, même s'il s'avérait qu'il s'agisse bien de la destruction de Sodome ou de Gomorrhe, l'hallucination ne perdrait rien de son mystère et presque tout resterait à expliquer. Je soupçonne

que son pouvoir serait plutôt nourri et rendu comme plus hypnotique par un tel arrière-fond légendaire d'amours contre nature et de sanctions cosmiques. La composition y gagnerait un supplément de grandeur, accessoire toutefois, mais propre à provoquer l'imagination. Celle-ci, bornée dans l'œuvre de Ghisi, est au contraire stimulée par celle de Raimondi, à cause de la distance que l'artiste a su mettre entre un thème, dont il reste même douteux qu'il se soit inspiré, et la ferme image inexplicable dont il fit une énigme nouvelle.

Aussi la tradition n'a-t-elle pas tort de reconnaître à pareille œuvre les caractères du rêve. Mais c'est là grever d'une autre manière la qualité d'un mystère que l'artiste alors aurait eu entière licence d'ourdir à sa fantaisie ou au hasard et qui, dans ces conditions, ne saurait jamais engendrer qu'une surprise éphémère et stérile. Une gratuité totale, en ce domaine, n'est pas moins ruineuse qu'une pointilleuse littéralité. Il convient maintenant, sans plus attendre, de proposer des exemples d'images qui, avec évidence, évitent également les dangers symétriques d'être libres jusqu'à la logorrhée ou serves jusqu'à la tautologie, et qui peuvent passer pour offrir le modèle d'allégories conçues pour elles-mêmes, en connaissance de cause, avec leur fin propre et leurs pleins pouvoirs.

Dans cette perspective, je désignerai d'abord l'oblongue *Mélancolie* de Lucas Cranach, au Musée de Copenhague, peinte une vingtaine d'années après celle de Dürer et qui n'en a pas la luxuriance allégorique. Il reste sans doute la sphère et le chien

triste. Mais on cherche en vain le redoutable polyèdre, l'échelle et la balance, le rabot, le sablier et la cloche, le carré magique. Le riche encombrement de symboles ambigus et toutefois déchiffrables a disparu. Il s'en faut d'ailleurs que la composition soit pauvre en énigmes.

Une vaste embrasure découpe un second tableau dans le premier, elle s'ouvre au premier tiers en partant de la droite de la composition, en occupe toute la moitié supérieure sans se refermer avant le cadre vers le haut et vers la gauche. Elle forme ainsi une sorte de cache qui limite la vision et la présence, sinon l'influence du monde extérieur. Cette paroi ouverte, quasi abstraite, mais qui n'en a pas moins l'épaisseur d'une muraille, isole les personnages du tableau. A droite, dans la partie complètement protégée, est assise une adolescente ailée, ange ennuyé, qui taille une baguette d'un couteau nonchalant. Visiblement, elle reste indifférente à la besogne qui occupe ses mains. Elle jette un regard fatigué sur le spectacle qu'elle a sous les yeux : deux enfants en bas âge, nus, gras, propres et appliqués, se servant de bâtons comme de leviers, essaient de faire passer une sphère à travers un mince cerceau qu'un troisième tient debout. Entre lui et la jeune distraite, sur le sol, deux perdrix ou tourterelles dont l'une, le cou renversé, explore de son bec le dessous de son aile; et, allongé sur l'épaisseur du mur, tournant le dos au vaste monde, un chien hostile, qu'on devine aboyant.

Le vaste monde est empli de forêts, de nuages, de cités, de rocs et de châteaux. Dans une éclaircie de

frondaisons, une échauffourée, un buisson de lances, un homme à terre dans sa cuirasse luisante, et le cheval sans maître, affolé. Au-dessus, dans une nuée d'orage et comme une vision que ne verrait pas, mais qui troublerait cependant l'ange disponible, un essor de sorcières montées sur des animaux impurs : si j'excepte la vieille qui sert de guide et d'aiguillon, trois femmes nues chevauchant qui un chien, qui un sanglier, qui un bélier et escortant un lansquenet en tenue de parade, manches et culottes bouffantes à gros crevés noirs, large chapeau empanaché. Comment ne pas penser à un autre tableau du même peintre, où Pâris tout mêmement habillé choisit la plus belle parmi trois déesses dévêtues ? A l'époque, il était courant de ravalier les divinités et les héros de la fable païenne au rang des nécromants, des démons, des fées et des magiciennes. J'imagine volontiers Cranach peignant d'abord un *Jugement de Pâris*, puis destituant les personnages jusqu'à en faire les acteurs de la cavalcade infernale qui hante les rêveries de la tristesse coupable. Tout se passe comme si le fantastique se trouvait relayé d'un tableau à l'autre et nourrissait soudain une plus ample composition du souvenir d'une précédente et déjà mystérieuse image.

Je tiens néanmoins pour le chef-d'œuvre du genre, pour la toile inépuisable par excellence, *L'Allégorie du Purgatoire*, longtemps attribuée à Giorgione, puis rendue à Giovanni Bellini et datée par Crowe et Calvacaselle de 1490. On peut l'admirer à Florence, au musée des Offices, non loin de cette *Calomnie* que Botticelli reconstitua d'après la

description d'une œuvre d'Apelle et dont la beauté semble venir d'une froide grandiloquence. En revanche, dans le tableau de Bellini, rien de violent ni de drapé : les détails dramatiques qu'il présente baignent dans une atmosphère de douceur solennelle, crépusculaire, qui annule tout pathétique, ou du moins l'estompe, l'éloigne. Une écriture souveraine ralentit le geste agressif, calme la précipitation, anesthésie la souffrance.

Au centre, une vasque sombre où se dresse un pommier nain ; quatre enfants, quasi des nouveaux-nés, font tomber, ramassent ou se préparent à en savourer les fruits. La scène, sinon lilliputienne, est réduite. Elle sépare et distribue les personnages. Ils occupent une terrasse dallée de carrés et de losanges de marbre. A droite, un vieillard les mains jointes et un jeune homme fier, presque dédaigneux, malgré une flèche plantée au haut de sa poitrine, et une autre, parfaitement parallèle, fichée dans le genou gauche. En face, une femme est assise sur un trône, au dais et au piédestal également imposants ; une autre, couronnée, est agenouillée auprès d'elle ; une troisième est debout, qui est jeune et altière ; toutes trois ont les mains jointes, mais la dernière figure qui fait face à l'adolescent percé de deux flèches et qui le regarde est avec lui la seule qui n'ait ni les yeux baissés ni une attitude recueillie ou suppliante. Cet échange ou ce heurt de regards amorce une tension ou trahit un reste de drame, dans une atmosphère toute d'insouciance pour les enfans ou de supplication pieuse pour les adultes.

Un seul spectateur : un vieillard qui, les mains jointes lui aussi, s'appuie de l'extérieur sur la balustrade. Près de lui, indifférent aux ébats des enfants, un homme s'éloigne en brandissant, mais sans la moindre conviction, une longue épée. A vrai dire, il la promène plutôt avec respect, presque avec embarras. Il ne semble nullement accoutumé au port d'une arme blanche. Poursuit-il réellement le More enturbanné qui se retire à pas lents ? Celui-ci paraît si peu pressé, si ignorant de la menace et si méditatif, qu'il ne semble guère fuir le moindre ennemi.

A l'entour de l'île, à laquelle un portillon ouvert donne accès : un miroir d'eau, d'une absolue tranquillité, où se reflètent le paysage et le ciel. L'immensité de celui-ci, pourtant limité à un bref canton de la toile, est rendue sensible par la dispersion des nuages sous l'effet de la faible brise qui en effiloche les bords. Les lointains rivages du lac sont formés de rochers qui réverbèrent la chaleur et la lumière, mais s'échancrent aussi en golfes, en fissures de fraîcheur végétale. Une noble demeure se profile à l'horizon. Plus près, on distingue des fermes, des bâtiments rustiques, une grotte dans un promontoire, des personnages, des animaux divers, sauvages ou domestiques. Tout à la droite, un centaure indécis s'étonne d'un ermite qui descend un escalier. On l'aperçoit, qui fait pendant au More, tous deux absorbés, tous deux s'éloignant, tous deux ne soupçonnant rien de l'événement, au reste apparemment insignifiant, autour de quoi tout néanmoins gravite.

Autant que je l'ai pu, j'ai ignoré les identifications savantes auxquelles le tableau a donné lieu : les âmes rendues à l'innocence originelle — comme enfants qui viennent de naître — saint Pierre et saint Paul, Job et saint Sébastien, la Vierge et, déjà plus douteuse, la Justice; encore plus contestables, le négociant, le paysan et l'anachorète qui représenteraient les diverses espèces d'hommes occupés d'eux-mêmes et négligeant leur salut éternel, puis l'ânon-patience, la brebis-humilité, la chèvre-abstinence et tant d'autres symboles possibles, le fleuve Léthé, le nombre, la forme et la couleur des marbres du dallage. Peu importe. L'essentiel n'est pas là, manifestement. Reste sans doute ce que Carla Gamba désigne comme « un des plus beaux paysages que l'art ait jamais produits comme décor », une œuvre aux vertus purement picturales suffisantes pour que Degas ait pris la peine d'en peindre une copie libre que Berenson s'en fut un jour comparer à l'original. La toile était encore tenue pour une œuvre de Bellini en décembre 1793, quand elle arriva aux Offices à la suite d'un échange avec la Galerie impériale de Vienne. Attribuée à Giorgione lors de l'inventaire de 1825, elle passa à Marco Basaiti, cinquante ans plus tard, sur l'avis du baron von Liphart. Elle fut restituée enfin à Bellini en 1897 par Giovanni Morelli. Ces vicissitudes paraissent peu de chose comparées à celles qui jalonnent et jalonneront l'histoire encore jeune de son exégèse. Car la vertu de son mystère est très précisément celle qu'il m'est arrivé de proposer

comme le critère propre à la perfection poétique : être en même temps immuable et inépuisable.

Le tableau a fait couler beaucoup d'encre. Il n'a pas fini assurément de recevoir des interprétations aussi impuissantes l'une que l'autre à en résoudre l'énigme¹. Il mérite une place à part dans l'œuvre de Bellini, où pourtant les allégories ne manquent pas. Mais, comparées à celle-ci, les autres offrent moins de dégagement : elles ont quelque chose d'abstrait et presque de mécanique qui laisse penser qu'il suffirait pour les déchiffrer d'un bon dictionnaire de symboles, un peu comme il arrive avec les gravures alchimiques et hermétiques². Au contraire, s'agissant de cette toile, une telle pensée ne peut retenir l'esprit. Le spectateur éprouve vite que le champ proposé à son imagination n'est pas limité. Sans doute est-elle laissée libre de conjecturer à sa guise quelque épisode qui expliquerait tant bien que mal les attitudes des divers personnages. Mais une autre anecdote sera toujours possible, plus satisfaisante peut-être. Ces différents récits, qui auront comme support commun l'image de Bellini, constituent autant de variantes fraternelles et complémentaires des intentions de l'artiste, à peine plus vagues et moins exactes qu'elles, s'il a réussi, comme je m'en persuade, à ramasser dans l'espace

1. La dernière en date, particulièrement sensible, est due à Jean Laude (*Tel quel*, n° 12, hiver 1963, p. 73-82).

2. C'est le cas en particulier pour la géante coquille de *La Calomnie*. Au contraire, les allégories de *Vénus* et de *La Vérité* conservent quelque chose du style souverain des *Ames du Purgatoire*.

de son tableau un message qui n'est pas discours et qui n'est pas peinture, puisqu'il n'est ni toute signification ni toute sensualité.

Il s'adresse cependant, encore que par images à deux degrés, à cette part aimantée de l'intelligence qui palpe en aveugle, mais déjà avec l'ambition de le pénétrer, le mystère. A une telle entreprise, le fantastique est consubstantiel. Il y atteint son plus haut niveau expressif. Je n'eusse pas supposé, pour ma part, qu'on pût exclure sans explication ni mention *Les Ames du Purgatoire*, de même que *Le Songe de Raphaël* (celui de Raimondi), d'études sur l'art fantastique. C'est pourtant le cas général.

Il n'importe. Je pense à d'autres œuvres que le goût du temps néglige avec tranquillité : celles de G. Campognola, d'Agostino Veneziano, de Bartolomeo Veneto ou du Maître au Dé, pour m'en tenir à l'école italienne et pour ne citer presque au hasard que quelques noms qui honorent davantage le genre que la majeure partie de l'iconographie reproduite d'ordinaire. Pour illustrer les ressources de ces images dédaignées, pour prendre cette fois un exemple du monde flamand, et en contraste avec l'œuvre superbe, illustre, de Bellini, je décrirai maintenant une planche modeste, inaperçue, que la signature abrégée de Philippe Galle sauve à peine de l'anonymat. La gravure, sauf erreur de ma part, n'a jamais été reproduite. Il se peut néanmoins qu'elle soit familière aux spécialistes d'une époque, d'une école ou d'un genre, mais il est probable qu'elle ne signifie rien pour eux qui sorte de l'ordinaire, de manière que le résultat est le même

et qu'elle n'apporte pas à ces érudits qui la connaîtraient beaucoup plus qu'à ceux, qui sont presque tous, sous les yeux desquels elle n'est jamais tombée. Elle représente une femme grasse, comme la *Mélancolie* de Dürer et, comme elle, assise et rêveuse, mais nue et avec cette torsion du corps qu'inaugure peut-être, dans l'art occidental, à San Lorenzo de Florence, sur le tombeau de Julien de Médicis, une autre allégorie nocturne. Les nattes de ses cheveux formant tresses reviennent sur son front, d'où elles laissent échapper une mèche folle. La femme se tient sous la voûte d'une caverne et son pied gauche repose, plutôt qu'il ne s'appuie, sur un coquillage géant et vide qui flotte sur une eau calme.

Au loin, l'architecture d'un palais, qu'à l'examen on dirait la proie des flammes : les Enfers sans doute. Ce n'est que l'horizon fabuleux d'un décor hors du temps. Les bras de la femme pendent, et les doigts allongés de la main droite sont près d'effleurer la sombre et tentante surface liquide. L'autre main, plus hésitante encore, demeure en suspens un peu au-dessus. Les doigts écartés, moins abandonnés et même un peu crispés, paraissent cette fois plus réticents qu'attirés. La femme est penchée et attentive. Ses yeux baissés ne regardent que ses mains. Tout indique qu'elle est sur le point d'accomplir un geste facile et terrible, qui ne peut être que s'incliner un peu plus, de façon que ses doigts touchent la nappe redoutable. Qu'arriverait-il si elle succombait à la fascination ?

Le dessin n'a pour titre que les quatre lettres :

STIX, le nom du fleuve sur qui les dieux prêtaient serment et dont le seul nom signifie haine, horreur et abomination; son eau dissolvait le fer et rendait stériles les terres sur lesquelles elle était répandue; elle tuait celui qui en absorbait une seule goutte, mais rendait immortel celui qui en buvait un certain jour de l'année. J'hésite à reconnaître dans cette triste, en qui la tristesse devient plaisir, la nymphe associée au fleuve et qui en porte le nom. La mythologie la faisait mère de l'Ardeur, de la Victoire, de la Force et de la Violence, et elle aida Zeus dans sa lutte contre les Titans. Une progéniture qui respire à ce point l'énergie et la puissance, l'excès et la récompense de l'excès, aurait-elle épuisé en elle tout appétit, éteint toute joie et jusqu'au désir? La voici, accablée par une lassitude qui semble venir du fond des âges, contemplant, séduite et distraite, une eau qui, plus encore que le Lotus et le Léthé, procure sans doute l'oubli miséricordieux, la quiétude sans réveil. A quelle défaite intime est due, chez un tel être, une telle indifférence? Dans cette source de vie et d'intempérance, le goût de vivre et la sève essentielle sont exténués au point qu'il ne semble même pas subsister en ce corps épanoui le peu qu'il lui en faudrait pour préférer mourir.

Tant de neuves vigueur et les grâces de la beauté, soudain répudiées et hors d'usage, comme si elles avaient trouvé, avant l'heure, au secret d'elles-mêmes, un désaveu sans appel... Oui, il est en cette composition une grave et insidieuse éloquence qui vient sans doute qu'une image extraordinairement

juste, juste précisément comme image et comme imagination, y revêt un pressentiment ordinaire, éternel. Je dis bien *ordinaire* : puisant dans sa banalité le privilège d'être fort et durable.

Une gravure de Raimondi, qui ne rappelle en rien le *Stix*, représente toutefois une femme qui ressemble comme une sœur à la sombre riveraine. Elle est adossée contre un arbre, elle est aussi recueillie et négligente à la fois. Ses pieds sont déformés, presque arthritiques, et ses chevilles épaisses. Son manteau, pris entre ses cuisses serrées, laisse à découvert la poitrine et le sexe, soulignant ainsi la nudité d'un corps aux courbes pleines. Elle est debout : d'une main elle élève un récipient clos, de l'autre, sans se baisser, elle arrose de haut, avec une aiguière, une plante isolée qu'elle regarde à peine et dont elle semble se tenir à distance. Elle paraît donner et refuser de l'importance à ce qu'elle fait, de sorte que, tout autant que son port et sa stature, cette expression indissolublement anxieuse et dédaigneuse la rapproche de la nymphe au coquillage. Le filet d'eau ressemble à un chapelet de plume et presque à des flammes. S'il ne s'agissait de Raimondi, on pourrait y voir une maladresse de l'artiste. Mais d'un tel virtuose ? Ce ne peut être qu'un supplément de mystère qui n'est rien cependant auprès de celui que constitue la parenté morale des deux figures. Galle aurait-il emprunté à celle de Raimondi le visage de la sienne, que demeurerait encore mieux attestée, par ce relais fraternel et si différent, la mélancolique vertu de la première image.

Ne présente pas la dimension, la marge fantastique, toute œuvre qui s'écarte exprès de la réalité ou qui en prend systématiquement le contre-pied. Il convient, dans le monde général de l'irréel, de séparer un domaine plus strictement défini, que peuplent seulement les compositions éclairées par la lumière sans foyer et sans ombre de l'insolite clandestin.

IV

UN FANTASTIQUE INÉVITABLE ET COHÉRENT

Insolite clandestin, fantastique insidieux ou insinué, qu'est-ce à dire sinon qu'il existe un fantastique de meilleur aloi, de plus grande *résistance* que celui qui se pare d'un merveilleux de pacotille et qui offense aisément la banalité par des moyens puérils? Ce fantastique discret se dilue volontiers en elle, se dérobe et se montre d'une parcimonie singulière, comme si sa puissance se mesurait à sa réserve. Il arrive d'ailleurs que ce fantastique occulte et d'autant plus efficace se dissimule derrière un décor ostentatoire et réapparaît sous une débauche de féerie neutralisée par son propre excès. Ainsi, chez Antoine Caron, le fantastique n'est pas dans la mythologie, mais dans la pompe et les cortèges. Il est chez Gustave Moreau dans l'abondance des pierreries et des parures, plutôt que dans les fables. Il est dans les gravures dessinées par Isaac Briot, Jean Matheus, Michel Faulte et Pierre Firens, pour illustrer en 1619 une édition nouvelle des *Métamorphoses* d'Ovide, non point dans le miracle des transformations même, mais dans le

feston trop régulier des vagues, dans la sérénité des visages et la noblesse des attitudes, dans l'indifférence méprisante de ces mortels à qui il vient des racines et des feuilles, qui se couvrent de plumes ou d'écaillés, qui se liquéfient ou s'ankylosent, qui se sentent dispersés en flammes, en ondes ou en étoiles, et qui demeurent distraits au moment où les dieux les expulsent de leur être pour les verser dans une autre forme ou dans un autre règne.

En comparaison, les images qui représentent des hydres et des dragons, Mercure ou Iris traversant les cieux, paraissent moins étranges. C'est que, tout entières mythologiques, elles ne contiennent rien d'insolite. Au contraire, l'inquiétant naît du conflit qu'exprime seule la retenue, peut-être l'embarras du graveur, entre l'austérité classique, l'exigence impérieuse d'une forme parfaite et stable et, d'autre part, l'idée même de métamorphose, la menace d'inadmissible transformation qui brouille et confond les espèces entre elles, les êtres et les éléments, les cités et les astres.

Le scandale dans la mythologie ne vient pas du surnaturel, qui en constitue la substance, mais plutôt du heurt avec la conception d'un ordre immuable, qui ne s'affirme que bien plus tard et qui exclut entre la pierre et la bête, entre la plante et l'homme, le prodige d'une mutation ou d'un transfert, d'un passage ou d'un mélange.

Il n'en va pas autrement pour l'iconographie chrétienne, où l'univers du sacré est si fortement séparé du siècle. Le miracle et la grâce y règnent, les mirages de Satan, les monstres aux griffes

déployées et les démons nues qui assaillent les ermites. Or, la règle est inflexible : rien de ce qui est objet de foi ne peut apparaître fantastique. Celui-ci surgit à nouveau de l'irruption dans ce monde révéralé, où le recueillement est de rigueur, d'un élément de frivolité qui en devient sacrilège. C'est pourquoi, à mon sens, une *Résurrection*, fût-elle peinte par Grünewald, et montrât-elle le Christ auréolé d'un arc-en-ciel éblouissant et brandissant l'étendard mystique, semble moins contrevenir à la législation universelle que les *Trois Maries* de Jacques Bellange. Auprès du tombeau vide gardé par un ange-fille, nonchalant, espiègle et non moins séduisant qu'elles, qui sous un transparent déshabillé de courtisane, qui sous une robe de grand couturier, l'autre à l'avenant, toutes trois la coiffure savante et le geste étudié, promènent en un ballet gracieux des élégances, des allures, de sveltes corps de mannequins.

Je ne crois pas qu'il y ait dans pareille eau-forte la moindre intention de blasphème, pas plus qu'il n'existe d'intention d'abaisser des mythes grecs dans les compositions d'un René Boyvin d'Angers. Dans son bestial *Enlèvement d'Europe*, la jambe noire et comme gangrenée qui pend le long du poitrail de la bête, contre toute vraisemblance, est celle, étirée, répugnante, de la Phénicienne échevelée qu'un taureau divin emporte vers une nouvelle terre. Les *Trois Parques* sont plus louches encore, couvertes de buffleteries et de ganses, de sparteries et d'empiecements rigides. Elles sont agrafées, harnachées et lacées. Viscères et glandes, seins et

entrailles s'épandent toutefois, sous l'apparence de flots d'étoffes froissées, par les fentes des casaques et des jupes, qu'un bouton retient de s'ouvrir trop. Ridicule réticence dans une exhibition obscène et confuse que souligne, dans un vêtement qui est en même temps cuirasse, une surcharge d'obstacles, de fermetures, de corsets et de fanfreluches. Comme tout à l'heure pour les illustrations des *Métamorphoses*, c'est ici la contradiction d'un sujet et d'un style qui provoque ce trouble devant l'inattendu ou l'inexplicable, que je regarde comme essentiel au fantastique. Sur les prodiges de la mythologie, sur les mystères de la religion, est venue se greffer, tout comme sur la simple réalité, une présence seconde, étrangère à leur monde et qui y introduit comme en fraude un prodige plus intime, un mystère plus secret.

Pareil équilibre, pareille sérénité parmi tant de drames affreux et de mutations radicales constituent une réussite sans lendemain, comme d'ailleurs la tragédie racinienne où se retrouve précisément la même tension entre un calme apparent et un tumulte caché. Très vite la mythologie gréco-romaine devient un répertoire tantôt de récits édifiants, tantôt d'anecdotes scabreuses, le plus souvent une somme d'adultères mondains et de scandales de Cour transposés dans l'univers des dieux.

En 1655 paraissent les *Tableaux du Temple des Muses*, publiés à Paris par M. de Marolles, abbé de Villeloin. Quelques-uns d'entre eux reprennent en les adaptant les planches des *Métamorphoses* de

1619. L'une d'elles représente la statue animée à la prière de Pygmalion, une autre le cadavre d'Iphis pendu devant la demeure de la cruelle Anaxarète. Il suffit de les comparer avec les gravures correspondantes de Firens et de Matheus, à cette dernière surtout qui fait irrésistiblement penser aux places tragiques de Chirico, pour constater la décadence et le rapide affadissement du genre. Au siècle suivant, la mièvrerie aura tout recouvert.

Il est curieux que le même recueil de 1655 contienne également de nombreuses planches d'Abraham Van Diepenbeek (1596-1675), dont le style violent et volontiers paroxystique manifeste en plein xvii^e siècle un surprenant romantisme. Elles rappellent la *terribilità* des fresques de Palais du Té à Mantoue, où les Titans peints par Jules Romain se voient ensevelis sous des décombres à leur mesure. Elles annoncent d'autre part, en particulier avec la manière noire et pathétique du supplice d'Ixion, les visions tourmentées d'un Gustave Doré.

Dans les deux cas, édulcorée ou exaspérée, la fable retourne au merveilleux et l'insolite disparaît. Le bref éclair où l'esprit classique encore mal assuré vainc sans les nier les monstres et les abîmes, et où il ne remporte contre eux que des triomphes qu'il sait précaires, est aussi celui de la jeunesse des sciences et des techniques. La résistance à la fatalité et aux divinités mêmes s'accompagne d'une volonté d'explorer le monde et de dominer la nature. Le fantastique, banni des fables qui ne sont plus que décor et divertissement, réapparaît dans les

ouvrages ambitieux et maladroits où se trouve consignée la tâtonnante conquête du réel. On le rencontre fréquemment, au moment où on s'y attend le moins, dans les illustrations des premiers traités d'anatomie, de métallurgie ou d'artillerie, comme si les mystères du corps humain, l'industrie des métaux ou l'usage des machines à feu fertilisaient l'imagination et l'enseménaient d'infiniment plus de prodiges et d'inventions désordonnées qu'elle n'est capable d'en engendrer quand, livrée à elle-même, rien ne la retient de fabuler à sa complaisance. On dirait que la licence ne lui vaut rien. Il lui faut, sinon une discipline, du moins une résistance. En tout cas, c'est un fait que relations de voyages en terres vierges et balbutiants manuels de sciences en train de se constituer sont volontiers emplis, comme jadis les bestiaires, d'images étranges dont la force de conviction vient encore aujourd'hui qu'elles ont été tracées par des auteurs de bonne foi comme les plus fidèles qu'ils pouvaient procurer.

Une planche d'un traité d'escrime, une mine de sel, une chambre noire d'avant la photographie, la chasse aux martinets dans une ville italienne vers 1570 ou aux canards sauvages par des Chinois coiffés de demi-courges évidées, il n'est rien qui ne fournisse occasion à ce fantastique masqué de faire une entrée sournoise.

A ce point de vue, les illustrations des anciens ouvrages de médecine et de chirurgie apparaissent privilégiées. Cependant en imagine-t-on qui soient plus évidemment destinées à être utiles en rensei-

gnant exactement? Elles étaient conçues pour instruire le médecin, pour lui faire mieux comprendre l'économie intime des muscles, des viscères, des ligaments, pour aider, le moment venu, la main chirurgicale à conduire le scalpel dans la chair irremplaçable. En principe, il ne devrait pas exister d'images plus assujetties à être strictement documentaires, puisqu'en ce domaine toute fantaisie est coupable et dangereuse. Il semble que l'art n'ait pas le droit de s'y aventurer, sinon avec la plus grande circonspection et justement pour atteindre à la représentation authentique, méticuleuse, d'organes où il faut trancher dans le vif.

Or ce sont des images qui invitent exceptionnellement à la rêverie¹. Grâce à une extrême sobriété de moyens, elles dissimulent et publient tout ensemble un mystère discret, ambigu et tenace. Non pas toutes indistinctement : trépanations, amputations de membres, réductions de fractures n'ont pas cette vertu. Au vrai, une seule sorte de ces dessins — et pendant une certaine époque, dans un certain style — donnent comme autant de fenêtres ensorcelées sur un univers fantastique que régissent des lois inédites. Ce sont ceux qui représentent étrangement des squelettes et des écorchés faisant preuve, en chaque banale circonstance et sans que rien n'apparaisse forcé, de la familiarité et du naturel de la vie. On les voit montrer une allégresse ou une gravité

1. On en trouvera une convaincante galerie dans *l'Histoire de la Médecine et du livre médical*, par André Hahn, Paule Dumaitre et Janine Samiot-Contet, Paris, 1962.

qui ne peuvent appartenir à des corps privés désormais de toute sensibilité, déjà restitués à l'impassibilité universelle ou en proie, au contraire, à une si intolérable torture qu'ils ne sont plus que souffrance. Cependant, les squelettes méditent, les écorchés se promènent. Leur décision arrêtée, dont ils tiennent si bien la gageure, de ne pas prêter attention à un état qui leur interdit justement d'agir comme ils font, ne saurait abuser personne. Chacun sait que, des uns, rendus presque entiers à la première argile, ne subsiste plus qu'un inerte échafaudage disloqué; et que les autres, qui n'ont perdu que leur enveloppe, ne devraient que hurler. A qui prétendent-ils donner le change, les premiers en affectant de se livrer à quelque activité intelligente, les seconds en affichant si scandaleuse désinvolture? En tout cas, ils s'appliquent à démontrer l'inanité de la mort.

Le premier de ces êtres, qui osent ainsi défier la loi fondamentale, est peut-être cet homme debout d'une encore grossière gravure sur bois d'un ouvrage de Mandino de Luzzi (1532) qui tire complaisamment de part et d'autre de lui-même la peau de sa poitrine, afin qu'on puisse mieux voir la place du cœur. Il n'a pas l'air de souffrir. La peau de son ventre, fendue jusqu'au sexe, pend sur chaque cuisse. La partie découverte est néanmoins en grisaille. Pudique, le modèle n'exhibe que ce qu'il doit montrer. Un autre, plus tardif (de Julius Casserius), jusqu'à son menton relève comme un tablier la peau de son abdomen. Curieux, se penchant un peu, il réussit à jeter un coup d'œil

par-dessus l'enveloppe troussée que, pour plus de commodité, il retiendrait volontiers avec ses dents. Il souhaite apercevoir lui aussi ses intestins épanouis comme une grande corolle festonnée. Le personnage se dresse, colossal, sur la rive d'un lac minuscule dont il a l'air de sortir. Quelques voiliers y naviguent lentement, cependant qu'au pied de lointaines montagnes, une ville blanche ferme le paysage. Sur un promontoire, une tour épaisse est peut-être un phare. Tout est paisible et encourage à la sérénité.

Dans le traité de dissection publié à Paris par Charles Estienne en 1545, un homme nu, presque cassé en deux, est appuyé de face sur une haute table légère. Sa poitrine repose sur la table et ses deux bras pendent sur le devant, la main gauche déserte et la main droite présentant au lecteur une vaste inscription où celui-ci peut déchiffrer le nom des différents organes du cerveau. C'est que l'homme justement s'est ainsi penché pour exhiber sous le meilleur angle son cerveau décalotté de la voûte crânienne. Au fond, sur une sorte de portique à la romaine passablement délabré (déjà des herbes pauvres y poussent) et sous de beaux nuages, deux hommes commentent le spectacle. Ils doivent énumérer doctement les circonvolutions visibles.

Dans le même ouvrage, un autre patient, semblablement maltraité, n'en est plus à dissimuler son épuisement. Il est affalé sur une chaise, les bras pendants, la tête encore renversée en arrière pour montrer le cerveau à nu, mais tout en lui trahit la lassitude. Il est seul dans un cabinet à peu près vide

de meubles. Les anatomistes ont sans doute fini de l'étudier. Il peut respirer.

Qui ne connaît les planches, souvent attribuées au Titien, qui illustrent la *Fabrica* de Vésale? Négligemment accoudé sur un tombeau, un squelette réfléchit sur un crâne humain, comme si, de la mort, il avait le loisir et le goût de réfléchir précisément sur la mort. Son attitude est gracieuse, un peu étudiée. Les os polis qui sont tout ce qui reste de ses membres inférieurs, croisés avec coquetterie, lui donnent une contenance agréablement détendue, évidemment faite pour la méditation vaniteuse. Un squelette laboureur, appuyé sur sa bêche, s'accorde un instant de repos. Un troisième a l'air accablé : son crâne penché s'appuie sur ses deux mains jointes. Il est aussi soucieux que peut l'être un vivant, quand il pense que seule la mort pourrait le délivrer de ses soucis.

Chez les écorchés, la franchise de l'allure contraste à plaisir avec leur aspect de suppliciés : leurs muscles décrochés pendent, comme on l'a très justement remarqué¹, « comme des lambeaux de soie ou de monstrueux pétales ». Est-ce l'effet de la pesanteur? ou parce que la longueur des tendons s'ajoute à celle des muscles? ou, parce qu'aucun influx ne venant en contracter les fibres ou les tétaniser, celles-ci se trouvent relâchées à l'extrême? Les muscles, en tout cas, semblent parfois plus grands qu'ils ne devraient, ils traînent comme des haillons superflus et l'ensemble suggère l'idée

1. A. Hahn, P. Dumaitre et J. Samiot-Contet, *op. cit.*, p. 142.

que ces fatigués se laissent aller et qu'une indifférence décisive fait qu'ils renoncent pour toujours à se tenir correctement. On dirait qu'ils ont perdu la force et jusqu'à l'envie de se plier aux bonnes manières.

Un écorché de Valverde conserve plus de dignité : il tient encore le couteau avec lequel il vient de se dépouiller entièrement. De l'autre main, il montre sa dépouille vide, flasque et chiffonnée. La peau du visage a particulièrement souffert. On dirait que l'étoffe a lâché, comme ces tissus qui ne résistent pas au lavage, de sorte qu'elle ressemble maintenant à un masque de théâtre, déformé, démesuré. Telle paraît être d'ailleurs l'opinion de l'écorché lui-même, qui la tient à la hauteur de ses yeux et qui la regarde sans avoir l'air de se reconnaître. Dans *Le Jugement dernier* de Michel-Ange, saint Barthélemy montre aussi comme chemise flottante sa propre peau ou apparaît, non son visage, mais celui du peintre. Pourtant, l'impression est tout autre, car ses chairs ne sont pas à vif. Son corps est intact. Un épiderme neuf, surnaturel, lui est repoussé. Il n'inspire aucun effroi. C'est un Bienheureux qui n'émeut plus¹.

Une autre peau d'écorché sert de frontispice à *l'Anatomia reformata* de Thomas Bartolin (Leyde, 1651). Elle est accrochée à deux clous par les épaules. Largement ouverte, elle pend comme une

1. Pour la sculpture, on constate le même abîme entre l'*Écorché* de Ligier Richier à Bar-le-Duc et le saint Barthélemy de Marco Ferrari d'Agrati à la cathédrale de Milan, qui se drapait de sa peau roulée comme une écharpe autour de son cou.

défroque mise à sécher. Le terrible est qu'elle n'est pas vide aux extrémités : la tête, les pieds et les mains sont là, intacts, lourds, miraculeusement sauvegardés. La tête tombe sur son propre poids. Une grande mèche de cheveux noirs atteint presque le titre du livre, imprimé au milieu de ce sac désaffecté qui contient un homme.

Je regarde aussi l'écorché à allure de hussard de Pietro Berretini de Cortone (1741), à demi assis sur des marches de pierre qui renferment d'ailleurs sous vitre certains de ses propres viscères. Il a l'œil étincelant ; un seul, car l'autre est recouvert par la peau du front coupée le long de l'arcade sourcilière et qui pend retournée plus bas que la bouche, admirablement dessinée. La peau du dos semble une sorte de redingote et le muscle de l'omoplate, dressé, fait une manière d'épaulette à l'arrogant militaire. Dans sa main gauche, il tient, reposant sur les muscles à vif de la cuisse, un miroir ovale dans un cadre finement ouvragé. Dans cette glace (ou dans ce tableau), on le voit lui-même, cette fois de profil, la tête indemne, mais toutes les artères, veines et organes visibles à partir de l'oreille et jusqu'à la naissance du cou. Le reflet (mais n'est-ce pas plutôt un portrait ?) est légèrement tourné en arrière comme s'il cherchait, à travers le médaillon, à apercevoir son jumeau à la tête haute, aux cheveux frisés, à l'œil unique et fier, qui semble interdire qu'on remarque l'autre, celui que recouvre une taie monstrueuse.

L'époque est sans doute portée au panache. L'allure des squelettes de Bernard Siegfried Albinus

(1747) n'est pas moins avantageuse. L'un d'eux se dresse parmi une végétation luxuriante; il étend le bras gauche, tandis que la main droite ouverte semble souligner l'évidence d'un argument. Un angelot volant dans les air s'apprête à poser sur ses épaules un manteau de gloire d'une soie lourde dont les plis fortement accusés proclament assez la splendeur. Sur les os d'un autre, il subsiste quelques vestiges de ligaments, de tendons et le diaphragme entier comme moitié de coquille d'œuf maladroitement brisée. Ce squelette est noble, fier et même un peu farouche. Il étend un bras tutélaire sur un inexplicable hippopotame, d'ailleurs indifférent, dont la peau rugueuse fait contraste avec son ossature impeccable, et les yeux minuscules avec ses énormes orbites vides.

A la même époque, les squelettes ajourés que peint Gautier d'Agoty projettent des ombres pleines de corps vivants. Il ouvre grand le dos ou la poitrine de souriantes jeunes femmes, admirablement coiffées et fardées, pour mettre à jour l'économie des tissus de leur corps. De tels contrastes, qu'aucun avantage didactique ne peut justifier, incitent l'esprit à plus d'une rêverie où se rejoignent étrangement, sans qu'il y entre rien de morbide, le macabre et le voluptueux. En cette paradoxale sérénité, réside sans doute le prodige. Il faut d'ailleurs avouer qu'il ne dure pas. Certaines planches du *Traité d'ostéologie et de myologie* de Jacques Gamelin (Toulouse, 1779) rappellent encore Vésale et ses successeurs (pl. VIII, X, LXI, etc.), mais l'apport original de l'auteur, *La Mort appa-*

raissant dans la salle de concert (pl. XXVI), où des squelettes saisissent par leur robe quelques élégantes épouvantées, et *La Mort entrant au cabaret* (pl. XXIV), où de semblables apparitions mettent en fuite ivrognes et joueurs, se rattache bien davantage aux avertissements pieux que le Moyen Age prodiguait sur le même thème.

C'est assez d'exemples. En outre, la plupart des autres illustrations sont ou horribles ou plaisantes. Il reste à conjecturer d'où vient qu'en de tels documents, dont la précision fait tout le prix, affleure plus de véritable mystère que dans les plus délirantes inventions d'un Jérôme Bosch. Pour ma part, j'en chercherai de nouveau la raison dans le fait que le fantastique opiniâtre ne vient pas d'un élément extérieur au monde humain : monstres composites, faune infernale, irruption de créatures démoniaques, grotesques ou sinistres. Il surgit d'une contradiction qui porte sur la nature même de la vie et qui n'obtient rien de moins que paraître abolir momentanément, par vain, mais troublant prestige, la frontière qui la sépare de la mort.

Ces squelettes ou écorchés stupéfient parce qu'ils se conduisent comme des vivants. Ils continuent de sentir, de s'émouvoir, de s'intéresser, de réfléchir. Ils se montrent avides ou dédaigneux, empressés, indifférents ou curieux et, dans ce cas, curieux d'eux-mêmes et des secrets de leur propre corps, qu'ils sont impatients d'examiner de leur côté au moment où ils les dévoilent à autrui. Ils rendent naturel ce qui demeure l'impossible par excellence. Leur désinvolture déconcerte dans la mesure où elle

néglige, où elle oublie la part de la mort, qu'ils servent justement à représenter. Ils se dissèquent eux-mêmes avec patience et précaution, eux ou quelque autre pseudo-cadavre, non moins qu'eux complice et avide de s'instruire. Cette vivisection est conduite avec l'aisance et la souplesse de la vie, dans des paysages sereins, qui appartiennent cependant à un inconcevable empire. En cet univers nouveau, la vie est obstinée, impérissable, à l'abri des injures et des pires traitements. Elle n'est pas ce principe précaire que tout met en péril et que presque rien suffit à dévaster sans remède. Mais là chaque corps, sans le moindre dommage et sans perdre le moindre privilège, se sépare de sa peau, de sa chair, de ses organes, de son sang, au gré de sa fantaisie et pour peu qu'il l'estime commode ou plaisant.

TANT LE FANTASTIQUE EST RUPTURE DE L'ORDRE RECONNU, IRRUPTION DE L'INADMISSIBLE AU SEIN DE L'INALTÉRABLE LÉGALITÉ QUOTIDIENNE, ET NON SUBSTITUTION TOTALE À L'UNIVERS RÉEL D'UN UNIVERS EXCLUSIVEMENT MIRACULEUX.

Dans les autres sciences ou techniques, des préoccupations voisines aboutissent parfois à des résultats moins émouvants peut-être, mais souvent plus aberrants encore. Ainsi, un ouvrage allemand du xvii^e siècle, la *Physica Sacra* de Johann Jacob Scheuchzer (4 vol., Augsburg et Ulm, 1723), pour répandre la science du temps prend pour point de départ les versets de la Bible. Pour justifier le

connais-toi toi-même de Socrate et de Job (X, v. 8-12), le graveur aligne au bord de la mer le squelette, l'écorché et l'arbre des veines des anciens traités d'anatomie. David se compare-t-il à une puce (I *Sam.*, xxiv, 15), voici, outre Saül et ses guerriers dans un paysage de montagne, l'insecte et ses divers organes, sans compter une patte gigantesque qui occupe la largeur entière de la gravure. Est-il question de Léviathan (*Isaïe*, xxvii, 1), d'un escalier en colimaçon (I *Rois*, vi, 8), d'un écureuil volant (*Isaïe*, ii, 20), du cœur humain (Ps. XXXIII, 15)? L'artiste représente un requin-marteau disproportionné et exophtalmique émergeant dans une baie paisible et un autre qu'il suspend au cadre de sa composition; il dessine le plus bizarre, inutile et impraticable des escaliers, qu'on aperçoit à travers le mur déchiré d'un temple théâtral; il invente un animal énorme qui tient de la chauve-souris, du renard et du phoque, aux mains quasi humaines et qui, accroché à une sorte de drap, survole un panorama de pics, de forêts et de cavernes; il représente une maison en flammes et une foule qui s'affaire pour éteindre l'incendie dans un grand remue-ménage, avec des seaux, des cuves, des hottes, des lances, des échelles, le tout entouré de muscles, de lambeaux de muscles, de muqueuses et de valvules, sous prétexte que le cœur est pour le sang une pompe aspirante et foulante. La Bible mentionne (*Nombres*, xxiv, 9) un lion dormant : dans une palmeraie de rêve, la nuit, des fauves gigantesques, couchés sur le dos, dressent vers les étoiles leurs pattes pliées. Pour persuader enfin que

l'homme est issu de la boue, un cadre, fait d'une progression dûment numérotée d'embryons macrocéphales et de squelettes de fœtus, entoure un lac où s'ébat une faune variée (onagres, aigrettes et cygnes) et où une Ève plus surprise que consentante, beaucoup plus petite que le plus grand fœtus, est fécondée par un rayon céleste. Le plus grand squelette essuie de ses orbites vides des larmes absentes avec on ne sait quelle plèvre richement irriguée de vaisseaux sanguins. Le plus menu tient inexplicablement dans sa main gauche trois boules égales suspendues à des fils.

L'ensemble, chaque fois, est, à première vue, effarant. Mais le mystère se dissipe aussitôt qu'on a compris l'ambition de l'auteur et, si je puis dire, la règle du jeu : il s'agit de choisir une citation biblique où se trouve le mot clé, puis de graver la scène évoquée dans le Livre Saint, ou toute autre à laquelle le terme retenu puisse à la rigueur faire allusion, d'encadrer enfin l'image, d'ailleurs en débordant généreusement sur elle, par les figures didactiques appropriées. Ni chez les artistes soucieux d'être exacts et complets (I. A. Fridrich, G. D. Heumann, J. G. Pintz, H. Sperling, etc.), ni chez les usagers qui, j'imagine, utilisaient l'ouvrage comme une sorte d'encyclopédie plaisante, il n'y eut intention ni soupçon de fantastique : celui-ci n'apparaît qu'aujourd'hui, où il faut faire effort pour concevoir méthode si saugrenue.

Pour les relations d'expéditions en terres lointaines, les illustrateurs qui travaillaient par oui-dire sur des rapports déjà déformants n'ont pas manqué

de procurer des documents où éclate l'extravagance. On voit dans une apologie par Gioseffo Petrucci des ouvrages du P. Athanase Kircher¹, ici des hommes à têtes de chevaux discuter doctement et là un pêcheur tuer traîtreusement un personnage hybride presque humain malgré sa tête de morse et sa queue de poisson. Plus d'un siècle plus tard, l'ouvrage relaie dignement le *De Monstris* d'Ulysse Aldrovandi où une gravure montrait une Sélénite, dans un grand panier, accouchant de plusieurs œufs, tandis qu'un nouveau-né brise la coque de celui qu'elle tient dans la main. En 1678, paraît à Londres une description illustrée des animaux à quatre pattes due au Dr John Johnston². Sans compter un griffon, elle ne contient pas moins de huit effigies distinctes des diverses espèces attestées de licorne. Un petit membre de phrase laisse supposer que l'auteur n'est pas entièrement persuadé que de telles bêtes existent réellement dans la nature, mais enfin il se conforme à la tradition et reproduit les autorités en la matière.

Il arrive de même que les rites, les masques, les liturgies des populations rencontrées par les premiers explorateurs se présentent sous une apparence en fait fantastique, mais qui ne doit rien ou très peu de chose à la fantaisie du graveur. Je n'en veux pour preuve que deux des planches, dues à

1. *Prodromo apologetico alli studi Chircheriani*, Amsterdam, 1677, p. 95 et 142.

2. *A Description of the Nature of Four-Footed Beast*, Londres, 1678. Les licornes occupent les planches X, XI, XII. Le griffon se trouve sur la planche XLIX.

Bénard, qui illustrent *Les Voyages du Capitaine Cook*.

La première, oblongue, panoramique, représente un haut échafaudage pourvu d'une toiture de fibres sèches, où repose le mort. Au pied de la bâtisse sommaire, une femme éplorée s'essuie les yeux d'un pan de son manteau et lève une main au ciel pour attester sa douleur. Elle est vêtue et coiffée comme une Grecque de l'Antiquité. Près d'elle, un homme est couché à plat ventre, la tête dans ses mains. On pense à quelque Iphigénie égarée sous les tropiques, dont la végétation féérique apporte à la scène un somptueux encadrement. Tout à droite, débouchant d'une allée d'arbres, sous les palmes plus hautes d'un cocotier et les longues feuilles déchiquetées d'un bananier, surgit un immense personnage dont la tête sans visage est entourée de rayons serrés, faits sans doute de roseaux juxtaposés les uns contre les autres, de façon à former une immense gloire. A côté de lui, un homme nu, que le dessin détache à peine du fond, ne lui arrive guère qu'à la ceinture. Sans doute s'agit-il d'un meneur de deuil que des échasses font paraître gigantesque. Il ne semble pas non plus avoir de bras : mais le large demi-cercle noir qui en tient lieu élève, de part et d'autre de ce qui devrait être sa face, deux taches blanches lumineuses. L'apparition s'avance à pas lents et le couple affligé ne l'a pas encore aperçue. Je connais peu d'images qui donnent une aussi intense impression d'horreur surnaturelle.

L'autre document représente une pirogue double des îles Sandwich, où pagaient en cadence des

hommes masqués. Aidée d'une voile, elle file à grande allure le long d'un rivage montagneux. Contrairement à l'indication donnée par le titre, les rameurs portent plutôt des casques que des masques, au vrai des sortes de cagoules opaques et rigides, bizarrement surmontées de feuilles. Ces coiffures, la plupart du temps, laissent voir le visage comme à l'intérieur d'une sphère creuse, mais sont parfois complétées par une manière de grille bombée. Celle-ci est interrompue à la hauteur du menton, au point où la sphère se referme, et reprend ensuite pour descendre à mi-poitrine. Ce sont en réalité desalebasses évidées, pourvues sur le devant d'étroites bandes d'étoffe parallèles. Elles rappellent certains heaumes grillagés du Moyen Age et plus encore des casques de scaphandriers. Cook avoue ne pas savoir à quelles occasions le port en était soit licite soit obligatoire. Il est donc peu probable qu'on apprenne jamais de quelle mission étaient chargés les rameurs au visage dissimulé ni vers quoi ils se dirigeaient avec tant de hâte à la surface de la mer ensoleillée. S'ils étaient armés, on penserait vite à quelque sinistre expédition punitive. L'un d'eux, dans ses bras, tient une idole. Se rendraient-ils en un lieu écarté pour y célébrer une cérémonie secrète? Le graveur, qui ne disposait sans doute pour son dessin que des informations qu'il pouvait recevoir de Cook, l'ignorait lui aussi. Il a dû, tout comme le premier venu, supposer le sens de la scène qu'il représentait et qui laissait déjà à son imagination le même libre champ qu'à la nôtre.

Je puise pour dernier exemple la représentation d'une mine de sel, à Marbury, près de Northwich, en Angleterre, dans un livre allemand à l'intention de la jeunesse, intitulé *Museum der Naturgeschichte und Schöpfungswunder*, publié à Glatz, sans indication de date, mais, à considérer la typographie, vers 1810. En 1946, je suis tombé par hasard sur un tome dépareillé de cet ouvrage trivial, quasi de colportage, chez un bouquiniste de Berlin alors plus qu'aux trois quarts détruit. Je l'ai feuilleté, heureusement surpris : il abondait en naïves merveilles. Je ne retiens que cette illustration d'une mine de sel, qui est bien ce qui ressemble le moins à une mine de quoi que ce soit, quelque image qu'on s'en fasse. Il est vrai que c'est aussi le cas de la vertigineuse *Mine de Diamants* par Maso da San Friano au Palazzo Vecchio à Florence.

A première vue, on n'aperçoit qu'une grande contrée sombre, à la nuit tombante ou déjà tombée, où se dressent huit énormes colonnes d'un noir d'encre qui resplendit sur l'obscurité plus pâle. De section cubique et irrégulières, elles ressemblent à des poutres d'ébène grossièrement équarries. Elles ne paraissent soutenir aucun toit, aucun plafond. Elles se perdent dans la hauteur comme des menhirs géométriques. Au centre, trois personnages élégamment vêtus, redingote ou jaquette, couleur écarlate ou bleu roi, chapeau avantageux, entourent une nacelle d'osier à claire-voie, qu'une tige rigide prolonge jusqu'à un ovale blanc, inexplicable au milieu de l'étendue ténébreuse, comme une boutonnière dans le ciel nocturne. Plus loin, des balustrades

successives, sans fin, entre lesquelles s'affairent de minuscules silhouettes, longent le pied indécis de douces collines qui brillent faiblement à l'horizon. Cette lueur réverbérée en l'absence d'un foyer perceptible éveille la curiosité. L'espace respirable est tout entier recouvert d'un quadrillage fin comme le tissé d'une toile.

Les piliers immenses jettent des ombres violettes dont la nuance prune ne se distinguait pas d'abord sur le sol noir. Devant la nacelle, où celui-ci se trouve soudain éclairé, on voit qu'il est vermiculé comme surface de madrépore aux méandres anormalement sinueux et tremblés. Une seconde fois, il faut se demander d'où vient la diffuse clarté. A n'en pas douter, elle sourd de l'ouverture centrale suspendue dans l'espace vide, qui n'est donc pas le ciel. Voici qu'il faut tout reconsidérer. De fait, une autre vision petit à petit se substitue à la première. Les colonnes soutiennent bien une voûte. On ne la voit pas, il est vrai. Mais elle est nécessairement là, puisque le reflet déjà sans éclat qui illumine parcimonieusement ce monde disgracié ne saurait se glisser que par le trou circulaire pratiqué dans l'épaisseur de la croûte. La contrée à balustrades, à vallonnements, est tout entière recouverte, quoique infinie. C'est une caverne immense qui communique avec le jour seulement par un puits-ombilic. La prétendue tige est en réalité un câble destiné à manœuvrer la fragile nacelle, qui n'est qu'un monte-charge. Le trouble naît de la démesure du souterrain qui s'étend aussi loin que la vaste surface externe. Aucune paroi, qui plus est aucun plafond

n'arrête le regard. L'hôte ignore s'il se trouve sous une voûte domestique et solide ou sous la voûte impalpable et illimitée du firmament. Alors surgit l'idée, qui fait la force de la gravure maladroite, d'une récurrence, d'un emboîtement de prisons géantes et concentriques, où la lumière avare qui parvient à percer éclaire toujours de hautes salles sans murs se prolongeant insensiblement en esplanades, en prairies, en collines, en déserts, en surface de planète. Chaque fois, ce qui est l'air libre pour la sphère plus proche du centre se trouve caverne pour celle qui l'enveloppe à son tour.

Ouvrages techniques, documentaires, scientifiques, offrent ainsi à qui mieux mieux des illustrations qui rencontrent le fantastique en cherchant le réel. Elles donnent davantage à rêver, elles posent plus de problèmes, elles surprennent ou elles inquiètent davantage que des œuvres où l'artiste spéculait expressément sur le sentiment de mystère qu'il les destine à provoquer. Une fois de plus, le fantastique qui ne dérive pas d'une intention délibérée de déconcerter, mais qui semble sourdre malgré l'auteur de l'ouvrage, sinon à son insu, se révèle à l'épreuve le plus persuasif. On devine qu'il n'est alors ni caprice ni stratagème, mais fidèle à sa nature essentielle, qui est d'orienter l'esprit vers des réalités encore inconnues, seulement pressenties. C'est pourquoi, à mon sens, le fantastique trouve une expression d'une force et d'une innocence également irrécusables en ces œuvres où l'artiste à grand-peine et témérairement n'a guère recherché

que des images plausibles, qu'il eût été consterné de savoir aberrantes.

Il existe de la sorte un fantastique de conjecture et d'investigation, qui disparaît avec les progrès de la connaissance positive, mais qui en fut d'abord à la fois comme les antennes et le ferment. Il est juste de réserver une place à des épures où, contrairement aux vœux de leurs auteurs, l'imaginaire a plus de place que le réel, si bien qu'aujourd'hui c'est surtout sur l'imagination qu'elles renseignent.

LA FERTILITÉ DE L'AMBIGU

Il est un univers, celui des confuses aspirations de l'âme, de ses convoitises, de ses déceptions, qu'une irréductible obscurité préserve du danger d'être résorbé. Les mots ni les images ne peuvent cerner exactement ces réalités intérieures qui n'ont ni forme ni stabilité, qui défient la description et le dessin. A leur égard, la périphrase est de rigueur. Pour acquérir plus de familiarité avec elles et pour en susciter la nostalgie chez autrui, il est nécessaire de recourir à une langue intermédiaire et d'user d'un mode de connaissance qui, plus que celui dont l'Apôtre entretint les Corinthiens, mérite d'être défini comme la vision d'une énigme reflétée dans un miroir¹.

C'est là que l'art fantastique comme la poésie font jouer cette fertilité de l'ambigu où je ne suis pas loin d'apercevoir leur véritable vocation. Ils ne proposent d'ailleurs qu'un cheminement indirect pour apprivoiser ce qui échappe par nature au

1 I Cor., XIII, 12 : *Per speculum in aenigmate.*

langage et à la représentation. Mais aucune autre voie n'est possible. Pour comble d'infortune, en ce domaine toutes les impostures sont faciles, sont tentantes, sont même plaisantes. Il naît d'elles le même enchantement que des lames colorées de la lanterne magique à l'aube de son âge. Je ne songe pas à nier leur charme. Le grave et authentique mystère n'en demeure pas moins celui que personne ne s'est diverti à créer de toutes pièces et qu'il faut subir faute de pouvoir dissiper. Il assiège parfois certaines sensibilités à vif et ne laisse pas d'inquiéter les autres de loin en loin. Il est des artistes qui cherchent à tendre des pièges à l'invisible et qui, comme les poètes, voudraient le forcer à trahir un peu de son secret. Ils espèrent qu'il laissera dans leurs œuvres une trace, un miroitement de son silence. Je ne crois pas que ce soit hasard si les uns et les autres s'expriment alors par ce qu'on nomme dans les deux cas des *images*.

Dans le discours comme sur la toile, seules des *images*, c'est-à-dire une manière approchée, fictive, métaphorique de s'exprimer, peuvent satisfaire tant bien que mal une ambition si malaisée à soutenir. Cette sorte d'images se situe au cœur même du fantastique, à mi-chemin entre ce qu'il m'est arrivé de nommer des images infinies et les images entravées... Les premières recherchent par principe l'incohérence et refusent de parti pris toute signification. Les secondes traduisent des textes précis en symboles dont un dictionnaire approprié permet la reconversion terme à terme en discours correspondants. Elles sont des images fermées, qui ne sont

mystérieuses que par accident, parce que la clef en est perdue ou parce qu'elle est devenue indifférente. A l'origine, il n'y avait aucun mystère en elles. Il n'y en a pas davantage dans les images infinies, trop ouvertes, composées uniquement pour surprendre et qui manquent bientôt leur but. Comment serait-on utilement surpris et le demeurerait-on, si l'on est averti que le choc que l'auteur souhaitait qu'on ressente était exactement *tout* ce qu'il lui importait d'obtenir? Je lui donne acte qu'il obtient ce qu'il souhaitait, mais je me persuade qu'il n'y a pas place pour le mystère en sa courte entreprise.

Par bonheur, elle n'est jamais pure. Car le peintre ne peut faire qu'il n'y mette, parfois à son insu, quelque repère qui trahisse de sa part une prédilection significative. Comme sa volonté de dérouter l'emporte de loin sur cet aveu involontaire, l'indication qu'il procure se trouve nécessairement perdue et faussée. Si pourtant elle se répète, si elle semble se composer avec d'autres, il arrive qu'il commence à se détacher sur fond de non-sens organisé les éléments moins arbitraires d'une cohérence cachée. Ces signaux épars rendent aux images infinies la chance de recéler un lointain message. Ils les apparentent aux images métaphoriques dont j'ai parlé ailleurs et que j'aurais pu tout aussi bien appeler conjecturales et allusives. Je choisis finalement de les nommer *analogues* ou *analogiques* (je dirais *anagogiques*, si j'étais assuré qu'elles fissent accéder à quelque réalité supérieure), parce que leur valeur, si elles en ont une, leur efficace au moins,

repose sur un réseau de concordances et d'exclusives, d'interférences multiples, de correspondances de registre à registre, qui remplace en cet empire de l'allégorie la lumière crue de la connaissance analytique.

L'irréductible qu'on constate dans la poésie n'est pas d'une autre nature et ne se prévaut pas d'un privilège différent. Quelquefois la parenté n'est pas seulement dans la démarche et dans le propos. Il arrive qu'on la décele jusque dans le contenu. Ainsi les sonnets des *Chimères* ont été interprétés à l'aide de clés alchimiques. Je ne nie pas la réalité ou la vraisemblance éventuelles des rapports précis qu'on a pu découvrir entre ces poèmes et la symbolique oubliée. Nerval a pu y puiser en effet. Mais je crois mineure l'importance de ces rapprochements : la similitude essentielle réside dans le recours parallèle à un univers emblématique, aux multiples équivalences, à la fois composite et cohérent. Il est peuplé de dieux, de rois et de héros qui répondent aux défis du destin ou des circonstances par des actions solennelles, métaphoriques, dont le sens littéral ne sert qu'à renvoyer à des réalités absentes, peut-être inexprimables.

Je ne pense pas que Nerval (il le laisse entendre lui-même) ait assigné une signification déterminée à ses sonnets, ce qui reviendrait à dire qu'il s'est contenté de travestir un discours transparent ; mais il est encore plus douteux qu'il les ait composés au hasard, en s'efforçant seulement de les préserver de la disgrâce d'être intelligibles. Je suppose plutôt qu'il n'était pas au clair de ce qu'il souhaitait

communiquer et qu'il a recouru à un labyrinthe d'allégories, se persuadant que chacun pourrait y trouver son bien, à condition qu'il fût suffisamment appâté par la cohérence souterraine d'un réseau d'images déconcertantes. Il reste que cette cohérence est peut-être un leurre et qu'elle ne donne sur rien. Mais, même alors, du fait qu'elle est cohérence et qu'elle traduit ou qu'elle annonce un ordre, il n'aura pas été vain de s'être égaré à le découvrir. Cette effervescence de l'esprit à la recherche d'un secret qu'on lui dérobe n'est pas sans développer en lui une agilité, une sensibilité dont les pouvoirs et les joies continueront de lui appartenir. Quel autre bienfait attendre d'un art qu'un semblable enrichissement ?

Certains ouvrages de prose répondent à la même fin. Le genre du *märchen*, caractéristique de la littérature romantique allemande, tisse volontiers un entrelacs de symboles empruntés, le cas échéant, comme dans *Le Serpent vert* de Goethe, à quelque tradition initiatique ou du moins couramment interprétés comme tels. Le récit de Raymond Roussel intitulé *Locus Solus* offre l'exemple d'une énigme sans clé. Un mystère méticuleux s'y ramifie et cristallise de proche en proche, cependant que s'affirme une unité dans l'inexplicable même, qui sauve de l'arbitraire tant d'éléments systématiquement insolites.

Olivier de Magny a récemment marqué avec force et bonheur que l'essentiel de la fascination que pareilles œuvres détiennent le privilège d'exercer vient précisément de la cohérence qu'elles laissent

souçonner en elles : Locus Solus, écrit-il, se dresse face à l'interrogation du lecteur, hiéroglyphique monument clos sur lui-même, dont chaque partie, chaque détail renvoie à un autre détail des circonvolutions et dédales intimes de sa maçonnerie fabuleuse; et pourtant l'étrange éclat qui rayonne de ce monument le révèle cristallin et nous laisse déduire la présence de significations cachées à l'intérieur de l'étincelante énigme. Étincelante énigme, et surtout cohérente énigme indéfiniment prismatique. Chacune des stupéfiantes trouvailles que Roussel propose à notre lecture, depuis la demoiselle volante composant dent par dent sa mosaïque du Reître sommeillant dans une crypte sombre, jusqu'au diamant gigantesque dans lequel nage la danseuse à chevelure musicale, ou la géante vitrine dans laquelle des cadavres intacts jouent la scène capitale de leur existence humaine, chacune donc de ces machines ourdit des correspondances exorbitantes; chacune est la mise en rapport de causes et d'effets apparemment séparés par une distance astronomique, le réseau des influences qu'exercent les uns sur les autres les éléments les plus hétéroclites, l'articulation d'un système de complicités, de réactions et de conséquences établies et reliées du zénith jusqu'au nadir dans le théâtre de la matière, bref, chacune de ces machines est l'analyse objective d'une analogie impossible et cependant flagrante. Tant de descriptions minutieuses en leur délirante complexité, et régulièrement suivies par une démonstration du fonctionnement de l'objet décrit, l'explication de son origine, de sa raison d'être et des allusions qu'il implique à diverses couches d'un passé historique ou

légendaire, nous font pénétrer dans les perspectives d'une cohésion fantastique, et que nous sentons intelligible, mais dont le sens se dérobe à notre approche, nous abandonnant tels des voyageurs égarés au centre d'un labyrinthe de conjectures, des captifs au cœur d'un univers problématique.

J'ai tenu à citer tout entière cette analyse, car elle pourrait aussi bien, me semble-t-il, s'appliquer à des ensembles d'images. Il ne faudrait pas beaucoup lui retrancher — juste les allusions particulières à l'ouvrage de Roussel — pour qu'elle paraisse plutôt décrire la série des *Prisons*, de Piranèse, les cités vides peintes par Chirico vers 1925 ou tel autre monde à la fois fermé et énigmatique, peuplé d'êtres et d'objets singuliers, dont la géométrie latente obéit à des lois inconnues, quoique obscurément perceptibles. Invariablement le mystère naît tout autant de l'ordre deviné que de l'apparente démente qu'il organise. C'est précisément qu'il laisse supposer que cette démente n'est qu'apparente et que l'échiquier déconcertant — cases et pièces — sert à quelque jeu dont il doit être possible de reconstituer les règles.

Cette sorte de peinture qui se voue délibérément au fantastique est nécessairement une peinture discursive ou, comme on dit, littéraire, en ce sens qu'elle se propose visiblement de narrer quelque chose. On le lui reproche assez, sans toutefois se rendre compte, autant qu'il conviendrait, que le goût de délivrer un message par figures s'accommode aussi bien de qualités proprement picturales qu'un récit symbolique de qualités de style. Bellini

n'est pas moins grand peintre dans ses allégories et Raimondi graveur moins expressif dans ses eaux-fortes à sens caché. De même, Nerval n'est jamais si admirable poète que dans *Les Chimères*, ni Kafka prosateur plus transparent que dans les dédales du *Château*.

Non seulement le but, mais les cheminements sont les mêmes. Qu'importe que les mots prennent la place des signes, les emblèmes celle des devises. Le répertoire des formes se substitue au dictionnaire, les effigies aux désignations, les contours aux syllabes, les couleurs aux sons. Mais il s'agit toujours d'évoquer un univers labile par relais analogique, par métaphore interposée, un peu comme dans l'ordre matériel le microscope électronique transcrit dans le visible les réalités plus menues que la longueur d'onde de la lumière. Ici, de façon combien incertaine, l'artiste ou le poète souhaitent rendre perceptible avec des formes ou avec des mots la trop fine substance qui échappe au dessin ou au vocabulaire. Je n'affirme pas que l'entreprise soit praticable. Mais enfin, ils s'y hasardent et les trophées qu'ils ramènent de leur chasse, même menteurs, ont de sûrs mérites et de puissants attraits.

Comme le poème, le tableau fantastique cherche à saisir une réalité évasive. Il tente de la manifester par des moyens étrangement homologues qui, les uns et les autres, s'efforcent d'être bons conducteurs, c'est-à-dire d'assurer le passage du courant au prix de la moindre déperdition. Tantôt l'écrivain comme le peintre évitent tout éclat : l'un et l'autre

donnent à ce qu'ils expriment ou représentent un excès de naturel, et c'est à la longue seulement qu'on s'aperçoit que leur œuvre baigne dans une clarté de rêve, qui la transfigure et la rend inépuisable. Tantôt, au contraire, ils ne diluent pas le mystère, mais le concentrent en quelque image soudain brillante de cette fulguration pâle de plomb écorché, qu'on voit voleter sur le noir de l'antracite. Violence ou discrétion suprêmes, ce sont démarches opposées, qu'on retrouve peut-être en chaque art. Dans celui de l'image fantastique, elles concourent également à forcer des données presque muettes au début d'éloquence dont elles ont besoin pour retenir l'intelligence et pour convier l'imagination à de fertiles songeries.

La dissymétrie

Numero Deus impari gaudet

Virgile,
Ecl., VIII, 75.

Le rapport final que j'ai présenté au Séminaire international sur la Symétrie, tenu à Venise du 12 au 19 avril 1970, constitue le point de départ du présent travail. J'en ai donné une version élargie le 8 juin 1971 à Oxford pour la Zaharoff Lecture de l'année, version qui fut publiée dans le numéro 76 (oct.-déc. 1971) de Diogène. Le présent texte en constitue le développement. Le professeur André Lwoff, Prix Nobel de Physiologie et de Médecine, a bien voulu en relire les épreuves. Ce faisant, il m'a épargné nombre de bévues et m'a constamment obligé à une plus grande rigueur de vocabulaire. Qu'il trouve ici l'expression de ma gratitude émue.



AVANT-PROPOS

La science ne parvient pas à expliquer complètement le monde vivant par le jeu du hasard et de la nécessité : elle leur ajoute volontiers la mystérieuse téléonomie, une finalité interne et limitée, quelque tendance quasi inexplicable à la complication heureuse.

La présente étude ne revient pas sur ce problème ou plutôt elle l'aborde par un biais différent. En entreprenant mon examen, je ne cherchais nullement ce qui pouvait compenser dans l'univers l'action du second principe de la thermodynamique, c'est-à-dire la démarche inverse qui réussissait non seulement à remonter le terrible handicap, mais encore à lui opposer avec succès un courant antagoniste tout aussi puissant, inévitable et irrésistible, comme celui qui apparaît assez clairement dans le développement des formes de la vie.

Peu à peu, j'ai été amené à reconnaître dans la croissance de la dissymétrie (ou dans la multiplication des dissymétries) ce principe complémentaire. J'ignore, il va de soi, comment il se compose avec la

dégradation de l'énergie. L'essentiel, à ce premier stade, est qu'il ne semble pas inconcevable que, surtout dans un système ouvert comme est le monde qui nous entoure, un pareil principe, agissant de temps en temps, après un long mûrissement, sur des points critiques où une faible énergie peut en libérer de grandes, soit à la fin créditable d'un enrichissement qualitatif continu des forces et des structures disponibles.

Certes, il se peut que l'hypothèse proposée ne résiste pas à l'examen et que la solution soit à chercher ailleurs. Au moins, la discussion contraint chacun à s'aviser que l'évolution des formes de la vie, qui est épanouissement, ne s'accorde pas avec la loi d'airain de la physique, qui conduit au tassement. Il est difficile d'admettre indéfiniment que Darwin et Carnot ont raison à la fois, sans essayer de trouver à leurs intuitions fondamentales un point d'articulation.

On admet communément qu'il s'agit de domaines séparés où l'apparition de la vie ferait office de charnière. Pour moi, j'inclinerais plutôt à essayer de découvrir un principe unique qui agirait des deux côtés de la frontière. Avec une témérité qui, j'en ai peur, montre surtout mon impudence, en tout cas mon imprudence, j'ai cru l'apercevoir dans les bonds successifs de la dissymétrie, depuis la naissance de symétries définies au sein de la matière inerte et indifférenciée jusqu'à leur disparition quasi totale dans les manifestations supérieures de la vie.

Avant d'entreprendre de tracer le premier poin-

tillé de semblable escalade, il me faut en souligner le caractère unitaire et indiquer brièvement quelles préoccupations durables m'ont conduit à choisir, parmi les phénomènes généraux de la nature, le couple symétrie-dissymétrie comme le mécanisme qui présentait le coefficient le plus élevé de présence et par conséquent comme celui qui pouvait le mieux prétendre à jouer un rôle privilégié dans la dynamique de l'univers.

Octobre 1972. /



I

LE PROBLÈME

Nul n'ignore que les sciences doivent leur progrès non seulement au contrôle rigoureux à quoi les savants ont su soumettre les hypothèses successives qu'ils avançaient, mais aussi au partage croissant, rapidement parcellaire, selon lequel ils ont vite compris qu'ils devaient, pour plus d'efficacité, distribuer leurs tâches. Pareille ventilation n'était nullement inscrite avec évidence dans le champ immense des données offertes à la réflexion. Les sciences ont dû l'établir à tâtons, presque à l'aveuglette, en sacrifiant à chaque carrefour des coïncidences remarquables. Au fond, c'est la réussite qui a justifié, confirmé, rendu quasi immuable le découpage finalement adopté qui, même s'il est le meilleur, n'est pas le seul. Le succès en a procuré d'abord la récompense, puis le critère. Mais, comme il n'est pas d'avantage qui ne comporte un revers, les mêmes qualités qui ont assuré la réussite n'ont pas été sans contrepartie. On se prend parfois à penser qu'aujourd'hui des conjectures parfois moins scrupuleuses ou qu'une investigation plus ouverte

et plus fureteuse permettraient de repérer et de confronter les « harmoniques » d'un même phénomène, je veux dire les aspects éloignés les uns des autres, qu'il peut présenter à des niveaux différents. Or ces domaines, trop souvent, apparaissent comme autant de chasses réservées pour spécialistes qui ont rarement le moyen ou le loisir de communiquer entre eux.

Savoir tout sur un point et presque tout ignorer des autres n'est pas une bonne méthode, même pour situer correctement un étroit canton dans le contexte peut-être lointain ou la perspective peut-être inattendue qui en donne la clef. Des sciences diagonales sont à naître, qui composeraient les aberrations que les chercheurs constatent çà et là dans les compartiments où ils sont contraints d'opérer. Il est possible, il est probable que les mêmes désordres qui, isolés, les déroutent, conjugués s'éclaireraient mutuellement.

Actuellement, il n'est que la chance jointe à une certaine audace de conjecture qui mette sur la voie de découvrir des connivences inédites et fertiles. Celles-ci, qui chevauchent les cadres traditionnels des sciences installées, font apparaître des corrélations résiduelles promues à recouper les fuseaux de connaissances où s'isole et croupit un savoir morcelé, souvent clos irrémédiablement. En règle générale, chaque savant se trouve malgré lui confiné dans un empire distinct, sinon étanche, amenuisé jusqu'à devenir infinitésimal. La répartition des tâches est dictée à la fois par les hasards de l'histoire, par les nécessités de l'expérimentation,

par des enchaînements d'hypothèses et de découvertes qui promettent à l'investigation des voies fécondes, mais entre lesquelles, hélas! les chemins de traverse sont de plus en plus rares, en même temps de moins en moins empruntés.

Cependant, l'univers demeure unique. On a beau en traquer la variété dans les recoins où il acquiert ses caractères les moins interchangeable, les aspects innombrables qu'il présente relèvent tout de même, à plus ou moins long terme, d'une structure identique, d'une organisation commune, de lois cohérentes qui s'articulent entre elles. Je ne discute pas la suprématie de la distribution accréditée : elle s'est imposée après mille déboires et après autant de succès non moins instructifs. Il reste que le cloisonnement retenu oblige à l'abandon de tous les autres, qui pouvaient avoir, qui avaient certainement leurs avantages, eussent-ils été courts et parfois sans issue. D'où l'idée de sciences diagonales qui relieraient des recherches victimes de la fatalité d'isolement qui pèse sur elles ou qui, parce qu'elles se développent dans des domaines en apparence disparates, n'auront jamais connu de points de jonction, alors qu'on sait bien, pourtant, que la science commence avec le refus des apparences et la recherche de l'identité profonde qu'elles dissimulent.

Il y a plus : il n'est pas impossible, il est presque inévitable de conjecturer l'existence de lois si générales que leur juridiction ne serait affectée ni par la nature ni par l'échelle, ni par le niveau de leur objet, en sorte que leur seraient soumises aussi

bien les relations des nombres, la matière inerte ou organique, les démarches de la pensée rigoureuse et jusqu'aux égarements de l'imagination amusée ou séduite. Si pareilles lois ne se déployaient sur l'étendue entière du monde réel, possible ou concevable, ou si, autonomes, elles ne pouvaient pas néanmoins être inférées l'une de l'autre par quelque système de reports ou de transformations, je crains bien que la réflexion de l'homme, malgré des réussites partielles, n'apparaisse condamnée à se révéler vaine, puisque des lacunes ou des indépendances radicales pourraient en remettre brusquement en cause et d'une façon décisive le bien-fondé.

Seul est intelligible un univers dénombrable en ses éléments derniers comme en ses structures fondamentales. Que les religions optent communément pour l'hypothèse inverse, c'est-à-dire pour l'infini, pour le continu (qui contient l'infini dans sa moindre circonscription) et par conséquent pour l'incommensurable, le rétif, le radicalement étranger ou transcendant, ce pari ne m'étonne pas : c'est lui à la fin qui fait qu'elles sont des religions et qu'elles situent hors du monde et de la pensée un absolu irréductible. L'espoir, l'ambition scientifique sont obligés de choisir l'autre branche de l'alternative. Quel exemple, cependant, proposer de lois si vastes qu'elles semblent ne souffrir ni contenu ni définition et se trouver, dès l'abord, condamnées au vide ?

Cherchant la plus ample, celle qui aurait prise dans les divers départements du savoir, susceptible d'être transportée de l'un à l'autre et de fertiliser un canton nouveau par les services qu'elle aurait

rendus dans les précédents, il m'a paru que les jeux de la symétrie, ses lacunes, ses ruptures étaient aptes à procurer un modèle de ces caractéristiques universelles dont j'avais hâte de faire reconnaître l'ubiquité.

C'est dans cette perspective que les remarques qui suivent et le principe qui s'en dégage à la fin — j'espère sans trop de malversations, d'équivoques ou de métaphores — montreront, le cas échéant, que les premières dépassent la simple énumération et que le second représente davantage qu'un mirage qui aura ébloui une naïveté. Pour qu'il ne déçoive pas mon attente, il faudra (et il suffira) qu'il se révèle capable d'indiquer la nécessité d'une solution globale couvrant un ensemble de phénomènes à la fois si hétérogènes et si constants que les explications spécifiques se trouvent exclues, de sorte qu'il s'impose avec évidence d'en évoquer une dont l'ampleur corresponde à la généralité des données prises en considération.

Peu importe que la loi en question semble au début amener des effets estimés incompatibles, comme il est arrivé pour la pesanteur des physiciens et la gravitation des astronomes qui furent tenues longtemps pour contradictoires, avant que le génie de Newton n'en ait montré l'identité. Des oppositions de cette espèce, dont l'unité fait d'abord scandale, apparaissent ensuite, quand elle est reconnue, comme autant de vérifications capitales, irremplaçables, de l'heureuse découverte. Tant la science consiste essentiellement à déceler une identité de

structures ou de démarches sous une trompeuse diversité.

*

Avant d'entreprendre cette recherche, j'avais un sens très vague de la symétrie. Je voyais bien la symétrie d'une paire de gants ou de chaussures, celle des chandeliers de part et d'autre de la pendule, mais je ne me doutais pas qu'entre ces deux symétries, existe une opposition fondamentale, peut-être la différence qui décide de tout. J'imaginai encore moins que j'en viendrais à distinguer asymétrie et dissymétrie, termes couramment employés l'un pour l'autre et entre lesquels même les dictionnaires demeurent indécis : défaut ou absence de symétrie, disent-ils dans les deux cas. Petit à petit s'est imposée pour moi la distinction suivante : asymétrie, l'état qui précède l'établissement d'un équilibre, en l'occurrence d'une symétrie ; dissymétrie, l'état qui suit la rupture d'un équilibre ou d'une symétrie tout en laissant conjecturer ou induire l'ordre désavoué c'est-à-dire en apparaissant clairement comme une intervention ultérieure, subversion devenue nécessaire ou modification préméditée.

J'étudiai alors les diverses espèces de symétrie : translation, rotation, hélice, réflexion, inversion. C'est à ce moment qu'il m'apparut exister une sorte d'abîme entre la symétrie de deux gants et celle de deux chandeliers qui, les uns autant que les autres, font pourtant, comme on dit, la paire. Dans les

deux cas, les objets sont identiques. Toutefois, les chandeliers peuvent coïncider par simple glissement, alors qu'il est impossible, de quelque façon qu'on s'y prenne, de superposer les deux gants d'une même paire. Je me souvins qu'Emmanuel Kant avait tiré des conclusions déterminantes pour la nature de l'espace, du paradoxe des objets identiques non superposables. Il ne s'agit plus depuis longtemps de catégories *a priori* de l'entendement. Les philosophes ont cessé de raisonner en ces termes. Le problème, au demeurant, est passé du département de la philosophie à celui des sciences. Je commençai de m'intéresser d'un autre point de vue au paradoxe dont j'achevai à mon tour de découvrir la portée. Je me persuadai bientôt qu'il appelait l'attention sur un phénomène original et récurrent.

De fait, il meuble la nature entière, infime ou immense, même s'il se présente sous un nombre singulièrement restreint de modèles, qu'on retrouve, il est vrai, à tous étages du monde, dans les particules ultimes, au niveau des atomes comme à l'échelle humaine, avec la droite et la gauche et leur prolongement dans l'imaginaire, et ainsi de suite jusqu'à la vaste configuration des nébuleuses et des galaxies. Le monde que Pascal avait aperçu identique du ciron aux soleils se répète assurément entre deux infinis opposés, mais ceux-ci n'emboîtent nullement les uns dans les autres des cercles incessamment répétitifs de leur forme régulière. Ils jalonnent de symétries en miroir, c'est-à-dire de dissymétries calculées au plus juste, le développe-

ment, l'expansion, l'éclatement, comme on voudra, de l'organisation de l'univers.

Je m'appliquai alors à rechercher les émergences remarquables de l'archipel des dissymétries « vraies », qui, me sembla-t-il, sont rares, mais généralisées, peu apparentes, mais décisives. Cette étude s'efforce essentiellement d'en repérer le progrès.

Accessoirement, je me mis en chasse d'objets réellement asymétriques, au sens que j'avais donné à ce mot. A ma grande surprise, j'eus beaucoup de peine à en trouver. Dans n'importe quoi, je découvris bientôt une structure symétrique soit par répétition, soit par réflexion. Je n'ignorais pas, d'autre part, que la presque totalité de la matière est cristalline, microcristalline ou cryptocristalline, c'est-à-dire visiblement ou secrètement symétrique. Néanmoins, quelques classes d'objets résistèrent à mon entêtement à les réduire : les nuages, certaines éponges, les cailloux (à la suite d'une érosion), les pommes de terre, je dirai, pour faire bonne mesure, nombre de tubercules. Je pense qu'il y en a d'autres, mais peu. Je fus étonné du résultat de ma quête : des objets naturels ou fabriqués qui m'entouraient, pratiquement tous étaient symétriques. J'en étais au point de tenir la peinture tachiste pour un miracle. Je me représentai l'effort qu'il avait fallu faire pour parvenir, à rebrousse-poil, à quelque incontestable asymétrie. Je réfléchis au nombre des symétries sournoises que l'artiste avait dû démasquer. J'admire au passage son application et sa perspicacité. Il suffit d'une inattention pour donner

dans le piège d'un balancement inaperçu, tant est impérative en même temps qu'insidieuse la fascination de la symétrie.

Pour la dissymétrie, c'est autre chose. Ne la crée pas qui veut. Il y faut la longue patience de la nature. Car le caprice, le hasard ou la fantaisie, même la volonté maligne, sont inopérants et disparaissent aussi vite qu'ils ont surgi. La nature commence par la sphère qui est toute symétrie, ou par les polyèdres réguliers qui en ont beaucoup, elle finit par les orchidées et par les hommes qui n'en ont presque plus — ou même aucune, si j'excepte la symétrie sagittale ou en miroir, la première, la profonde, l'irréductible. Alors que cette dernière subsiste seule et qu'on ne voit qu'elle en cette extrémité où elle se révèle à l'examen réduite au strict nécessaire, ce résidu n'est plus chez l'homme qu'apparence et enveloppe.

Je n'ai eu dessein en ce préambule que de débarrasser de ses broussailles, afin de pouvoir le suivre à la piste, ne cessant d'ailleurs de trébucher, un parcours mieux balisé qu'il ne paraît d'abord.

II

LA SYMÉTRIE PROPREMENT DITE

Quelques définitions préalables sont nécessaires, non seulement pour préciser les notions employées, mais surtout pour faire pressentir dès le départ leur caractère fondamental. Le sens ancien du mot « symétrie », tel que les Grecs l'employaient, répond aux idées de mesure, de proportion, d'harmonie, de rapports heureux entre les parties et le tout ¹. Le sens moderne s'appuyait naguère, dans le langage technique des architectes, sur l'étymologie et renvoyait à l'idée d'une figure où toutes les grandeurs sont commensurables et pondérées. Il désigne aujourd'hui soit, à l'intérieur d'une figure, la correspondance exacte en forme, dimensions et position, de parties opposées par rapport à un axe, à un plan ou à un centre, soit la distribution régulière d'une même figure dans un champ en principe illimité. En physique et en mathématiques contemporaines, la notion de symétrie cesse d'être spatiale pour désigner la permanence d'un élément

1. Vitruve, *De architectura*, I, 2.

invariant au cours d'une série de transformations dans un groupe ou dans une expérience. L'identité est alors indépendante du système de références adopté et du cadre théorique choisi. Même au profane que je suis, il ne saurait échapper que pareille conception est capitale. Elle est très précisément le support essentiel d'une science unitaire. La symétrie — et la contestation de la symétrie — plus que jamais semblent à l'avant-garde de l'investigation exigeante, exhaustive. Elles en anticipent les résultats : les clichés de laboratoires de physique, dirait-on, se disputent l'honneur de combler les vides.

Toutefois, pour la sensibilité commune, l'acceptation du terme demeure purement géométrique, en tout cas spatiale. On en distingue plusieurs types. En premier lieu, la symétrie par translation, lorsqu'on retrouve à intervalles réguliers un même élément, comme si on l'avait fait glisser le long d'une ou de plusieurs directions articulées entre elles de façon à baliser une surface bien partagée. Des exemples de cette symétrie sont procurés par une colonnade, une broderie, les maillons d'une chaîne, le motif répété autour d'une assiette ou d'un vase, le semis d'un papier peint ou encore les briques d'un mur, les alvéoles d'un rayon de miel. La symétrie est alors ouverte, illimitée (même si le ruban orné est fermé). Les images répétées sont superposables et chacune peut être considérée comme le point de départ de la composition.

Il en va de même pour la symétrie par rotation, lorsqu'une figure donnée tourne autour d'un point

fixe et, identique à elle-même, occupe successivement un ou plusieurs gîtes disposés régulièrement sur le cadran : tels les bras d'une étoile de mer ; les figures des cartes à jouer modernes, quand on les renverse ; le motif d'une rosace, qu'on ferait tourner autour du centre le nombre de degrés voulu pour qu'il coïncide exactement avec le suivant ou le précédent.

Sur un plan, la rotation autour d'un centre immobile distribue ainsi l'espace en cantons égaux, où un motif unique se répète à intervalles fixes. Chaque image, de nouveau, est superposable par simple glissement à la suivante. Quand il s'agit d'un volume fermé, celui-ci, traité de la même manière, se retrouve occupant sa propre étendue. Ainsi les polyèdres réguliers, auxquels une fraction de tour fait occuper le même espace qu'avant l'opération, comme il arrive par exemple pour un cube que l'on fait pivoter d'un, de deux ou de trois angles droits autour d'un axe passant par le centre de deux faces opposées. Pour une roue, une sphère, un cône ou un cylindre droit et, plus généralement, dès qu'intervient le cercle, l'ordre de la symétrie est infini : il est loisible de multiplier autant qu'on veut le nombre des secteurs où le volume reparaît identique à lui-même.

La symétrie présente des propriétés nouvelles, lorsqu'elle résulte d'un plan réfléchissant, tel un miroir. L'objet et son reflet sont identiques ; toutefois, à moins qu'ils ne soient eux-mêmes symétriques, ils ne sont plus superposables, pas plus que la main gauche ne l'est à la main droite, ni une

signature à l'empreinte qu'elle laisse sur le buvard. Une si étrange propriété n'a pas été sans retenir l'attention des philosophes. Kant en particulier se sert du paradoxe des objets égaux non superposables pour démontrer contre l'idéalisme absolu l'objectivité de l'espace : il faut bien que l'espace existe en dehors de l'esprit et qu'il possède une réalité propre, extérieure aux objets, pour qu'il puisse être impossible, à cause de leur seule orientation, de faire coïncider des structures pourtant absolument identiques. L'énigme peut encore être exprimée sous la forme suivante : il est impossible de caractériser la main droite en décrivant toutes ses parties et leur position respective. Il manque quelque chose qui ne peut venir que de la situation de cette main dans l'espace¹. Seul le développement ultérieur des mathématiques a procuré la solution du mystère.

Je me demande s'il n'y aurait pas avantage à réduire la symétrie à ce cas paradoxal et ordinaire. Tout le reste serait ordre, succession, répétition régulière d'un même élément². La duplication par miroir ou une construction qui en reproduit l'effet, par exemple la façade d'un palais ou d'un temple, symétrique par rapport à un axe vertical médian, est sans doute à la fois le cas le plus fréquent, le plus frappant et le plus instructif de la symétrie.

1. Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future*, paragr. 13; *Du premier fondement de la différence des régions de l'espace*. Cf. Vilma Fritsch, *La Gauche et la droite*, Paris, 1967, p. 183-202.

2. En faveur de la thèse opposée : W. von Engelhardt, *Studium generale*, II, juillet 1949.

C'est au point qu'il pourrait passer pour en procurer l'exemple exclusif ou du moins fondamental. L'homme le tient, à juste titre, pour privilégié, du fait que lui-même est bâti sur le même modèle. Le seul plan de symétrie que son corps admet est en effet la coupe sagittale qui le divise en deux moitiés, dont l'une apparaît comme la réflexion de l'autre, au point que la main gauche est indiscernable du reflet de la main droite et peut lui être superposée.

Si la plupart du temps, un napperon de dentelle, une fleur, une méduse, une astérie, un polygone apparaissent spontanément comme symétriques, c'est parce que leur disposition étoilée admet un ou plusieurs axes de réflexion, de sorte que surtout si le nombre des branches est impair, ils se présentent sur le modèle du corps humain et qu'ils semblent dédoublés de part et d'autre d'un miroir. Tel n'est pas le cas pour la succession ou le semis, non seulement à cause de leur nature théoriquement illimitée, mais parce qu'il faudrait que l'élément qu'ils répètent soit lui-même symétrique pour qu'ils le deviennent à leur tour. Un tissu semé de coqs toujours disposés dans le même sens, par exemple la tête en haut et tournée vers la gauche, ne paraîtra jamais complètement symétrique, de même qu'un fragment aussi étendu qu'on voudra de la frise des Immortels à Persépolis : pour que l'étoffe ou la procession devienne symétrique, il faudrait que de part et d'autre d'un repère tracé ou idéal, deux oiseaux ou deux guerriers s'affrontent ou se tournent le dos, et les autres derrière eux, suggérant alors la présence d'un invisible miroir.

La translation, même soumise à un rythme, n'est donc pas, en dernière analyse, facteur suffisant de symétrie au sens restreint du mot. On s'en aperçoit encore si on la combine avec la rotation. Elle donne une nouvelle sorte de répétition régulière : la succession hélicoïdale, celle de la vis d'Archimède ou de la disposition des feuilles autour de la tige. Elle est en principe infinie et les images obtenues par glissement sont superposables. Il n'en va pas de même pour l'inversion, que l'on peut semblablement analyser comme une combinaison de la rotation avec la réflexion, mais que l'on définira mieux en la présentant comme l'opération de symétrie qui permet d'obtenir un reflet retourné, telle l'image formée après passage par la lentille au fond de la chambre noire. A la fois, ce qui était à droite est à gauche et ce qui était en haut est en bas. Géométriquement, l'inversion consiste à prendre le symétrique de chaque point, non pas par rapport à un plan (comme pour le miroir), mais par rapport à un point situé sur un autre plan. L'image cette fois, pas plus que dans la réflexion simple, n'est superposable. On le voit, c'est la réflexion, et elle seule, qui apporte le critère décisif : celui qui fait qu'un objet identique devient, sous un certain rapport, différent de lui-même à cause de sa situation dans l'espace. Mais il ne s'agit pas, loin de là, d'un paradoxe purement géométrique.

Pour le moment, il suffit de se demander à quoi répondent les différentes espèces de symétries. On les rencontre aussi bien dans la nature que dans les œuvres de l'homme, ce qui ne doit pas surprendre,

puisque l'homme appartient à la nature, de sorte que ses créations propres peuvent être tenues pour un prolongement des démarches de celle-ci, prolongement sans doute très particulier, mais soumis à la même syntaxe, même si en fin de parcours un élément nouveau y est introduit.

La symétrie en miroir est une conséquence de la pesanteur. Elle est la condition de l'équilibre, aussi bien chez le poisson, l'oiseau, le reptile ou le mammifère, aussi bien pour l'homme que pour les demeures où il habite, le mobilier dont il se sert, les véhicules qui le transportent, et qu'il construit naturellement à son image, mais surtout répondant nécessairement aux mêmes lois qui le gouvernent, c'est-à-dire dotés de la même symétrie bilatérale qui est la sienne et qui permet leur stabilité. Cette symétrie est la seule que l'homme attende, la seule dont l'absence le rende mal à l'aise et lui fasse paraître anormale, boiteuse ou incomplète toute façade ou structure où elle fait défaut. Certes, il ajoute couramment à la symétrie sagittale celle de l'avant et de l'arrière, mais c'est pour répondre à des impératifs supplémentaires, comme pour les convives la commodité de se trouver face à face de part et d'autre d'une table ou, pour les défenseurs d'une tour ou d'une enceinte fortifiée, celle d'être protégés de tous les côtés par des murs identiques, avec les mêmes étroites ouvertures sur toutes les faces, alors que pour les monuments ou les résidences pacifiques, une façade d'apparat largement pourvue de nombreuses et larges fenêtres contraste avec la face dite aveugle qui constitue le fond de

l'édifice, analogue au dos du corps humain. Il peut y avoir exception s'il s'agit d'un château isolé dans un parc, auquel cas, comme pour l'architecture militaire, mais pour d'autres raisons, plusieurs axes de symétrie deviennent souhaitables. Il est même loisible à l'architecte d'adopter une symétrie rayonnée comme au pavillon de l'Étoile aux environs de Prague, dont le plan affecte la forme d'un polygone à six branches.

Quant à la symétrie transversale, celle qui fait se réfléchir le bas et le haut, elle est simplement contre nature : la pesanteur l'interdit. On n'y pense même pas devant une tour parfaitement cylindrique sans toiture ni créneaux, car, à une extrémité, elle s'élève dans le ciel, à l'autre elle repose sur le sol, de sorte que c'est seulement lorsque la pesanteur ne joue pas, c'est-à-dire dans un espace virtuel, qu'apparaît cette sorte de symétrie : chaque fois que quelque reflet dans un plan d'eau la fait surgir.

La pesanteur gouverne aussi bien les organismes vivants que la matière inerte. Mais la vie, qui est développement, introduit l'obligation de conjuguer équilibre et croissance. L'hélice, combinaison de la rotation et de la translation, exprime les lois de la phyllotaxie, c'est-à-dire de la disposition des feuilles le long d'une tige adulte, devenue cylindrique, au moins approximativement. Mais, quand la même tige n'était que bourgeon, la forme qu'elle affectait alors était plutôt celle d'un cône qui, continuant de pousser, laissa plus tard derrière lui une tige de diamètre à peu près constant. Il lui aura cependant fallu le temps de parvenir à maturité. De même, la

coquille des gastéropodes univalves, haliotides ou murex ou colimaçons de toutes sortes, grandit selon une hélice régulière dont la formule inaltérable pour chaque espèce accomode la symétrie aux exigences de la vie.

Je me demande si la table de Mendeleïev, qui classe tous les corps simples à la fois connus, possibles et concevables suivant le nombre de leurs corpuscules et selon leurs affinités chimiques, ne serait pas plus lisible et plus éloquente encore, si l'habitude était prise de la disposer en spirale plutôt qu'en damier : les mêmes propriétés se retrouveraient étagées dans les différents secteurs qui vont s'élargissant du centre à la périphérie, avec d'ailleurs les mêmes poches et boursouflures que l'on constate dans la présentation actuelle. Le retour périodique de corps à affinités analogues, en même temps que la force d'expansion de la nature apparaîtraient avec plus d'évidence. En tout cas, un hommage rendu à pareille place à la spirale que forment également, projetées sur un plan, les nébuleuses, la nacre des mollusques et la disposition des feuilles sur la tige, ne manquerait pas, même ici, de justification.

III

PROGRÈS DE LA DISSYMMÉTRIE

J'admettrai dorénavant, comme hypothèse de travail, que les mêmes forces reproduisent les mêmes figures (ou du moins des structures sensiblement analogues) aux différents étages de l'organisation de l'énergie et de la matière, même au niveau où l'une ou l'autre échappe à la mesure. La science semble alors renoncer à les distinguer. Elle constate qu'en fait elles demeurent ambiguës, chacune n'ayant pas encore affirmé son mode d'existence propre, onde ou particule. Il est séduisant, à partir de cette épure présumée immuable, du moins opiniâtre et renaissante, d'examiner (ou d'imaginer) comment le long de l'escalade de complexité croissante d'une substance qui peu à peu se répartit, s'anime, conquiert à la fin liberté et conscience, s'établissent, se brisent, s'engendrent des symétries nouvelles, comment elles sont en même temps équilibres et carcans, facteurs de stabilité, mais aussi d'ankylose, conditions indispensables de continuité et, pour le développement, freins qu'il devient urgent de faire sauter le moment venu.

Ici apparaît la symétrie comme verrou périodique de toute évolution. Elle tend à interdire le passage d'un état donné d'organisation à un autre à la fois plus riche et plus souple. Si la contradiction essentielle de la symétrie peut recevoir une solution, ce n'est qu'au prix d'une définition révolutionnaire et elle aussi équivoque, presque oscillante, de sa nature et de sa fonction. Je propose à cette fin d'identifier, de regarder comme une seule et unique réalité, l'asymétrie et la symétrie infinie, soit l'état d'une matière absolument amorphe et isotrope, aussi bien par l'absence totale d'organisation que par égalité statistique de désordre. J'affirme qu'il est cohérent de la tenir *indifféremment* pour dénuée de toute symétrie et pour douée d'une symétrie infinie, puisque tout point pris au hasard dans le magma indistinct peut y être considéré comme centre, toute droite comme axe, toute coupe comme plan de symétrie. Pareil chaos n'est peut-être que théorique. J'admets volontiers qu'il soit seulement le résultat d'une destruction, d'une nécrose, d'une désintégration et non un état d'origine, un point de départ, comme on fait, sans l'avouer, habituellement. Je le conçois plutôt comme un mode limite d'existence, comme une extrapolation, une référence extrême à opposer à la matière micro- ou cryptocristalline, qui révèle non pas aux yeux mais au microscope un début d'ordonnance. Les atomes y sont distribués régulièrement de manière à constituer des mailles, des réseaux; ils forment des séries rectilignes et parallèles à la façon des briques dans un mur, des éléments d'un carrelage, des alvéoles

d'un rayon de miel. Ils s'alignent dans les trois dimensions simultanément. Un assemblage de ce type (il n'en existe d'ailleurs que 230 possibles) constitue l'ordre le plus simple qui soit réalisable dans un milieu homogène indéfini. Il introduit une première symétrie, ou du moins la répétition régulière que la translation engendre et qui n'est pas encore la symétrie justement définie, qui s'y oppose même, si j'ai raison de réserver ce terme à la correspondance et affrontement que procure seul le miroir.

Il n'importe pour le moment : cette première et imparfaite symétrie est aussi la première dissymétrie, car elle apporte dans une masse indistincte des axes privilégiés qui permettent notamment des plans de rupture, une disjonction plus facile pour le passage de la lumière ou d'une lame. Une inégalité a surgi qui fonde une symétrie réelle et, du fait même, en élimine une multitude de virtuelles.

Toutefois, la symétrie réelle, étant celle de la translation, demeure illimitée, elle se produit en tous les points intéressants d'un réseau qui, en principe, s'étend indéfiniment. Entre l'état liquide et les structures cristallines, la science récente reconnaît un état intermédiaire, mésomorphe, où les molécules n'apparaissent régulièrement groupées que dans une seule direction, au plus distribuées selon des plans parallèles équidistants. Ce sont les « cristaux liquides » de naguère, où les molécules ont déjà perdu une partie de leur liberté : elles ne sont plus isotropes, sans accéder encore à l'organisation entièrement réticulée du cristal. Le « vrai »

cristal apparaît au niveau supérieur de symétrie, qui comporte la rotation. Elle suppose la constitution de formes solides, à facettes, c'est-à-dire de polyèdres individuels, fermés, complets dont les variétés structurelles sont vite dénombrées : les systèmes différents sont au nombre de 6 et les classes au nombre de 32. Le calcul permet de les déduire, sans que toutes, pour autant, existent dans la nature¹.

Je passe maintenant à l'échelon ultérieur de la dissymétrie croissante. Soit un cristal qui possède un seul axe et aucun centre de symétrie. Si on le chauffe ou si on le presse, il se charge à une extrémité d'électricité positive, à l'autre d'électricité négative, de sorte qu'il se trouve orienté. Pour une de ses directions, il a acquis qualité de vecteur. Les deux directions du segment ont cessé d'être équivalentes : une dissymétrie vient d'être créée au moins pour une propriété qui n'appartient pas, il est vrai, au corps lui-même. Mais il en fournit le champ. Il lui livre passage, et dans un seul sens, mieux dans une seule direction. Pareille inégalité n'était nullement prévisible. Derechef a joué une dialectique déjà constatée. La dissymétrie, chaque fois qu'elle n'est pas simple asymétrie, mais rupture ou abandon d'une symétrie préalable, donne naissance à une propriété. La raréfaction des centres, plans et axes de symétries marque une libération, non un appauvrissement pour la matière organisée.

1. Liste avec descriptions et exemples dans Fr. H. Pough, *Guide des roches et minéraux*, trad. franç., Neuchâtel, 1969, p. 64-76.

A l'exception de celles d'ordre 3, les minéraux ignorent les symétries impaires. Des faces approximativement pentagonales peuvent se présenter dans la pyrite par exemple, où le dodécaèdre quasi régulier n'est pas exceptionnel, mais c'est par le jeu des troncatures du cube. En règle générale, sinon absolue, les symétries d'ordre impair sont à ce point caractéristiques des organismes vivants qu'elles en annoncent la frontière. Les virus ne sont pas des cellules à proprement parler, mais ils possèdent déjà certaines propriétés essentielles de la vie. Parasites, ces êtres intermédiaires ne croissent et ne se multiplient que s'ils sont hébergés par une cellule. Ils en utilisent pour leur reproduction la machinerie enzymatique. Leur structure rigide permet de les obtenir sous la forme dépouillée de véritables cristaux, qui correspondent d'ailleurs exactement aux polyèdres parfaits dénombrés par Platon : tétraèdre cube, octaèdre, dodécaèdre et icosaèdre, dont seuls les trois premiers sont représentés dans les cristaux inorganiques. La coque des virions est formée de sous-unités prismatiques de section pentagonale ou hexagonale, disposées suivant des symétries rigoureuses et dont le nombre est calculable à partir d'une formule unique : il va de 12 pour le Bactériophage Φ X 174, qui est tétraédrique, à 812 pour *Tipulavirus*. L'observation au microscope électronique a chaque fois confirmé les chiffres prévus. L'icosaèdre, qui est composé de vingt triangles équilatéraux, constitue le modèle le plus répandu des capsides des virus : il ne compte

pas moins de 532 centres, axes ou plans possibles de symétrie.

Dans le domaine de la vie affirmée, les squelettes rayonnants des organismes inférieurs, ceux des Radiolaires en particulier, continuent de procurer des structures identiques aux polyèdres platoniciens et surtout aux plus complexes de ceux-ci, c'est-à-dire aux plus proches de la sphère et parfois, chez les Héliozoaires, à la sphère elle-même, dont le nombre des plans de symétrie est en principe infini. C'est seulement avec la carapace des oursins, avec la cloche des méduses, avec la couronne des tentacules des actinies, avec les calices et les corolles des fleurs — pour prendre les exemples les plus évidents — que le monde de la vie (végétale ou animale), sous la pression des nécessités de la pesanteur ou de la nutrition, renonce à l'un des axes fondamentaux de la symétrie, la coupe horizontale qui, à mi-hauteur du solide approprié, permettait, si on le renversait, de le retrouver indiscernable de soi-même, comme il arrive pour la sphère et le cube, le dodécaèdre et l'icosaèdre, c'est-à-dire¹ les formes abandonnées d'une trop complète et asservissante symétrie.

Avec la conquête du haut et du bas, la dissymétrie marque un progrès d'importance. Plantes et bêtes présentent désormais une face tournée vers le ciel et une autre, opposée, appuyée au sol. A cause de la symétrie étoilée qu'elles conservent, pour le

1. P. Lépine, « Les Virus », in *Biologie*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1965, p. 1894-1896.

moment du moins, deux des dimensions de l'espace leur demeurent indifférentes. Le report de leur forme par rotation autour d'un point reste possible. Mais l'axe perpendiculaire qui traverse le plan ainsi défini est devenu vecteur, direction privilégiée et irréversible, qui les arrache à l'impartiale existence cristalline.

Il est remarquable que ce soit, parmi les êtres vivants, les organismes inférieurs qui possèdent les symétries les plus nombreuses et les plus complexes, les plus proches de celles, isotropes, du cristal équipollent. La montée dans l'échelle des êtres semble bien consister à s'en affranchir peu à peu. L'élimination de la symétrie transversale n'est d'ailleurs qu'une étape.

En effet, chez les vertébrés et les arthropodes, qui se situent aux points extrêmes du développement zoologique, chez les fleurs qui, comme les orchidées, occupent une situation analogue dans le monde végétal, il ne subsiste qu'un plan unique de symétrie, celui qu'entraîne la duplication sagittale, laquelle d'ailleurs, pour les espèces animales les plus évoluées, vaut davantage pour la configuration externe et pour le squelette que pour la situation des viscères à l'intérieur de l'enveloppe.

Quadrupède ou reptile, oiseau ou poisson, que l'animal marche ou rampe, qu'il nage ou vole, la tête et la queue n'ont plus de ressemblance, ni le dos et le ventre; tandis que la moitié gauche du corps apparaît comme la réplique en miroir de la moitié droite et inversement. C'est l'ultime rempart, le dernier résidu de la symétrie. En outre,

celle-ci est d'autre sorte. Elle n'est plus l'effet d'une rotation, mais d'une réflexion.

Dans le domaine de la physique et de la morphologie, il n'est pas possible d'aller plus loin sans donner libre champ au déséquilibre et à la monstruosité. Cependant, l'homme, et l'homme seul, trouve le moyen de franchir la limite. Sans doute n'est-il pas le seul à avoir adopté la station debout et, par conséquent, à avoir libéré ses membres antérieurs, au prix pourtant lourd d'une perte de stabilité, quand il reste immobile, et de vitesse, s'il lui faut fuir ou poursuivre. Il n'est pas le seul non plus à pouvoir opposer dans ce qui est devenu des mains le pouce aux autres doigts. Mais il est le seul — sans doute avec le homard et plusieurs crabes, mais personne en l'occurrence ne se soucie des crustacés — dont les deux membres antérieurs ne sont pas équivalents. Le décalage parut unique, inexplicable et d'autant plus choquant qu'il en dérivait par extrapolation fabuleuse un espace divisé en deux hémisphères métaphysiques, sentis comme absolument antagonistes et inégaux. Des convictions, clairement superstitieuses, prolongèrent dans l'imaginaire le fait bien réel que, chez l'homme, anomalie insigne, le bras droit est plus vigoureux et la main droite plus adroite, ou moins gauche comme on voudra, que la gauche.

Sur ces étranges prévarications de langage, je devrai revenir. Pour l'instant, il suffit de noter que, dès l'Antiquité, pareil déséquilibre n'a pas paru pouvoir être imputé à la nature. Philosophes, puis sociologues se sont ingénies très tôt à en découvrir

l'origine dans les mœurs ou les croyances. Platon en attribue la responsabilité aux nourrices et aux mères qui, tenant l'enfant sur le bras droit, lui compriment le bras gauche contre leur poitrine, le réduisant à une presque paralysie. Le malheur est que mères et nourrices portent l'enfant sur le bras gauche, de façon à garder libre leur main droite. De sorte que c'est le bras droit de l'enfant qu'on attendrait le moins agile. Une autre théorie explique la différence du développement musculaire par une plus grande activité de la main droite chez l'homme adulte, elle-même issue de la disposition dissymétrique des organes à l'intérieur du corps. De fait, en grec ancien, la droite est souvent dite côté de la lance, la gauche côté du bouclier. Ne servant qu'à protéger le cœur, la main gauche aurait été vouée à jouer un rôle passif, tandis que la droite, exempte de cet esclavage, se serait trouvée disponible pour les divers exercices et travaux de force et d'adresse. Le malheur est que les Grecs ne considéraient pas le cœur comme l'organe vital par excellence, mais plutôt le foie, qui, précisément, est placé à droite, de sorte que c'est plutôt à la main droite que la fonction protectrice eût dû revenir.

Il s'impose d'abandonner, je crois, l'idée d'une origine culturelle de la prééminence de la main droite : car il serait inexplicable que, dans ce cas, elle ne souffre aucune exception. Or, jusqu'aux tribus les moins accessibles sont maintenant connues, étudiées, cataloguées : on n'en a noté aucune qui soit gauchère dans son ensemble et où la gauche jouisse par conséquent des différentes préro-

gatives morales et symboliques dont la droite bénéficie ailleurs. On rencontre, il est vrai, des civilisations où la droite ne jouit d'aucun privilège religieux, institutionnel, juridique ou moral qui soit appréciable : le monde biblique et la Chine par exemple, mais il s'agit alors ou bien d'indifférence ou bien d'alternances et de corrélations, nullement d'une prééminence de la gauche. En Chine, le système polaire à résonances sexuelles du yin féminin et droit et du yang, masculin et gauche, l'emporte sans entraîner de hiérarchie entre les deux principes opposés. Dans la Bible semble prévaloir une conception quadripartite du cosmos qui n'avantage ni la droite ni la gauche. Jamais cependant cette dernière n'y apparaît valorisée. En outre — et c'est décisif —, il n'y a pas plus de gauchers chez les Israélites et les Chinois que chez les autres peuples.

De sorte que, même si les prolongements éthiques, affectifs ou superstitieux sont absents, le support physiologique ne fait jamais défaut. Pareille unanimité ne laisse pas de contraindre à chercher dans une autre voie. Certains ont pensé à l'attitude, supposée générale, de l'homme en prière tourné dans la direction du soleil levant, lequel accomplit toute sa course du côté droit de l'orant et, en particulier, s'y trouve au zénith. Le soleil est source de lumière et de vie. Il aurait alors paru bénir et favoriser une moitié du monde, en faire pour ainsi dire sa demeure, pendant que l'autre était l'asile ou le repaire des ténèbres et du froid, du mal et de la mort. Un meilleur examen avertit que

la thèse en question ne saurait recevoir une application universelle¹. En effet, le mouvement décrit ci-dessus pour la course diurne du soleil n'est tel que pour l'hémisphère Nord. Il explique notamment que le terme « midi » désigne en même temps le sud. Mais le contraire se produit dans l'ensemble de l'hémisphère Sud. La situation se trouve même complètement inversée au-dessous du tropique du Capricorne. Entre les deux tropiques, le soleil passe, suivant les saisons, alternativement à droite et à gauche de l'observateur. Je sais bien que l'hémisphère austral constitue de beaucoup la moitié la moins peuplée du globe, même à époque lointaine. Il demeure cependant peu probable qu'en Patagonie, que dans la pointe de l'Afrique du Sud, qu'en Australie et en Nouvelle-Zélande, aucune culture, fruste ou raffinée (il en est deux sortes), n'ait tiré d'une situation exactement symétrique des conclusions identiques, ce qui veut dire, dans le cas présent, opposées à celles dont on crédite les aborigènes de l'hémisphère boréal. Pourtant aucun peuple de l'hémisphère Sud n'a fait de la gauche le côté noble et privilégié. Aucun d'eux n'est gaucher.

Je n'hésite donc pas à écarter le sens de la course diurne du soleil comme principe d'explication de la prééminence universelle de la main droite. Il devient tentant de lui chercher dans la physiologie une cause interne, qui serait immédiate et irrécu-

1. Exposé de la thèse (et discussion, après que j'ai eu communiqué mes objections à l'auteur) dans Michel De Wolf, « Sur une des formes les plus élémentaires de la symbolisation », *Cahiers internationaux de symbolisme*, nos 19-20, 1970, p. 102-106.

sable. Si la main droite est plus vigoureuse et plus industrielle, remarquait déjà Broca, c'est que l'hémisphère gauche du cerveau est mieux irrigué. Réflexion faite, la question se trouve seulement reportée au niveau de la physiologie de l'encéphale. De fait, l'encéphale humain est fonctionnellement dissymétrique : disparité surprenante que les savants mirent longtemps à admettre, tant elle dément une loi que la biologie considérait comme sans exception pour les organes parfaitement symétriques quant à l'anatomie. Néanmoins, il apparut que les deux hémisphères ne sont nullement équivalents : les lésions de l'hémisphère gauche, lequel, comme on le sait, correspond à la moitié droite du corps, entraînent les troubles du langage articulé, des gestes conventionnels, des activités manuelles complexes et constructives : c'est-à-dire qu'elles affectent essentiellement toute démarche de caractère verbal et symbolique, et cela indépendamment de la modalité (visuelle, auditive ou motrice) du matériel à identifier. En un mot, ces lésions altèrent les activités d'interprétation et elles seules, qui, comme la prééminence de la main droite, sont spécifiquement humaines. A l'inverse, les lésions de l'hémisphère droit entraînent des troubles dans la perception de l'espace, dans la coordination sensori-motrice, dans la reconnaissance des visages ; elles provoquent également l'apraxie de l'habillage et de l'orientation ; en un mot elles affectent le domaine entier du concret, autrement dit du non-verbal, du non-symbolique, de toute perception qui, pour être comprise, n'a pas à passer par l'intermédiaire du

mot ou du signe. Ce caractère établit clairement la hiérarchie des deux hémisphères. Leur dissymétrie, ai-je rappelé, est fonctionnelle. Elle s'accroît avec l'âge, mais il n'est nullement exclu qu'elle n'apparaisse également structurale et morphologique. Elle est en tout cas typiquement humaine : aucune expérience ne l'a révélée chez un animal, où l'on n'a jamais constaté d'altération de performances, lorsque l'une des aires corticales est saine et l'autre atteinte¹.

Il est remarquable à ce propos que les singes inférieurs ou supérieurs sont uniformément ambidextres. L'un des hémisphères du cerveau aurait-il acquis une certaine spécialisation, celle-ci ne se traduit pas en tout cas par l'emploi privilégié de la main correspondante. Tout au plus, chez des individus isolés, la répétition d'un même geste peut conduire à l'habitude de l'accomplir avec la même main. L'animal apparaît alors — fortuitement — comme droitier ou gaucher².

Une telle constatation ne résout pas le problème : elle ne fait que le déplacer, même pas le différer, car on a pu soutenir que la fonction créant l'organe, c'était la prééminence de la main droite qui avait entraîné la spécialisation et la meilleure irrigation de l'hémisphère gauche, sollicité plus souvent et pour des tâches impliquant une conduite à inventer.

Qu'on choisisse l'une ou l'autre hypothèse, il reste

1. H. Hécaen, « La Symétrie en neuropsychologie », *Totus Homo*, vol. II (1970), n° 1, p. 8-15.

2. W. Ludwig, *Rechts. Links. Problem im Tierreich und beim Menschen*, Berlin, 1932.

que, chez l'homme, les mains sont identiques anatomiquement, mais non fonctionnellement et que cette différence se conjugue avec une hiérarchie des deux lobes du cerveau, laquelle entraîne pour l'un d'eux la capacité d'interprétation symbolique avec toutes les conséquences remarquables, dont le langage, qu'elle implique virtuellement. Une autre solution est concevable et a été constatée : une inégalité cette fois anatomique déterminant une spécialisation poussée de l'organe privilégié, sans que celui-ci se trouve nécessairement du même côté du corps de l'animal.

Une telle disposition commande la morphologie des crabes *Uca*, dits « appelants », étudiés par Jocelyn Crane¹. Ils présentent à plusieurs titres un intérêt exceptionnel. La question est si importante qu'il vaut la peine d'y insister. Les crabes *Uca* comptent soixante-deux espèces, également diurnes, grégaires et actives à marée basse. En outre, elles ont pour caractéristique commune que les individus mâles se signalent par une frappante disparité anatomique : ils possèdent une grande et une petite pince. La grande pince leur sert notamment pour la menace, pour le combat et pour l'approche nuptiale. Une certaine ritualisation joue sans doute d'ailleurs aussi pour d'autres activités de l'animal, comme l'alimentation, la toilette et la défense du territoire. D'une manière générale, elle consiste en

1. Jocelyn Crane, « Combat, parade et ritualisation chez les crabes appelants (*Ocypopides*, espèce *Uca*) », in *Le Comportement rituel chez l'homme et l'animal*, sous la direction de Julian Huxley, trad. franç., Paris, 1971, p. 325-347 (avec nombreux clichés des attitudes de combat et de menace).

une série de parades accompagnées de changements de coloration ou de dimensions et de signaux acoustiques, qui sont agents tantôt d'intimidation et tantôt de séduction. Ainsi un déploiement de la grande pince constitue une provocation pour le rival et une stimulation pour la femelle.

Trois sortes de combat peuvent être distingués. Au cours des premiers, la grande pince demeure fermée; elle pèse sans essayer de saisir. L'affrontement est presque symbolique. Dans les seconds, la pince est engagée dans celle de l'adversaire, les antagonistes oscillent d'avant en arrière, mais le blocage des pinces n'est pas recherché. Leurs protubérances agissent comme des freins préventifs et empêchent un affrontement sauvage. Les prises sont constantes et en petit nombre. Les pinces vibrent sans essayer de forcer. Les combats s'étendent parfois sur plusieurs jours, toujours sans résultat appréciable et sans modification du comportement ultérieur: une épreuve, dirait-on, purement sportive et conforme aux règles d'un jeu.

Enfin, dans une troisième espèce de rixe, les pinces sont croisées jusqu'à l'articulation des tenailles et, par conséquent, verrouillées. Le heurt est acharné et les conséquences en sont durables: le vaincu abandonne son terrier et renonce pour un temps à toute parade sexuelle.

Quand il menace, le crabe se dresse de toute sa hauteur sur ses pattes ambulatoires et brandit sa grande pince ouverte obliquement dans la direction de l'adversaire. L'attitude de soumission implique au contraire le corps collé au sol, la grande pince

repliée, la petite portée en avant. Cette posture est adoptée par les mâles vaincus et par ceux qui passent à proximité des mâles agressifs.

La parade nuptiale consiste en des stridulations et des va-et-vient rythmiques et verticaux de la grande pince. Il s'agit de l'*appel* précis à l'accouplement, qui a donné leur nom à cette famille de crabes. La copulation est effectuée en espace libre ou dans l'ancre du mâle, où il précède alors la femelle. Il fait auparavant vibrer sa grande pince contre la paroi du repaire ou sur son seuil.

Les différentes espèces de l'animal dissymétrique portent des épithètes comme *pugnax*, *pugilator*, *minax*, *rapax*, *mordax*, etc., qui en disent long sur l'importance des différentes sortes de combat dans l'ensemble de son comportement. La grande pince procure l'instrument principal d'un code complexe de signaux variés.

Répondant avec bonne grâce aux questions que je lui ai fait poser, Jocelyn Crane a bien voulu préciser la localisation de l'organe favorisé qui joue un rôle si remarquable dans la presque totalité de la conduite de l'animal. Cette localisation est absolument indifférente, c'est-à-dire dans la même proportion droite et gauche. En cas de mutilation ou de résection volontaire, c'est une pince identique à la pince perdue qui repousse, de sorte qu'il est parfois difficile de reconnaître, à un certain stade de la régénération, laquelle est la grande pince. Il est d'ailleurs peu fréquent qu'un crabe perde sa petite pince, qu'il utilise peu et qui se trouve de ce fait

peu exposée, mais elle possède la même faculté de renouvellement.

Le cas est instructif. Une inégalité anatomique aussi accentuée entre la droite et la gauche est presque unique. Qui plus est, elle s'accompagne d'une aptitude qui, elle, est beaucoup moins exceptionnelle, à interpréter les signaux. De sorte que, comme chez l'homme, la fonction symbolique se compose ici avec une polarité entre la droite et la gauche. Une coïncidence si rare, vraisemblablement sans seconde, peut difficilement passer pour fortuite. Je suppose qu'il y eut plusieurs tentatives de la part de la nature pour franchir le seuil difficile d'une prochaine dissymétrie féconde. Les crabes appelants témoignent de l'une d'elles : la disparité anatomique. Cette disposition a d'abord l'inconvénient de déséquilibrer l'organisme. Surtout la pince, que ses dimensions et sa vigueur avantagent, est située aussi souvent à droite qu'à gauche, de sorte que l'animal se trouve droitier ou gaucher par sa structure même et, si je puis dire, au niveau de sa carapace, c'est-à-dire indépendamment des centres régulateurs du cerveau. Il n'est pas ambidextre comme les singes, mais il est gaucher et droitier comme eux par la répétition des mêmes gestes — gestes que sa configuration anatomique lui commande d'accomplir avec celui de ses organes inégaux bâti à cet effet.

Les deux mains identiques de l'homme correspondent à une solution plus subtile et de plus d'avenir. Les mains humaines sont à la fois identiques et inverses, mais leur symétrie, toute géomé-

trique, n'empêche pas une dissymétrie cachée, fonctionnelle. Les pinces des crabes appelants sont plus et moins que dissymétriques : elles sont différentes, quoique homologues. Leurs dimensions inégales interdisent qu'elles soient le reflet l'une de l'autre. La dissymétrie vraie n'est pas atteinte. Si la nature la cherchait, elle a péché par hypertélie. Pourtant, même avortée, cette première solution compte à son actif des performances impressionnantes, comme l'atteste le haut degré de ritualisation auquel sont parvenus les crabes *Uca*. Je me persuade que le hasard et la nécessité s'apparient là comme ailleurs. Il reste que les essais sont inégalement heureux et que la plupart aboutissent à des impasses.

Pour moi, j'estimerai d'un grand profit qu'on fit le tableau des innovations biologiques qui ont dû ainsi passer la main à quelque stade de leur développement. La recherche des causes de tels échecs plus ou moins différés me paraît de la plus haute importance. Ce n'est pas pour l'instant mon propos. Je ne m'occupais que de la droite et de la gauche et me contente ici de constater qu'avec l'homme, indépendamment de la culture à laquelle il appartient et de la situation géographique de son habitat ancestral, une nouvelle étape franchie est dans l'élimination progressive de la symétrie. Il n'en connaissait plus qu'une, et celle-ci se trouve maintenant comme minée de l'intérieur. A l'extérieur et pour le squelette, rien de changé : la nécessité de l'équilibre des formes et des masses y pourvoit. Mais la dissymétrie dernièrement

conquise et quasi secrète, qui fait qu'en son encéphale sont différenciées, au moins fonctionnellement, la moitié droite et la moitié gauche, inaugure pour lui le vaste champ des activités symboliques et représentatives, celles qui le distinguent des autres animaux et qui lui assurent sur eux une supériorité aux incalculables conséquences. Prééminence de la main droite, prééminence de l'hémisphère gauche, laquelle est la cause, laquelle est l'effet? Le problème est sans doute mal posé. Tout ce qu'on peut induire des données accessibles conduit seulement à affirmer qu'il existait, dans la symétrie bilatérale, une possibilité de tension dont une espèce a su profiter de façon décisive.

IV

LA DISSYMMÉTRIE COSMIQUE

Pareille tension, d'une part, puisqu'elle agit universellement au moins sur une espèce animale disséminée, doit appartenir à l'ensemble de la nature. Elle peut même se révéler une sorte plus subtile de pesanteur. Au fond, elle ne fait qu'introduire entre la gauche et la droite une polarité comparable à celle que la gravité introduit entre le haut et le bas. D'autre part, la tension, si elle constitue une influence partout diffuse et disponible, doit être décelable ailleurs que chez l'homme. Elle doit s'exercer sur plus d'une espèce, faire peut-être sentir son influence au-delà de la vie, jusque dans la matière organique et même inerte. Il serait bon, en outre, mais non obligé, que cette influence agit avec une certaine continuité dans le même sens, sans quoi on pourrait prétendre que le hasard seul rend compte de la faveur dont jouit le côté privilégié. Mais est-on assuré cette fois qu'il soit toujours possible à l'homme de discerner en quoi consiste le privilège? A l'extrême, c'est l'intervention même d'une disparité qui constitue le privilège, indépendamment du côté prétendument favorisé.

Il n'en est que plus frappant que d'autres animaux que l'homme accordent à la droite la même préférence que lui : ainsi les mollusques gastéropodes où, à quelques exceptions près, par exemple *Busycon contrarium*, à la dénomination révélatrice, les coquilles des différentes espèces sont enroulées à droite : les individus lévogyres y sont quasi introuvables ¹. Mieux, les pagures ou bernard-l'hermite sont constitués de façon à pouvoir habiter les seules coquilles qu'ils sont exposés à rencontrer, c'est-à-dire les coquilles dextrogyres. Les pinces du homard sont morphologiquement et fonctionnellement différentes. La plus développée est la *droite*, massive et peu dentée, qui sert à broyer. Mais, si l'animal la perd, la gauche, plus effilée et plutôt destinée à déchirer, se développe et se transforme sur le modèle de l'appendice absent, tandis que la pince droite repousse de façon à remplacer pour la

1. Quelques définitions ou conventions sont ici nécessaires. Chez l'homme, la droite et la gauche se déterminent d'elles-mêmes, et par similitude chez les animaux supérieurs, grâce à la direction de la locomotion. Pour une spire, un coquillage, le mouvement est dit dextrogyre, quand se présentant face à l'observateur et debout, c'est-à-dire la pointe en haut, il lui apparaît tournant dans le sens des aiguilles d'une montre, c'est-à-dire de gauche à droite; à partir de l'origine. La coquille dextrogyre est donc celle dont l'orifice est perçu à droite. Le sens de rotation d'un cristal est déterminé par des facettes supplémentaires obliques situées entre les faces longitudinales et les pyramides terminales. Le cristal, tenu verticalement, est droit si, allant vers les pyramides, les facettes supérieures sont orientées vers la droite pour l'observateur, il est gauche si elles sont orientées vers la gauche. La disposition symétrique des facettes fait que la direction demeure la même si la position du cristal est inversée. Ces choix ne sont pas entièrement arbitraires : ils dérivent tous des correspondances avec la station debout et la symétrie bilatérale de l'homme.

taille l'aspect et l'emploi de la pince gauche désormais appelée aux fonctions de la pince droite. Les sauterelles émettent leur stridulation, grâce à une modification de leur élytre *droit*, pourvu d'une nervure denticulée ou archet qui vient frotter la membrane amincie et vibrante de l'élytre gauche ¹.

Alors que les organes sexuels présentent très généralement une rigoureuse localisation axiale, au moins une exception est notable : celle des poulpes où l'organe reproducteur résulte, chez le mâle, d'une modification du troisième tentacule *droit*, pourvu alors de spermatophores et nommé « hectocotyle ». Il s'allonge et s'insère pour y déposer la semence dans une cavité appropriée du manteau de la femelle ².

Il semble qu'il existe ainsi dans le monde animal une tendance générale, mais non obligatoire, à réserver à la droite les emplois qui demandent plus d'initiative, de force ou d'adresse. C'est en effet seulement dans ces cas qu'apparaît le privilège ou du moins la spécialisation de l'organe dextre. Autrement, l'indifférence demeure la règle. Chez les fourmis ailées, chaque individu place l'une quelconque de ses deux ailes tantôt au-dessus et tantôt au-dessous de l'autre. Chez les Grillidés, l'aile droite recouvre presque toujours l'aile gauche. C'est l'inverse chez les Sauterelles. Pour les Oiseaux, chez *Loxia curvirostris* ou bec-croisé, la partie supérieure du bec croise la partie inférieure vers la gauche ou vers la droite selon une répartition sensiblement

1. *Zoologie*, Encyclopédie de la Pléiade, t. II, 1963, p. 682.

2. *Ibid*, t. I, Paris, 1963, p. 1068.

égale. Tout se passe comme s'il fallait de bonnes et importantes raisons pour que l'équilibre se trouve rompu, mais lorsqu'il l'est, la droite l'emporte quasi infailliblement.

Dans le monde végétal, il en va de même : soixante-dix contre vingt des espèces étudiées de plantes grimpanes, par exemple le houblon, s'enroulent à droite autour du tuteur. Comme l'avait pressenti Darwin, sans doute s'agit-il d'un simple héliotropisme du bourgeon. Le sens de rotation vaut pour l'espèce, quelquefois pour la famille. On peut l'inverser chez les très jeunes plantes. La sensibilité à la lumière et à la chaleur constitue sans doute une explication suffisante pour des organismes à la fois flexibles et fixés au sol. Mais elle n'est certes pas exhaustive pour des êtres capables de se déplacer à leur gré et encore moins pour les substances quasi impassibles dont l'étude relève de la chimie organique.

Dans ce domaine très proche de l'inerte, s'il ne continue pas à y appartenir, la symétrie cristalline, comme il se doit, apparaît souveraine. Cependant, une polarité y oppose fréquemment des éléments parfaitement identiques, mais qui néanmoins se présentent les uns par rapport aux autres comme des images en miroir, c'est-à-dire non superposables. Or cette différence d'orientation, en apparence purement géométrique, entraîne des divergences considérables dans les propriétés des éléments jumeaux. Il est important de retracer brièvement l'histoire d'une découverte capitale dont les conséquences sont loin d'être épuisées.

Dès le XIX^e siècle, on s'aperçoit que les cristaux de tartrate deviennent le plan de la lumière polarisée, tandis que ceux du paratartrate restent passifs. Pasteur, en 1848, à vingt-six ans, découvre la solution du mystère. Il remarque qu'il existe, dans les cristaux de paratartrate, deux espèces symétriques, non superposables, présentant des facettes supplémentaires, les unes inclinées — je devrais dire, par comparaison avec les coquilles des gastéropodes, enroulées — vers la droite, les autres vers la gauche. Les cristaux droits et gauches séparés polarisent la lumière dans la direction de leurs facettes respectives. La solution des deux sortes de cristaux mélangés à poids égal est optiquement indifférente. La composition chimique des cristaux est identique, mais non leur topologie : la seule dissymétrie moléculaire entraîne une série de propriétés de grande conséquence, car les substances organiques possèdent des formes auxquelles ne sont pas superposables leur propre reflet, alors qu'il en est rarement de même pour les corps purement minéraux : le quartz où cette particularité se rencontre est une exception. Pasteur ose ainsi présenter ce caractère spécifique comme celui « qui établit peut-être la seule ligne de démarcation bien tranchée que l'on puisse placer aujourd'hui entre la chimie de la nature morte et la chimie de la nature vivante ¹ ». Pour lui, la dissymétrie commence avec la vie. C'est pourquoi le chimiste qui, dans son laboratoire, n'utilise que des forces ou des éléments

1. Pasteur, *Œuvres complètes*, t. I, « Dissymétrie moléculaire », Paris, 1922, p. 343.

non dissymétriques ne parvient jamais à produire autre chose que des synthèses inertes. Pasteur tente en vain de découvrir et de mettre en œuvre l'énergie énigmatique qui crée de la dissymétrie.

La dissymétrie, présente dans la matière vivante à la surface de la terre et dans l'ensemble des énergies répandues dans l'univers, trahit partout où elle surgit une transformation radicale. Le secret du passage de l'inanimé à l'animé, selon Pasteur, est là. Aussi cherche-t-il constamment et par tous les moyens à introduire la dissymétrie dans ses expériences : à Strasbourg, il fait construire de puissants aimants ; à Lille, où il installe des mouvements d'horlogerie qui permettent des rotations appropriées, il essaie de faire vivre une plante sous l'influence des rayons solaires inversés.

En 1880, il attribue l'existence de la dissymétrie à une force cosmique qu'il ne peut identifier, mais dont il lui paraît naturel, sinon inévitable, de conjecturer l'action, puisque « le système du monde tout entier est dissymétrique » : l'image du système solaire capté dans un miroir gigantesque ne serait pas superposable à sa réalité. A cette intuition de l'univers comme un ensemble incomplet, auquel manque son jumeau, fait écho, dans un texte publié en 1910, la formule saisissante d'Ernst Mach le présentant comme « un être unilatéral dont le complément en miroir n'existe pas ou, du moins, ne nous est pas connu¹ ». Le 22 décembre 1883, Pasteur résume dans une conférence à la Société

1. Cité par Vilma Fritsch, *La Gauche et la droite*, Paris, 1967, p. 69.

chimique de Paris la série de ses tentatives dont certaines lui paraissent maintenant puérides. Dans ce texte, qui peut passer pour son testament en ce domaine, il s'interroge sur les meilleurs moyens à employer pour franchir enfin la redoutable frontière : solénoïdes, lumière polarisée elliptique, en un mot, comme il le dit lui-même, tout ce qui peut être imaginé en fait d'actions capables d'engendrer une dissymétrie. En fait, un bric-à-brac émouvant.

L'important est qu'il n'hésite pas à envisager les conséquences d'un renversement possible de l'orientation de cette énergie générale. Il insiste sur la nécessité de réfléchir sans tarder sur les conséquences multiples de pareille permutation : « Si l'influence mystérieuse à laquelle est due la dissymétrie des produits naturels venait à changer de sens ou de direction, les éléments constitutifs de tous les êtres vivants prendraient une dissymétrie inverse. Peut-être un monde nouveau s'offrirait à nous. Qui pourrait prévoir l'organisation des êtres vivants, si la cellulose, de droite qu'elle est devenait gauche, si l'albumine du sang devenait droite ? Il y a là des mystères qui préparent à l'avenir d'immenses travaux et appellent dès aujourd'hui les plus sérieuses méditations de la science¹. »

Les observations se multiplient avec le développement de la stéréochimie, mais la barrière demeure infranchissable et le mystère entier. Pasteur avait lui-même remarqué, dès 1857, que certains champignons utilisent exclusivement le

1. Pasteur, *ibid.*, p. 338. Voir aussi p. 341, 342, 369.

composant droit de l'acide tartrique et laissent intact le composant gauche. De même, les microbes n'acceptent comme source de carbone que les corps droits de la série des sucres, tandis qu'ils tirent l'azote des seuls corps gauches de la série des amino-acides. A quoi s'ajoute qu'aux corps droits de la même série est dévolu, réciproquement, un pouvoir inhibiteur pour les cultures des bactéries données. Il est des poissons qui distinguent par l'odeur ou le goût les molécules droites et les molécules gauches de certains corps¹. En général, les unes accélèrent, les autres ralentissent la croissance des bactéries qui s'en nourrissent. Le camphre gauche tue les chiens et les lapins trois fois plus vite que le camphre droit². Un trouble grave du métabolisme, la phénylkénourie, conduit l'homme à la folie s'il absorbe dans ses aliments une faible quantité de la forme gauche d'un composé du phénol qui, sous la forme droite, est inoffensif³. On pourrait multiplier les exemples. Il existe ainsi jusque dans les micro-organismes une sensibilité physico-chimique à la droite et à la gauche, illustrée par des exemples qui ne cessent de s'accroître en nombre comme de s'étendre en variété.

C'est au point que dans les sciences physico-chimiques, à partir des travaux de Le Bel et de Van't Hoff et avec Pierre Curie, la dissymétrie, d'objet de

1. J. Nicolle, « Questions relatives à la symétrie », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, 1 (1969), p. 21.

2. Vilma Fritsch, *op. cit.*, p. 118-119.

3. Hermann Weyl, *Symétrie et mathématique moderne*, trad. franç., Paris, 1964, p. 38.

recherche, devient instrument de découverte. Pierre Curie, lui-même, aurait non pas constaté, mais déduit la piézo-électricité à partir d'une réflexion sur la symétrie, tout comme Le Verrier avait inféré de ses calculs l'existence de Neptune. La dissymétrie permet désormais de prévoir les propriétés des corps, de conjecturer leur structure intime, leurs qualités remarquables. La symétrie apparaît, en revanche, comme l'inertie qui freine la production des phénomènes, cependant que la dissymétrie la déclenche : « Ce qui est nécessaire, écrit Pierre Curie, c'est que certains éléments de symétrie n'existent pas. C'est la dissymétrie qui crée le phénomène¹. » Au vrai, elle ne le crée pas, elle le rend possible, peut-être le provoque, mais elle-même résulte de poussées inégales dont l'équilibre précaire bascule le moment venu et provoque l'avènement d'un nouveau modèle d'organisation. Le grand nombre de phénomènes biochimiques où la présence de la dissymétrie se montre décisive a convaincu les savants de la fécondité de la voie inaugurée par Pasteur. S'ils ne posent plus, il s'en faut, la question de l'origine de la vie dans les mêmes termes, ils continuent d'en suspendre la solution à l'apparition de corps pourvus de la propriété subversive.

Ils imaginent à une époque donnée, qu'ils situent il y a environ quatre milliards d'années, un état favorable qui est en même temps plausible. La

1. Cité par Jacques Nicolle, « Sur la symétrie », *Diogène*, n° 12, octobre 1955, p. 94.

lumière solaire agissant sur le milieu organique primordial aurait alors engendré, par l'effet d'un hasard estimé par certains quasi miraculeux, par d'autres relativement « peu improbable », les premiers constituants des organismes vivants¹ : amino-acides et bases nucléiques. Il aurait suffi que l'événement se soit produit *une fois*, car avec lui est née une possibilité de duplication incessante et de conservation perpétuelle : le changement aussitôt enregistré est devenu par le fait même indéfiniment reproductible. Il eût pu ne pas se produire, mais il s'est produit. Un corps optiquement actif, condition de la vie, est né à l'exclusion de son antipode énantiomorphe. La chance que surgisse l'antipode évincé était exactement la même. Mais il s'est trouvé que « la première molécule active était lévogyre² » comme le furent à sa suite la plupart des corps mésomorphes, en particulier tous ceux de la série cholestérique.

Je laisse de côté ces conjectures encore mal assurées et susceptibles de plus d'une révision. Il me suffit qu'elles soient unanimes à souligner au début de la vie, et qui en marque le seuil, le rôle décisif des cristaux dissymétriques. Quelque conclusion qu'on en tire, les enzymes catalyseurs éminemment sélectifs dont l'intervention à ce niveau semble

1. Par organisme, il convient d'entendre avec André Lwoff une unité indépendante de reproduction, ce qui implique capacité d'assimilation, de métabolisme (absorption et rejet), etc. Cf. André Lwoff, *L'Ordre biologique*, Verviers, 1970, p. 15-19.

2. A. Dauvillier, « L'Origine de la vie », in *Biologie, op. cit.*, p. 1865-1866. Cf. Jacques Monod, *Le Hasard et la nécessité*, Paris, 1970, p. 161-162.

déterminante distinguent infailliblement les antipodes optiques et les isomères géométriques « qui sont images dans une glace l'un de l'autre¹ ». C'est déjà beaucoup. Il y a davantage : une dissymétrie inattendue et fondamentale au niveau des particules a été calculée par Dirac, puis obtenue au moyen d'accélérateurs par la physique récente. Elle est connue sous le nom particulièrement malheureux d'antimatière. Il vaudrait beaucoup mieux utiliser une expression comme matière symétrique ou matière inverse, car il ne s'agit nullement d'un vide ou d'une sorte de néant destructeur. L'antiparticule artificiellement produite est aussi substantielle que la particule naturelle qui lui correspond, elle lui ressemble comme une image dans un miroir. Sa masse est identique, ses propriétés opposées, un anti-électron ne diffère d'un électron que pour être affecté d'une charge électrique positive, alors que l'électron est chargé négativement.

Chaque création de particule s'accompagne obligatoirement de la création de la particule jumelle et inverse. Mais celle-ci est vouée à une destruction presque instantanée, puisqu'il suffit qu'elle rencontre une particule fraternelle et opposée pour que toutes deux disparaissent avec dégagement d'énergie. Cependant, pour revenir aux perplexités de Pasteur et de Mach sur l'univers comme un ensemble unilatéral « dont le complément en miroir n'existe pas », il n'est pas interdit de se demander si, quelque part dans le monde, des îlots ou des

1. J. Monod, *op. cit.*, p. 62-67.

continents ou des galaxies aux particules inversées ne constituent pas l'état normal, naturel de la matière. Ces systèmes, aussi étendus qu'on voudra, ne sont nullement inconcevables, car il est bien évident que les particules se tolèrent mutuellement dès qu'elles sont de même signe. La symétrie cosmique, naguère objet de nostalgie inquiète, se trouve ainsi idéalement restaurée. Elle ne l'est d'ailleurs pas complètement.

Au niveau de l'atome, la symétrie est appelée *parité*, sans doute pour souligner qu'elle n'est pas représentable : elle n'en correspond pas moins, dans le monde, affranchi des représentations spatiales, de la microphysique, à la symétrie bilatérale de l'échelle macroscopique. La conservation de la parité signifie que chaque phénomène observable peut se présenter aussi bien comme son reflet, c'est-à-dire que lui-même et son image en miroir sont également probables et que tout mouvement symétrique d'un mouvement original est admissible par la nature. Celle-ci doit donc être conçue comme tolérant nécessairement des plans de symétrie qui créent une opposition du type gauche-droite de figures non superposables. En 1957, les physiciens T. D. Lee et C. N. Yang reçurent le prix Nobel pour avoir démontré que la parité n'était pas conservée pour certains phénomènes particulièrement lents. L'expérience réalisée prouvait une dissymétrie fondamentale de l'espace : le reflet d'une des particules dans le miroir était cette fois un objet physique impossible¹.

1. Louis Leprince-Ringuet, *Leçon inaugurale au Collège de France*, Paris, 1959, p. 31-35, où se trouve clairement expliqué

Il fallut se rendre à l'évidence, un peu à contre-cœur toutefois, tant la croyance à la symétrie est invétérée, comme indéracinable. Hermann Weyl, par exemple, s'émerveille que la Nature se soit réservé la fabrication de l'acide tartrique droit, laissant à Pasteur le soin de fabriquer le gauche. De même, W. Pauli, à propos justement de la non-conservation de la parité, se déclare perplexe à la pensée que Dieu, gaucher dans les interactions faibles, soit ambidextre dans les interactions fortes. Arrière-pensées révélatrices, on le verra.

De toute façon, la dissymétrie constatée au niveau de la structure élémentaire de l'univers, le rôle joué par les molécules qui devient le plan de la lumière polarisée et par les cristaux énantiomorphes, sinon dans l'explication de l'origine de la vie, du moins dans l'établissement de la ligne de démarcation qui la sépare de la matière inerte, constituent un faisceau de phénomènes généraux et convergents, qui inversent les données du problème. *La dissymétrie n'apparaît plus seulement comme une innovation qui peu à peu se fraie un chemin difficile dans une pesanteur paralysante, avec laquelle elle doit sans cesse ruser. On s'aperçoit qu'elle existait déjà*

comment la non-conservation de la parité lors de la désintégration des mesons et des hypérons a conduit les savants à abandonner au moins partiellement « une des lois les plus naturellement assurées de la physique ». Depuis, pour sauver la symétrie, certains physiciens ont alors imaginé que les particules scandaleuses étaient à elles-mêmes leurs propres antiparticules. *Par parenthèse, il me faut bien constater qu'ici, comme précédemment pour la dissymétrie fonctionnelle des lobes du cerveau humain, la hantise, la pesanteur de la symétrie, a constitué l'obstacle le plus tenace à l'objectivité de l'investigation scientifique.*

dans le délicat tissu des particules fines dont le développement a donné la richesse diversifiée du monde. Dès l'origine, elle lui fut inhérente et elle doit être comptée au nombre de ses caractéristiques remarquables, puisque, à la fois, elle préside à la configuration globale de l'univers et apparaît dans ses mécanismes intimes.

Elle a été si tardivement décelée parce qu'elle se manifeste d'abord dans des bas-fonds presque inaccessibles qu'il a fallu, pour explorer, des instruments aussi puissants et complexes que le microscope électronique. Mais il semble solidement acquis qu'en ce sous-sol difficilement atteint, la droite et la gauche ne sont pas équivalentes. Leurs propriétés respectives ne se font pas contrepoids avec l'exactitude attendue. Le côté que l'observateur humain appelle la gauche, sans d'ailleurs qu'il existe en cette désignation beaucoup plus qu'une référence quasi arbitraire à sa propre position dans l'espace, ce côté apparaît en règle générale, sinon privilégié, du moins plus actif — ou plus *présent* — que l'autre. Au fond, rien d'étonnant à pareille inégalité de traitement. Elle n'est scandaleuse qu'à l'égard d'habitudes incrustées et perpétuées par l'obsédante ubiquité des objets symétriques dans le monde visible. Il est parfaitement concevable et, après tout, plus satisfaisant, que l'organisation du cosmos ne repose pas sur une simple, continuelle et redondante duplication. On peut voir des avantages au fait que chaque « individu » physique, chaque champ de force, à quelque échelle qu'il se situe, ne se trouve pas automatiquement répété des deux

côtés d'un axe en reflets superposables. Sauf le poids d'une longue tradition erronée, rien n'interdit à la science de s'accommoder d'un monde soumis à une certaine disparité. L'homme ne peut faire qu'il ne vive dans un univers *a posteriori*, dont la dissymétrie s'avère une des lois et, sinon le support, du moins un ressort mieux qu'intermittent.

Cependant, à l'étage macroscopique, la dissymétrie subit une relative occultation. Elle n'y consolide que péniblement ses conquêtes successives et, quant à l'extrémité du tunnel elle resurgit avec des pouvoirs accrus, ce n'est plus cette fois la gauche, mais la droite qui semble l'orient favorisé. Un second hasard, unique comme le premier, aux conséquences non moins complexes et illimitées, a-t-il décidé, en sens inverse cette fois, quelle direction allait l'emporter? La raison de l'éclipse est d'abord à rechercher.

LA DROITE ET LA GAUCHE

Si la symétrie existe au niveau des particules aujourd'hui ultimes, elle y est endémique, ne s'y compose pas, n'y poursuit rien. C'est peut-être à ce prix de demeurer stérile qu'elle doit de jouer sans obstacle dans le désordre statistique que j'ai proposé au départ de définir aussi bien comme asymétrie totale que comme symétrie infinie. Le moindre début d'organisation implique un équilibre. Plus l'ordre acquiert de volume, de densité, plus il s'étend, se développe et agglomère d'éléments, et plus il doit compter avec les servitudes et les résistances qui naissent de sa croissance et qui, externes ou internes, le contrarient, le canalisent, l'obligent à une solidité nouvelle. Dans ces conditions, la priorité absolue passe nécessairement à la constitution de symétries, où la turbulence et l'anarchie tendent à s'annuler au profit de structures stables, celles que maintiennent ici les systèmes cristallins, là les codes génétiques. Les cohérences qui réussissent à s'établir sont du fait même les plus difficiles à rompre. L'organisation crois-

sante agit comme un puissant coagulant. Elle paralyse toute dissymétrie qui ferait peser sur elle une menace de ruine. Une dissymétrie féconde peut toutefois apparaître. Elle est rare et aléatoire, car elle a cessé de flotter dans un brouhaha sans fermeté, indifférent. Elle doit maintenant émerger, disloquer la cuirasse qui la gêne, mais sur laquelle en revanche elle a prise. La voici exception et prouesse. Elle inaugure l'escalade dont je me suis appliqué à décrire les paliers principaux, qui mènent des corps mésomorphes aux structures des animaux ou des végétaux supérieurs, là où la symétrie n'est plus que sagittale.

Au niveau des particules élémentaires, la différence entre la droite et la gauche était simple absence de parité dans quelques interactions infinitésimales. Chez l'homme, c'est un abîme qui n'oppose pas seulement la vigueur inégale de ses bras, l'adresse relative de ses mains, mais par extrapolation deux univers métaphoriques irréconciliables. Car la fonction symbolique a joué, faculté inédite, issue précisément d'une ultime conquête de la dissymétrie : la hiérarchie des hémisphères du cerveau.

Soudain les interminables controverses sur le caractère naturel ou culturel de la prééminence de la dextralité, si je les crois sans objet, prennent une signification inattendue. Quand Hermann Weyl écrit, après avoir justifié objectivement la direction antéro-postérieure ou dorso-ventrale : « Seule la distinction entre la gauche et la droite demeure arbitraire », a-t-il oublié qu'il vient de s'étonner de

la préférence *exclusive* de la nature pour l'acide tartrique droit? Une telle répugnance, surmontée dans un cas, victorieuse dans l'autre, mérite qu'on s'y arrête, tant elle est commune et profonde. Elle vient essentiellement de la quasi-impossibilité pour l'esprit d'admettre que la topologie imaginaire de la droite et la gauche bénéficie du même support réel qu'on accorde sans hésiter à celles qui opposent le haut et le bas, l'avant et l'arrière. Le fait est que ces polarités ont entraîné pour leur part des répartitions tout aussi fabuleuses, mais qu'on a rarement estimées énigmatiques, ni même surprenantes. C'est que la configuration du corps les rend plausibles, presque évidentes, alors que la symétrie bilatérale que l'homme conserve extérieurement invite à tenir pour équivalentes deux étendues que rien ne distingue.

Il est clair en effet que des analogies spontanées devaient conduire d'emblée à affirmer la suprématie du haut. Le simple fait que la pesanteur oblige à la chute ne pouvait que provoquer et n'a pas manqué d'engendrer des antithèses qui organisent aussitôt un univers soigneusement manichéen. Le haut et le bas, c'est également le supérieur et l'inférieur, l'éthéré et le grossier, l'esprit et la matière, les sentiments *élevés* et les *bas* instincts, la légèreté et la lourdeur, l'ascension et la déchéance. A un pôle, on situe la raison et le désintéressement, à l'autre les appétits ignobles et la sensualité. A l'extrême, pour peu que la psychanalyse s'en mêle, la sublimation si bien nommée devient l'antipode de la fixation anale, l'idéal opposé au déchet. De la même

manière, l'opposition de l'avant et de l'arrière entraîne un partage qui la dépasse largement. Elle annexe celles de l'avenir et du passé, de la précocité et du retard, du progrès et de la régression. On parle d'idées *avancées* et d'esprit *arriéré*. « Avantage » vient d' « avant » et « rétrograde » est issu de la même racine qu' « arriéré ». L' « avancement » des sciences répond au « recul » de l'esprit de superstition. On pourrait multiplier les exemples. Ils s'expliquent tous par le fait qu'on ne saurait pratiquement douter de la prééminence de la face antérieure, celle du regard, de la marche, de l'initiative, de la hardiesse, sur la part dédaignée et inquiétante du monde dorsal, aveugle, abandonné, comme laissé pour compte. Dans les demeures aussi, la façade somptueuse ouverte sur l'extérieur, accueillante et sculptée, illuminée le soir, contraste avec le morne et rébarbatif mur du fond, sans ornements ni baies, froid et honteux.

L'éventail des antithèses symboliques entre la droite et la gauche ne dispose pas, tant s'en faut, d'assises morphobiologiques aussi péremptoires. Or il est sensiblement plus étendu, plus dense, plus systématique, surtout plus profondément et généralement inscrit, non seulement dans le vocabulaire, mais dans les usages et les institutions. Comme l'étendue concrète, l'univers moral, juridique, religieux, celui des valeurs et des émotions, même celui de la fantaisie se trouvent imprégnés par l'antagonisme qu'il impose. Tout ce qui est droit est faste, tout ce qui est gauche maudit. La main droite n'est pas seulement la plus forte et la plus habile, la plus

adroite, comme son nom l'indique, elle est aussi celle du serment et de la loyauté, de la *rectitude*, de la *droiture*. Le *droit* est le fondement de la justice et de la légitimité.

A l'inverse, la gauche représente la maladresse, le malheur, la trahison, le parjure, ce qui est tortueux, louche, déloyal, répréhensible, sinistre. La droite est noble et présage de bonheur; la gauche, vile et de mauvais augure. Les gauchers ne constituent partout qu'une minorité infime. Ils sont persécutés, sinon massacrés dans les sociétés primitives; fréquemment contrariés et rééduqués dans les sociétés policées. D'un côté, opprobre, dégoût, crainte superstitieuse, de l'autre, gloire, révérence. L'inégalité de traitement est répercutée jusque dans le langage. Ainsi dans les langues indo-européennes, la racine qui désigne le côté droit s'est très largement maintenue (lat. : *rectus, directus*; fr. : *droit, rectitude; endroit*; esp. : *derecho*; ital. : *destro*; all. : *recht*; angl. : *right*; grec : δεξιός; tandis que celle qui évoque la gauche se montre fugace, sinon évanescence. Victime d'une sorte de tabou, elle est généralement remplacée par une métaphore toujours différente (lat. : *laevus, sinister*; fr. : *gauche*; esp. *izquierdo*; ital. *sinistro, mancino*; all. : *link*; angl. : *left*; grec : ἀριστερός, litt. le « meilleur des deux »; εὐώνυμος, litt. « qui a bonne réputation », les deux termes par antiphrase; σκαίός), désignations généralement devenues péjoratives ou maléfiques (dirais-je *gauchies*¹).

1. Une évolution récente, limitée au domaine de la politique, tend à conférer un sens favorable à la *gauche*. A la gauche

De nombreuses études ont répertorié, sans les épuiser, les connotations mentales de la gauche et de la droite. Nul doute qu'elles n'apparaissent les plus riches de toutes celles qui illustrent les diverses directions du carrefour orthogonal. Or, elles sont tenues, très légitimement d'ailleurs, pour les moins justifiées par un support naturel. En effet, chacun aperçoit sans peine que la simple pesanteur, l'opposition entre les racines et le feuillage, entre la tête qui pense et les intestins qui éliminent, entre l'ouverture sensible, éloquente, organe de la nutrition, du chant et du discours, et le sphincter

sont associées les idées de progrès, de générosité, de réformes, de justice sociale, plus généralement d'idéal et d'avenir, tandis que la droite évoque la stagnation et l'égoïsme, le maintien d'injustes privilèges, en tout cas l'ordre, l'expérience et le passé. On sait que la désignation par l'épithète « gauche » des partis du mouvement est récente et quasiment fortuite.

D'origine française, elle remonte aux débuts de la III^e République. Les députés « progressistes » ont alors siégé à la gauche du président de l'Assemblée, parce que, la majorité étant conservatrice, le président — qu'elle avait élu — a tout naturellement placé son parti à la place d'honneur traditionnelle, c'est-à-dire à sa droite. La coutume s'en est consolidée, perpétuée, a même débordé les frontières françaises, quelle que fût la couleur politique du président en exercice. Les sociologues auraient attendu, comme le souligne H. C. Van der Meer, *Polarisation droite-gauche dans l'espace phénoménal*, Groningen, 1958 (cité par Vilma Fritsch, *op. cit.*, p. 85), « que le côté droit soit le côté de la liberté et de l'action, et le côté gauche celui de la passivité, de la dépendance ». Or, c'est justement la prééminence du côté droit qui a amené le contraire. Chose remarquable, le renversement des connotations usuelles depuis longtemps accréditées est resté strictement confiné à la qualification des tendances électorales. L'épithète gauche prise favorablement n'évoque jamais rien qu'une attitude politique ou à résonance politique. Aucune contamination de sens ne s'est produite : les deux domaines sont demeurés absolument indépendants.

excrémentiel qui provoque dégoût et mépris offrent, des associations amenées par le contraste entre le haut et le bas, une explication immédiate et convaincante. La marche, la place des yeux, la différence entre la nuque et le visage, entre le dos et le ventre, rendent compte avec une égale évidence de celles qui sont issues de l'opposition entre l'avant et l'arrière. En revanche, la réflexion reste perplexe devant les couples qui illustrent avec emphase et pathétique l'honneur ou l'indignité d'antipodes bilatéraux que les yeux perçoivent cependant identiques. Au regard des différences capitales qui justifient les autres directions, l'inégalité invisible de la droite et de la gauche apparaît tout entière suspendue à des qualités (force et adresse d'un membre) qui peuvent très bien provenir de l'éducation. D'où l'idée de les rapporter à la culture, non à la nature, sans réfléchir que les cultures sont diverses, la dextralité sans exception, et qu'elle s'étend bien au-delà du genre humain.

Il s'agit en fait d'une conséquence différée, résurgente, de la dissymétrie essentielle, la même qui fournit le critère de la vie, qui se laisse constater dès le niveau corpusculaire, et qui demeure disponible pour une nouvelle épiphanie, pour peu que les circonstances s'y prêtent. L'incitation insaisissable qui la provoque (magnétisme terrestre, sens de la rotation de la planète, influence cosmique ou heureuse synthèse photochimique initiale) n'excepte rien. Mais elle ne saurait se manifester sensiblement là où la gravité prédomine. Il faut, pour que la dissymétrie puisse percer, ou bien que des nécessités

brutales ne l'asservissent pas complètement, ou bien que la poussée de la vie, plus tard, les obligations de la saisie symbolique du monde par la conscience persuadent les organismes en cours d'évolution d'en hâter l'émergence. Contre les impératifs d'équilibre, la dissymétrie profite, elle joue des occasions, des faiblesses de l'armature qui l'opprime et qu'elle cherche à faire céder. Elle aussi capitalise les hasards favorables qui confirment et enrichissent une première décision du sort.

Une certitude est acquise : le monde n'est pas neutre. Dès le début et plus encore vers le terme de son histoire, il est réellement droit et gauche. L'homme a beau s'en étonner, il faut qu'il s'accommode de cette condition, au même titre qu'il subit la pesanteur et comme il faut bien que s'en accommodent pour leur part mésons et hypérons, cristaux de quartz ou amino-acides. D'ailleurs, la dissymétrie latérale reste fluide. Elle laisse une marge, un flottement. Si despotique qu'elle se révèle parfois, elle n'est jamais obligatoire. Les cristaux des corps organiques admettent couramment l'ambivalence. Les coquilles et les plantes grimpantes peuvent être lévogyres. Chez les hommes, il se trouve des gauchers, le tourbillon des cheveux se laisse constater dans l'un ou l'autre sens, l'enroulement inverse de l'intestin, la permutation des viscères sont rarissimes, mais ils existent. En un mot, la prédominance, même quand elle est écrasante, n'est pas automatique. Elle permet l'exception. Il y a préférence, mais une solution de remplacement demeure possible jusqu'en cours de

route, comme on l'a vu pour les pinces des homards.

En outre, pour l'homme comme pour les organismes où les mots avantage et dommage commencent à recevoir un sens, la droite est sans doute l'horizon ou la direction remarquable, comme elle l'est pour nombre de plantes grimpantes, pour les sauterelles, pour les gastéropodes univalves, pour plusieurs crustacés. Et comme fut et demeure la gauche au stade moléculaire. La partialité de la nature est chaque fois flagrante, ce qui ne veut pas dire fondamentale : c'est peut-être le contraire. Mais le phénomène n'en appelle pas moins explication. Peut-être n'en existe-t-il aucune. Il fallait, après tout, que la pièce tombât sur l'un de ses côtés. Pile l'a emporté. Rien n'empêchait sans doute que ce fût face. Mais une fois la pièce tombée, les conséquences sont reconduites à l'infini. Mieux, rien n'assure qu'il y ait eu deux départs, le rôle de la convention est si grand et l'interprétation si délicate qu'il n'est nullement certain que la gauche de l'atome et la droite des organismes évolués ne désignent pas au fond le même côté. C'est au demeurant la permanence d'une disparité qui importe, non le changement de code au milieu du parcours.

Les jeux étaient faits depuis longtemps, au moment où l'homme est intervenu dans la partie. Il est bon de rappeler à nouveau qu'il fut introduit bon dernier dans une partie où toutes les cartes étaient déjà distribuées. Il ne pouvait que continuer avec une faculté d'initiative des plus restreintes. Il n'en semble pas moins le point d'aboutissement

d'une ascension de la dissymétrie qui, depuis les corps isomères (et en deçà), de façon irrésistible, insatiable, a su écarter tout obstacle. Elle découvre chaque fois un point d'affleurement et accomplit une même tâche souterraine et féconde que je me hasarderai à définir de la manière suivante : *apporter avec la symétrie en miroir un germe de dissymétrie acceptable pour la symétrie même.* Mais comment agit-elle au-delà, quand avec le partage des fonctions entre les deux hémisphères du cerveau humain, le dernier bastion de la symétrie est tombé ?

L'homme, à ses débuts, excroissance chétive et clairsemée d'une des dynasties du règne animal, en un temps singulièrement bref a envahi la planète, puis l'a mise en coupe réglée, en attendant d'en épuiser les ressources, allégrement et vite. Dans ses démarches, calcul et invention ont pris une place insolite, pour ne pas dire insolente. Il assiste, étonné, à une explosion de puissance efficace, dont il est l'agent et qui lui assigne une place sans précédent dans la même nature d'où il sort et dont il s'écarte de plus en plus. Son avènement introduit dans les mécanismes depuis toujours en vigueur deux paramètres inédits, capables d'en modifier profondément le mode opératoire, du moins le rendement, par exemple en les croisant, en les combinant à coup sûr, économisant, ce faisant, un temps qui se chiffre en milliers de siècles de hasard. Ces innovations capitales s'appellent l'intelligence et la technique : la capacité de prévoir et celle d'agir avec succès. On peut, ce qui équivaut à dire :

on doit, se demander s'il subsiste dans ces conditions une place pour le jeu des symétries et des dissymétries qui a mené où elle est l'espèce industrielle? Les répartitions symboliques d'heur et de malheur, de bien et de mal, de faste et de néfaste, entre le bas et l'élevé, entre l'avant et l'arrière, entre la droite et la gauche ont déjà apporté la réponse : la symétrie, à sa suite la dissymétrie imposent leur loi articulée jusque dans l'imaginaire, sinon dans la plus sereine spéculation. Pour l'instant, je me hasarderai à répéter en appendice quelques indications sommaires destinées à montrer de quelle manière, dans divers domaines parmi les plus importants, l'homme a continué à la fois de lui payer tribut et d'en tirer profit.

En tout cas, il a basculé si fort du côté de la dissymétrie que la symétrie lui apparaît comme une sorte d'ultime garde-fou quand, dérégulée, sa faculté de percevoir ou de raisonner se trouve prise de vertige. Le recours à la symétrie devient alors une bouée de sauvetage à laquelle se raccroche le malade : menacé de tomber dans le chaos, il y voit la dernière manifestation perceptible de la régularité de l'univers. Il se réfugie, loin du tumulte de la vie, dans une géométrisation et une mécanisation apaisantes. La symétrie le délivre de l'absurdité qui le ravage.

Les planches du test de Rorschach sont, on le sait, symétriques, obtenues par la duplication axiale d'une tache d'encre, que les sujets imaginatifs ressentent comme une pénible contrainte, comme une limitation qui gêne leur fantaisie interprétative.

Au contraire, selon Ludwig Binswanger, les schizophrènes et les dépressifs « se cramponnent de façon surprenante à la symétrie ». C'est, explique-t-il, qu'ils se cramponnent aussi à la vie. Je dirai plutôt à l'ordre et à l'équilibre. Un de ses patients, qui a vu diminuer en lui la faculté de créer, déclare qu'ensuite il a été *saisi* par la symétrie, bien qu'il possédât encore suffisamment la conscience des formes pour rester choqué par la pauvreté des compositions symétriques.

Ainsi la tyrannie de la symétrie annonce dans un premier temps une diminution de l'invention créatrice; puis, le mal s'aggravant, elle paraît comme la planche de salut à l'esprit en train de naufrager. Lorsqu'il y renonce ou qu'elle lui échappe, c'est aussitôt un vertige général, où disparaissent à la fois la cohérence du monde extérieur et la personnalité du patient¹. J'ai déjà eu l'occasion, à deux reprises, de marquer à quel point l'hypnose de la symétrie avait freiné jusqu'aux progrès de la découverte scientifique.

De cette manière, à l'extrémité de la chaîne, dans l'imaginaire, là où s'évanouissent ou semblent s'évanouir les servitudes inhérentes à la matière, la

1. Ludwig Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle*, trad. franc., Paris, 1971. « A propos de deux pensées de Pascal trop peu connues sur la symétrie », p. 227-236. L'auteur s'appuie en particulier sur le cas de Jürg Zünd qui, affligé d'asymétrie dans sa constitution et dans ses mouvements (asymétrie testiculaire, tenue de guingois, mouvements unilatéraux abrupts), recherchait dans le monde extérieur comme dans le domaine de l'imagination une compensation à la distorsion de l'axe sagittal dont il souffrait (p. 233).

hiérarchie et le rôle respectif de la symétrie et de la dissymétrie apparaissent en pleine lumière : la symétrie, première conquête et tout de suite élément de stabilité, frein par conséquent ; la dissymétrie, élément de vitalité novatrice, donc risque et aventure. Il s'agit à peine d'une extrapolation : les constatations de la pathologie ne font qu'apporter une conclusion attendue à une longue montée de phénomènes toujours mieux assurés et de portée toujours croissante.

VI

DÉMARCHE DE L'ENTROPIE INVERSE

Je laisse à titre de pure hypothèse que se prolonge aussi dans l'empire inquiet, flottant, tâtonnant, spéculateur, des démarches de l'esprit humain, l'action du ressort dont j'ai essayé de montrer le jeu permanent à partir des plus élémentaires manifestations de la syntaxe totale de l'univers. S'il y subsiste, c'est qu'il doit être bien difficile de s'en déprendre. Je m'enhardis à en formuler le principe, sachant qu'ici comme ailleurs, comme on l'a dit pour l'art de la guerre et pour les autres arts, le principe est simple et tout d'application. Dans le cas particulier, il tient en trois propositions :

- I. Tout milieu homogène et isotrope peut être défini *indifféremment* comme une absence complète de symétrie ou comme une symétrie virtuelle infinie, sans axe ni centre ni plan privilégiés. Un tel état constitue, à justement parler, l'asymétrie¹.

1. Voir ci-dessus, p. 220.

- II. Tout état asymétrique tend naturellement à une stabilité, laquelle engendre un équilibre capable d'introduire une ou plusieurs *symétries effectives*¹.
- III. Dans toute symétrie établie peut surgir une rupture *partielle*² et *non accidentelle*³ qui tend à compliquer l'équilibre formé. Une telle rupture est proprement une dissymétrie. Elle a pour effet d'enrichir la structure ou l'organisme où elle se produit, c'est-à-dire de les doter d'une propriété nouvelle ou de les faire passer à un niveau supérieur d'organisation.

Si le second principe de la thermodynamique n'avait pas de contrepartie, l'univers irait s'abîmant vers un équilibre absolu, définitif, sans tension, aussi irrémédiablement qu'un mélange d'eau chaude et d'eau froide donne de l'eau tiède. Le terme, je ne dis pas prévisible, mais inévitable,

1. *Symétries effectives* : par opposition à la totalité des symétries *virtuelles* du paragraphe précédent, lesquelles se confondent avec l'asymétrie.

2. *Partielle* : il ne s'agit pas d'une métamorphose absolue (le papillon sortant de la chrysalide, après nécrose), ni d'un éclatement qui détruirait la continuité du système, mais de son adaptation limitée, quoique décisive, de sa promotion à un équilibre plus complexe.

3. *Non accidentelle* : un choc, une cassure, une manipulation expérimentale, une monstruosité ne suffisent pas; il faut que la modification soit, d'une part préparée, mûrie, exigée; d'autre part, irréversible et généralisable.

serait une retombée, pas même : une flottaison de poussières et de cendres ou quelque gelée maussade également répartie, s'épanchant jusqu'où l'entraîne son inertie. Pourtant, chacun constate l'action, tout aussi tranquille et sûre d'elle, d'une force antagoniste, dont les effets s'inscrivent régulièrement en faux contre les prévisions statistiques : un principe opposé de complication et d'organisation croissantes, qui permet toujours plus de choix, d'initiative, d'hésitation, de liberté. On l'appelle généralement entropie négative ou négentropie. Je préfère quant à moi l'expression entropie inverse, qui a l'avantage de montrer qu'il s'agit d'un principe positif.

Elle ne contredit qu'en apparence le second principe de la thermodynamique. La dissymétrie draine pour les composer toutes énergies éparses, hors circuit, en souffrance dans la dégradation perpétuelle, immensément prodigue. Elle parvient ainsi, sur des points rares, précis, décisifs, à inverser le courant général. Sa stratégie efficace, intermittente, rigoureusement et constamment négociée, qui anticipe les préceptes des philosophes, a découvert depuis longtemps le seul moyen de commander à la nature, qui est de lui obéir, mais en sachant par quel biais et en vue de quoi. L'élimination des symétries ankylosées, les paliers successifs atteints par la démarche enrichissante, libératrice, peut-être aussi fondamentale que l'autre, apporte une illustration continue et persuasive de notre consigne particulière; car l'homme, qu'il le sache, qu'il le

veuille ou non, appartient d'ascendance et d'ambition à la lignée du monde où s'est montrée plus active qu'ailleurs la virulence dissymétrique. Il en recueille l'héritage, le subit, y ajoute et s'y ajoute.

DEUX NOTES AJOUTÉES EN 1976

1. Depuis la publication de cette étude en 1973, il est paru notamment un ouvrage de Charles A. Neville, *Animal asymetry*, London, 1975, que, d'ailleurs, je n'ai pu encore me procurer. D'après la table des matières, le lecteur y trouvera des analyses des diverses sortes de dissymétrie dans le monde animal et sans doute un grand choix d'exemples significatifs.

2. Je me demande d'autre part par quelle aberration je n'ai même pas mentionné l'éclatant cas extrême de dissymétrie dans l'univers vivant, je veux dire le narval ou l'hypertrophie d'un organe latéral, ici la canine supérieure gauche, va jusqu'à l'hypertélie (elle mesure jusqu'à 2,70 m, sinon 3 m) et entraîne l'atrophie et la disparition de toutes les autres dents chez l'adulte. On se souvient que la dent du narval a longtemps passé pour la corne unique de la licorne, ce qui implique que l'imagination lui a spontanément assigné une position axiale (à l'instar de celle du rhinocéros) sur le front de la cavale fabuleuse.

APPENDICE



APERÇU SUR LE RÔLE
DE LA DISSYMMÉTRIE
DANS LA SOCIÉTÉ
ET DANS L'ART

Les œuvres de l'homme sont doubles : dans les travaux de son industrie, où il me paraît qu'il faut inclure les créations de l'art et les théories de la science, il semble assez largement le maître de la façon d'entreprendre et de produire. S'il recherche ou s'il écarte la symétrie, c'est principalement, sinon exclusivement, l'effet de son choix. Au contraire, les institutions qui permettent à l'espèce de s'organiser en société, de tirer le meilleur parti des ressources offertes par la nature, d'assurer une distribution stable des rôles, des efforts et des profits, possèdent une pesanteur propre qui empêche l'homme de les modeler à son gré, de les disposer selon son caprice ou quelque idéal. Je commencerai par ce dernier ensemble, dont les voies et vertus me semblent intermédiaires entre celles qui intéressent en l'homme l'être biologique et celles qui caractérisent les démarches d'un individu conscient et autonome.

L'individu ne naît pas dans un milieu sans propriétés qu'il peut manipuler comme il veut.

Aussi sommaire qu'on imagine le groupe, il se présente, déjà solidifié, articulé, pourvu de mécanismes complexes et d'usages impérieux, il préexiste à chacun des membres qui le composent. A bien des égards, il est pour eux comme une nature. Partout, sans exception notable, le sentiment du sacré, c'est-à-dire celui de l'obligatoire absolu ou de l'interdit indiscutable, préside au fonctionnement de la société. Très généralement, celle-ci est divisée en groupes complémentaires. Phratries alliées et rivales, elles se partagent la société et le monde. Chacune correspond à un élément fondamental de l'univers, à une direction de l'espèce, à une saison de l'année, à une couleur. Elle possède une sorte de blason, généralement un animal, qui la personnifie et qui proclame sa substance intime. Un principe d'équilibre et d'échange, je devrais dire une symétrie rigoureuse, binaire, quaternaire ou plus bifurquée encore, gouverne alors l'ensemble du jeu social. Les groupes ont pour loi, d'une part de veiller à l'intégrité et à la conservation de la série des êtres et des choses qu'ils incarnent et dont ils ont la charge, d'autre part de les tenir à la disposition du groupe antagoniste. Chacun agit ainsi pour le compte de l'autre, que ce soit sur le terrain rituel, alimentaire, économique, matrimonial, funéraire ou sacrificiel. Tout ce qui est sacré et interdit pour l'un est profane et libre pour l'autre. L'échange des aliments permis, des sœurs ou des cousines destinées aux intermariages, des vengeances légales, des cérémonies, des services de toute sorte, toujours réciproquement rendus, fait

l'objet d'une comptabilité incessante et méticuleuse.

Tel est le système dit des prestations totales, dont le sacré de respect constitue le ressort. Il apparaît comme une application de la symétrie. Tout s'y trouve à tout moment exactement compensé : nourritures prohibées et nourritures offertes, épousailles alternées d'alliés héréditaires, chaînes de vendettas ramifiées. La continuité sociale consiste ainsi en « une suite de dissymétries alternativement ouvertes et fermées¹ ». Les infractions ne sont pas moins strictement corrélatives. Absorber une nourriture défendue, s'unir à une femme interdite, tuer un homme de son propre clan, autant d'actes ressentis comme à la fois criminels et impies. Ils violent le droit humain comme la loi divine et sont punis comme tels. Le coupable est retranché de la communauté par la mort ou par l'exécration. Exclu de la symétrie, il est *perdu* et *flottant*, sans ressources ni protection. Ayant cessé d'avoir sa place dans l'entrelacs des obligations, il n'est plus un être véritable.

La symétrie se présente ainsi, dans une très large mesure, comme la façon, on a envie de dire naturelle, dont la société se « dépose », tel le sable

1. Je tire cette définition de mon livre *L'Homme et le sacré*, 3^e éd., Paris, 1950. Le présent développement n'est que la transposition dans le langage de la symétrie et de la dissymétrie de la théorie des interdits, ou sacré de respect, et de la théorie de la fête, ou sacré de transgression, qui constituent respectivement les chapitres III et IV de l'ouvrage. Voir également, pour la « culpabilité sacrée » du héros, le chapitre I de mon livre *Le Mythe et l'homme*, 2^e éd., Paris, 1958.

qui, dans les figures de Chladny, dessine en se déposant la structure secrète du cristal étudié.

La société ne se comporte pas encore très différemment de la nature, avec laquelle elle est d'ailleurs intriquée, comme le montrent au moins les insectes sociaux, abeilles, fourmis ou termites, et aussi les innombrables relations codifiées qu'on observe entre les animaux vivant en communauté. Dans le cas particulier, ces sociétés que je puis bien maintenant nommer « à symétries » ont en outre besoin, pour perpétuer et garantir le principe de partage et la réciprocité qui les régissent, d'un retour périodique et tumultueux — la fête — au chaos originel, indifférencié, d'où dieux, héros ou ancêtres ont fait sortir le système d'alternance, de compensations, d'équilibres, qui a inauguré l'ère historique. Nulle meilleure image de l'asymétrie originelle ne saurait être imaginée. La symétrie est sentie comme conquête, avènement d'un ordre et d'une permanence que démontre sa seule existence. Elle signifie la ventilation de la nature, la répartition des espèces, la pérennité de la taxinomie et d'une organisation sociale peut-être absurde et sans doute injuste, mais immuable et qui s'appareille à la fatalité. Elle signifie un cosmos en lieu et place de la confusion antérieure. Celle-ci, qui fascine et fait peur, fournit le substrat de l'ordre et en assure le raffermissement.

Comme toute symétrie, la stabilité triomphante se révèle à la longue paralysie et verrou. Le respect, la règle se dégradent. Le vertige les remplace. La sollicitation du paroxysme, de la frénésie, le goût du

gaspillage ostentatoire, de la destruction en pure perte, l'ivresse de la puissance, les investitures chèrement acquises, les exploits et les défis appellent un autre ordre, fondé sur le blasphème et sur la démesure, c'est-à-dire sur la rupture délibérée, provocante, de la symétrie. C'est alors la glorification du Héros, ressuscité du Chaos, volontiers incestueux et parricide, voleur de feu et de reliques. De ces sacrilèges systématiques, il tire son ascendant, sa culpabilité sacrée, son impunité et jusqu'à sa mission civilisatrice. Il incarne le sacré de transgression, auquel il est bien difficile de ne pas identifier la vocation même de la dissymétrie brisant une inertie sclérosée pour assurer un développement inédit.

Telles pourraient devenir, traduites dans le langage des démarches de la symétrie, les descriptions, la syntaxe qui lentement émergent des enquêtes anthropologiques, syntaxe significative en ce sens qu'elle laisse apercevoir comment symétrie et dissymétrie continuent de s'imposer comme lois naturelles jusque dans l'univers humain. Dans l'art où l'initiative, sinon la fantaisie du créateur, semble mieux dégagée des héritages désormais lointains de la physique et de la biologie, voici que leur dialectique fait à nouveau surface comme un inévitable viatique.

Dans les arts plastiques, la musique, la poésie, jusque dans l'architecture, en un mot dans tout ce par quoi l'homme ajoute à la nature, il ne serait pas malaisé de montrer qu'une part de l'émotion esthétique, variable d'ailleurs avec les styles et les

genres, repose la plupart du temps sur une tenace composition de régularité et de surprise. Une symétrie générale est d'abord instituée, qui fait attendre une répétition ou mieux une duplication autour d'un axe : une réplique, une correspondance terme à terme, telle que chaque élément introduit constitue un appel et ouvre une expectative qui doit être dénouée. Le besoin éveillé est bientôt comblé par une même forme, un même ornement, une même couleur, un même accent, un même son, qui fait écho à un premier inducteur à la place que celui-ci a d'avance déterminée pour son apparition. Sur ce principe élémentaire, la liberté de l'artiste développe d'innombrables et subtiles complications, qui fournissent comme le tissu de l'œuvre.

Toutefois, si savant que puisse être le système ainsi composé, il conserve quelque chose d'automatique. Il entraîne une monotonie. Il risque de lasser, sinon d'irriter, à moins qu'une heureuse alarme ne vienne avertir que la régularité en passe de se figer demeure précaire, qu'elle est maintenue par artifice et que la même décision qui l'organise peut aussi bien la suspendre. Certes l'interruption dure juste le temps qu'il faut pour rappeler à la fois le prix et la fragilité de l'ordre d'abord créé. D'où le recours à une dissymétrie calculée, intense, brève, bien située, qui pour ainsi dire troue le réseau et le manifeste en le bafouant.

La surprise apportée dénonce et fait mieux percevoir la cadence latente, que la répétition risquait de faire oublier. Sur les façades des palais, une fenêtre est en trop ou en moins, n'a pas la

même forme ou manque inexplicablement de balcon, n'a pas la hauteur ou la largeur attendue, se trouve légèrement décalée par rapport aux autres, en un mot présente une singularité discrète que l'œil ne remarque pas aussitôt et qui a pour mission de communiquer à l'harmonie, sans toutefois la déranger, l'ébranlement qui empêche la raideur de prendre le pas sur le jeu.

L'art du tapis comporte couramment, en vue de la même fin, le même recours à de peu perceptibles infractions à la stricte symétrie. Pour la musique, il va de soi qu'il suffit de transposer au temps et à la succession les ruses dont se servent les arts de l'espace pour obtenir dans la vision simultanée d'un ensemble décoratif la vibration souhaitée.

La métrique et la prose d'apparat emploient des ruptures de rythme qui jouent un rôle identique. Une syllabe muette en suspension à la fin d'un vers et qu'il est toutefois nécessaire de prononcer, au moins de ne pas l'élider complètement, prolonge frauduleusement un alexandrin¹. Une coupe placée délibérément à l'endroit prohibé rend le vers boiteux, mais c'est précisément pour donner une impression de secousse et d'instabilité². Une série

1. *Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
Un... Votre fils, Seigneur, me défend de poursuivre.*
(Racine, *Phèdre*, V, 3.)

Il est essentiel, dramatiquement parlant, que *un* soit ainsi mis en relief. C'est *Phèdre*, le monstre subsistant, qui se trouve ainsi dénoncée.

2. *Le coup passa si près que le chapeau tomba
Et que le cheval || fit un écart en arrière.*
(V. Hugo, *Après la bataille*.)

de périodes calquées les unes sur les autres impose à l'oreille apprivoisée une manière de développement qu'elle apprend vite à prévoir et qui lui paraît bientôt inévitable : vient le dernier terme, et c'est le silence, un vide comme retentissant; ou un seul mot, qui dit tout. Le charme est rompu, mais au profit de quel coup de cymbale. Celui-ci n'eût pas produit autant d'effet si l'attente n'avait pas été d'avance et longuement leurrée. L'anacoluthé, de toutes les figures, est, au sens élargi où je l'entends ici, celle qui brise le plus brutalement la symétrie. Ce n'est pas par hasard qu'elle exige pour son emploi judicieux une méticuleuse préparation.

La force de l'image poétique suppose une contradiction de même espèce : elle s'appuie sur une symétrie, sur un invariant, qui est ici ressemblance. Mais si la similitude énoncée est évidente, elle tombe à plat. Elle n'apporte ni étonnement ni plaisir. Mieux, elle déçoit. Au contraire, si elle scandalise en un premier temps, à cause de l'éloignement et du caractère apparemment incompatible des termes confrontés, et si l'imagination pourtant est ensuite amenée à reconnaître la justesse du rapport, la joie de la découverte est à la mesure de la disparité surmontée.

Des écoles poétiques ont voulu que la relation imposée fût tout à fait arbitraire. Elles ont même situé la force de l'image dans l'impossibilité pour

La coupe 5/7, interdite par la métrique classique, est ici utilisée pour rendre sensible par le rythme l'écart du cheval. Qui plus est, le vers n'appartient qu'à la rédaction définitive et celui qu'il remplace satisfaisait aux règles les plus exigeantes.

l'imagination de percevoir la moindre ressemblance, de jeter le moindre pont entre les deux réalités comparées. La magie en devient inopérante. C'est qu'on la connaît gratuite et sans support. Ici, l'excès consiste en une fantaisie sans contrepartie, en un pari non seulement aventureux, mais sans enjeu. L'échec atteste une fois de plus que dissymétrie ne vaut que là où elle est garantie par symétrie bien tempérée.

ŒUVRES DE ROGER CAILLOIS

LE MYTHE ET L'HOMME.

LES IMPOSTURES DE LA POÉSIE.

CIRCONSTANCIELLES.

LE ROCHER DE SISYPHE.

BABEL.

L'HOMME ET LE SACRÉ.

DESCRIPTION DU MARXISME.

POÉTIQUE DE SAINT-JOHN PERSE.

L'INCERTITUDE QUI VIENT DES RÊVES.

LES JEUX ET LES HOMMES.

ART POÉTIQUE.

MÉDUSE ET C^{ie}.

PONCE PILATE.

ESTHÉTIQUE GÉNÉRALISÉE.

AU CŒUR DU FANTASTIQUE.

ANTHOLOGIE DU FANTASTIQUE, tomes I et II.

PIERRES.

LE MYTHE ET L'HOMME.

DISCOURS DE RÉCEPTION DE ROGER CAILLOIS A L'ACADÉMIE FRANÇAISE ET RÉPONSE DE RENÉ HUYGHE.

LA DISSYMMÉTRIE.

PIERRES RÉFLÉCHIES.

APPROCHES DE L'IMAGINAIRE (comprend *Procès intellectuel de l'Art, Puissances du Roman, Description du marxisme*).

TRÉSOR DE LA POÉSIE UNIVERSELLE (*en collaboration avec
Jean-Clarence Lambert*).

CASES D'UN ÉCHIQUIER.

*

Chez d'autres éditeurs :

PROCÈS INTELLECTUEL DE L'ART.

PUISSANCES DU ROMAN.

LA COMMUNION DES FORTS.

ESPACE AMÉRICAIN.

QUATRE ESSAIS DE SOCIOLOGIE CONTEMPORAINE.

BELLONE OU LA PENTE DE LA GUERRE.

INSTINCTS ET SOCIÉTÉ.

PUISSANCES DU RÊVE.

IMAGES, IMAGES...

OBLIQUES (*comprend Images, images...*).

L'ÉCRITURE DES PIERRES.

LA PIEUVRE (*Essai sur la Logique de l'Imaginaire*).

DERNIÈRES PARUTIONS

- | | |
|----------------------------|---|
| 311. Emmanuel Jacquart | <i>Le théâtre de dérision.</i> |
| 312. Antonin Artaud | <i>Les Tarahumaras.</i> |
| 313. Salvador Dali | <i>Journal d'un génie.</i> |
| 314. Antoni Tàpies | <i>La pratique de l'Art.</i> |
| 315. Marcel Marnat | <i>Michel-Ange.</i> |
| 316. Jean Baudrillard | <i>La société de consommation.</i> |
| 317. Antoine de St-Exupéry | <i>Lettre à un otage.</i> |
| 318. Adam Smith | <i>La richesse des nations.</i> |
| 319. Ernst Jünger | <i>Approches, drogues et ivresse.</i> |
| 320. Albert Memmi | <i>Juifs et Arabes.</i> |
| 321. Henri Guillemin | <i>Nationalistes et nationaux
(1870-1940).</i> |
| 322. Friedrich Nietzsche | <i>Aurore.</i> |
| 323. C. G. Jung | <i>Un mythe moderne.</i> |
| 324. Jean Prévost | <i>La création chez Stendhal.</i> |
| 325. Friedrich Nietzsche | <i>Par-delà bien et mal.</i> |
| 326. Thomas De Quincey | <i>Les confessions d'un opiomane
anglais.</i> |
| 327. E. M. Cioran | <i>La tentation d'exister.</i> |
| 328. Mircea Eliade | <i>Techniques du Yoga.</i> |
| 329. J.-L. Barrault | <i>Comme je le pense.</i> |
| 330. François Caradec | <i>Isidore Ducasse, comte de
Lautréamont.</i> |
| 331. Charles Fourier | <i>Vers la liberté en amour.</i> |
| 332. Mircea Eliade | <i>Initiation, rites, sociétés secrètes.</i> |
| 333. Jean Lecerf | <i>La communauté en péril.</i> |
| 334. Pierre Naville | <i>La révolution et les intellectuels.</i> |
| 335. Peter Nagy | <i>Libertinage et révolution.</i> |
| 336. Association M. A. D. | <i>Les femmes s'entêtent.</i> |
| 337. Miklós Molnár | <i>Marx, Engels et la politique
internationale.</i> |

- | | |
|----------------------------|---|
| 338. Guillaume Apollinaire | <i>Le flâneur des deux rives.</i> |
| 339. Jean T. Desanti | <i>Husserl et la phénoménologie.</i> |
| 340. Jean-Paul Sartre | <i>Critiques littéraires.</i> |
| 341. Thomas De Quincey | <i>De l'assassinat considéré
comme un des beaux-arts,
suivi de La malle-poste
anglaise.</i> |
| 342. Geneviève Rodis-Lewis | <i>Épicure et son école.</i> |
| 343. Eugène Ionesco | <i>Présent passé, passé présent.</i> |
| 344. Ludwig Wittgenstein | <i>De la certitude.</i> |
| 345. Jean Baechler | <i>Qu'est-ce que l'idéologie ?</i> |
| 346. George Orwell | <i>La Catalogne libre (1936-
1937).</i> |
| 347. Lie Tseu | <i>Le vrai classique du vide
parfait.</i> |
| 348. David I. Goldstein | <i>Dostoïevski et les Juifs.</i> |
| 349. Alexandre Koyré | <i>La philosophie et le problème
national en Russie au début
du XIX^e siècle.</i> |
| 350. Jean Durançon | <i>Georges Bataille.</i> |
| 351. André Jacob | <i>Introduction à la philosophie
du langage.</i> |
| 352. Sigmund Freud | <i>Essais de psychanalyse appli-
quée.</i> |
| 353. Sigmund Freud | <i>Délire et rêves dans la « Gra-
diva » de Jensen.</i> |
| 354. Jean Piaget | <i>Le comportement moteur de
l'évolution.</i> |
| 355. Robert Lafont | <i>Autonomie — De la région à
l'autogestion.</i> |
| 356. Saporta | <i>Histoire du roman américain.</i> |

*Cet ouvrage
a été achevé d'imprimer
sur les presses de l'Imprimerie Bussière
à Saint-Amand (Cher), le 28 septembre 1976.
Dépôt légal : 3^e trimestre 1976.
N^o d'édition : 21119.
Imprimé en France.
(938)*

21119



littérature



philosophie



sciences



sciences humaines



idées actuelles



arts



chroniques

roger caillois : cohérences aventureuses

Je m'étonne dans un de mes derniers écrits que presque tous les savants de la fin du XVIII^e, dont Lavoisier, aient nié l'existence des météorites. Il leur paraissait exclu que des pierres pussent tomber du ciel. Dans ces conditions, je me suis hasardé à présenter comme l'une des composantes les plus remarquables de l'esprit scientifique le goût, sinon la recherche, de ce que j'aimerais nommer les *vérités invraisemblables*, ou les *évidences dérobées*, celles qui paraissent d'abord bafouer le bon sens et les convictions acquises. Entre la vraisemblance et l'évidence, c'est l'évidence qui toujours doit l'emporter, c'est-à-dire la formule ou la description qui s'accorde le plus strictement avec la cohérence fortement établie, mais jamais définitive, d'un ensemble de données aussi étendu que possible. Si une raison abusée ou une logique trompeuse en sont scandalisées, c'est à elles qu'il appartient de se réformer. L'invraisemblance n'est certes pas indice de vérité, mais elle ne doit jamais pouvoir en détourner. De même, le déraisonnable n'est pas toujours preuve d'erreur. Rédimé, il est au contraire instrument de découverte.

R. C.