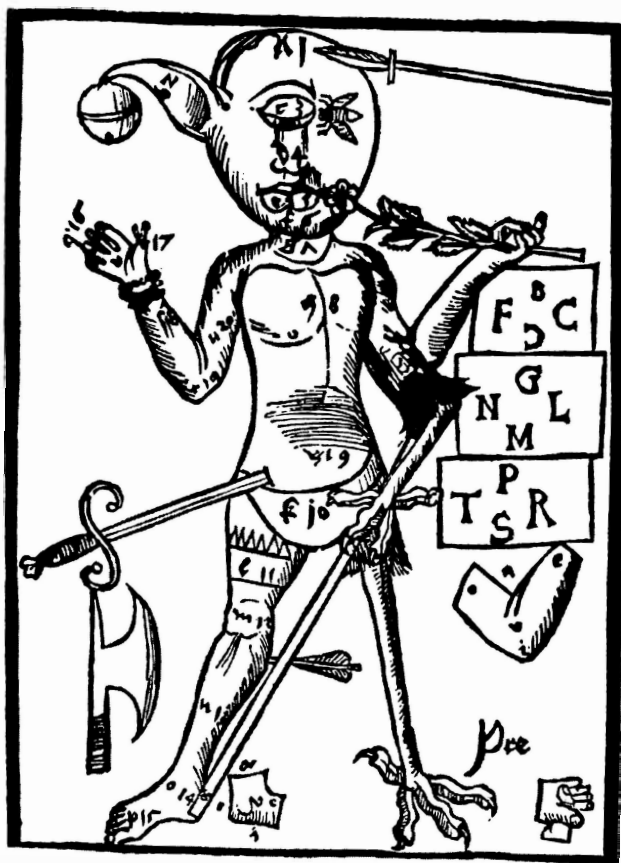


L'ART MAGIQUE

1957



Nicolas Simonis (1560).

Première édition :
Formes et Reflets, Club français de l'art, Paris, 1957.

© Éditions Gallimard, 2008, pour la présente édition.

INTRODUCTION

Le concept d'« art magique » recouvre aujourd'hui des réalités trop distinctes pour qu'il ne soit pas nécessaire de les circonscrire d'abord, quitte à s'efforcer de dégager ensuite ce qui peut les sous-tendre en commun. Avant tout il importe de montrer comme le contenu d'une telle notion varie selon la qualification de ceux qui ont recours à elle.

Sans trop d'arbitraire, on pourra s'éclairer, au départ, de ce qu'a été sur la question le point de vue d'un très haut esprit comme Novalis. S'il a choisi les mots d'« art magique » pour nous dépeindre la forme d'art qu'il aspirait lui-même à promouvoir, on s'assure, en effet, qu'il avait disposé des balances voulues pour peser ses termes et aussi que, dans la si forte tension vers l'avenir qui fut la sienne, c'est à ces mots qu'il avait reconnu le plus grand pouvoir d'attraction. Dans l'acception où il les a pris, on peut s'attendre à ne pas seulement trouver, décanté, le produit d'une expérience millénaire mais encore son dépassement, à la faveur de l'exceptionnelle conjonction en un être des plus étincelantes lumières de l'esprit et du cœur.

Entrer si peu que ce soit dans le vif de la controverse que déchaîne le seul vocable de « magique », c'est s'exposer aux oscillations des derniers degrés de la tour de Babel. Les tenants et les contempteurs du pouvoir qu'il met en jeu, si encore aujourd'hui ils poursuivent les uns contre les autres une lutte sans merci, ne s'entendent guère mieux dans leurs camps respectifs. Les spécialistes de toutes disciplines affrontent ici leurs thèses qui, lorsqu'elles ne sont

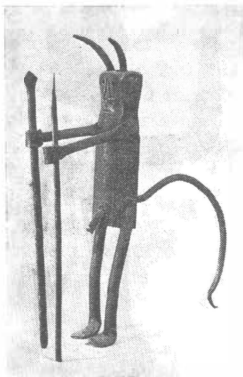


Pipe Bamoum (Cameroun).

pas violemment contradictoires, ne s'en montrent pas moins irréductibles les unes aux autres. Les progrès de la science, sur quoi certains comptaient pour dissiper les illusions d'époques révolues, ont eu pour résultat paradoxal, sur une vaste échelle, d'aviver la nostalgie des premiers âges de l'humanité et des moyens d'agir sur le monde dont l'homme d'alors, à tâtons, s'ingéniait à démêler le secret.

Un courant sensible s'est même nettement dessiné à partir de là, familiarisant l'opinion avec un sens de plus en plus extensif et d'ailleurs de grande laxité des mots « art magique ». La pensée de Novalis permet de saisir l'instant où ces mots, issus de vocabulaires particuliers, vont se trouver une limite commune et tendre à verser peu à peu dans le langage courant.

L'opération s'effectuera sur la base d'une réduction sémantique, d'abord, d'une adaptation aux besoins non plus primordiaux, mais essentiels de l'homme, ensuite. Novalis, en effet, fait siennes la conception de Paracelse, selon qui « il n'y a rien au ciel et sur la terre qui ne soit aussi dans l'homme », aussi bien que celle de Swedenborg : « Toutes les apparences et toutes les formes matérielles ne sont que des masques et des enveloppes qui laissent deviner les sources les plus intimes de la nature. » Sa fidélité à la pensée dite « traditionnelle » s'exprime sans ambages : « Nous sommes en relation avec toutes les parties de l'univers, ainsi qu'avec l'avenir et le passé. Il dépend



Diable Macumba,
Brésil.

de la direction et de la durée de notre attention que nous établissions tel rapport prédominant, qui nous paraît particulièrement important et efficace¹. »

Chez lui, ces considérations, loin de rester théoriques, vont puiser leur force dans l'expérience quotidienne. S'il reprend à son compte ce qui est par excellence le postulat magique — et s'il le fait sous une forme qui exclut de sa part toute restriction : « Il dépend de nous que le monde soit conforme à notre volonté² », il est, en effet, trop poète pour que son premier soin ne soit pas de faire apparaître ce qui se cache de validité sous certaines expressions toutes faites, en fin de compte très significatives bien que leur sens ait été déprécié par l'usage : « Une charmante fille est une magicienne plus réelle qu'on ne croit... Tout contact spirituel ressemble à celui de la baguette magique³. » Ainsi, aux yeux de Novalis, la magie, même dépouillée de son appareil rituel, garderait, dans notre vie de chaque jour, toute son efficacité. À ne citer que Hugo, Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, les plus grands poètes du XIX^e siècle communieront dans le même sentiment. On peut donc s'attendre à ce que la sensibilité moderne en soit profondément imprégnée.

Ce qui nous retient dans l'idée que Novalis s'est faite de l'« art magique », c'est qu'elle est à la fois parfaite assimilation des données ésotériques qui concourent à la définir en même temps qu'appréhension géniale d'un besoin d'investi-



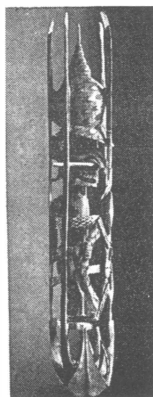
Korwar. Nouvelle-Guinée hollandaise.

gation et d'intervention extra-rationalistes (on dira plus tard surrationalistes¹) qui ne va faire que se creuser et s'aiguiser jusqu'à nous.

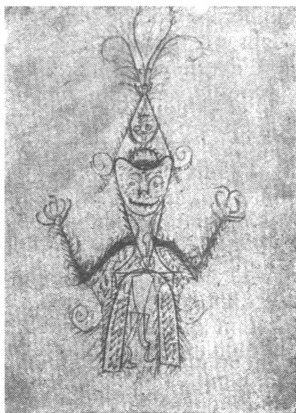
Il est dommage — du moins pour le profane — que Novalis se soit exprimé sur l'art magique à mots couverts : « La mathématique, dit-il, ne concerne que le droit, que la nature et l'art juridiques, mais non point la nature et l'art magiques. Les deux ne deviennent magiques que par leur moralisation. L'amour est le principe qui rend la magie possible. L'amour agit magiquement². » Observons que le mot « moralisation » ne saurait ici souffrir aucune équivoque : on ne saurait contester qu'il est pris dans le sens de spiritualisation. L'accent n'est mis sur le « moral », le spirituel, qu'aux fins de lever l'hypothèque de plus en plus écrasante que le « physique » (le matériel) fait peser sur nous et à dessein de permettre, au-delà, la conciliation des deux termes. De même le mot « amour » ne peut s'entendre qu'au sens de désir spiritualisé, sublimé : « Un cœur aimant rassasie tous les désirs de l'esprit³. » Nous surprenons bien ici le concept magique en pleine évolution. Il n'a pas cessé de répondre à l'exigence des mystiques, pour qui la magie « n'est en soi rien qu'une volonté, et cette volonté est le grand mystère de toute merveille et de tout secret ; elle s'opère par l'appétit du désir de l'être » (Jacob

Boehme) et en même temps il se cherche une issue — qui menace d'être torrentueuse — dans un monde, le nôtre, que tout a conspiré à lui fermer. C'est de ce point véritablement nodal de la pensée de Novalis où s'épousent le philosophique et le poétique que me semblent le mieux se découvrir à la fois les deux versants, d'aspects fort différents, de l'art magique tel que nous nous proposons de le considérer dans le cadre de l'histoire de l'art, soit à travers ses réalisations plastiques. L'un de ces versants nous retrace, en effet, le développement d'un art qui, s'il n'est pas forcément l'expression directe de la magie, entretient du moins avec elle des rapports étroits : il s'agit, en pareil cas, d'une magie en exercice obéissant à un code variable selon les temps et les lieux mais, en chacun d'eux, très précis. L'autre versant nous initie à un art survivant à la disparition de toute magie constituée et qui, délibérément ou non, n'en remet pas moins en œuvre certains moyens de la magie, — spéculer, consciemment ou non, sur leur pouvoir. Si le premier trouve son assise génératrice dans la prime enfance de l'humanité, je suis de ceux qui pensent que le second, de par le croissant prestige qui s'y attache, engage, à perte de vue, l'avenir. La terminologie courante, qui tend à les confondre sous la dénomination d'art magique, manque peut-être de rigueur mais, dans ce cas comme dans tout autre, elle ne saurait être totalement prise en défaut dans la mesure où, consacrant un état de fait, elle atteste du même coup la pérennité de certaines aspirations humaines d'ordre majeur.

S'il est peu d'objets de spéculation qui portent à des dissensions d'une telle ampleur, jusqu'à paraître exclure toute chance de médiation, ce n'est pas qu'on ne s'accorde très généralement sur ce qu'il convient d'entendre par le mot « magie ». Nul ne conteste, en effet, qu'il englobe l'ensemble des opérations humaines ayant pour but la domination impérieuse des forces de la nature par le recours à des pratiques secrètes de caractère plus ou moins irrationnel.



Malangana,
Nouvelle-Irlande.



Dessin exécuté par un indigène
des îles Salomon.
(Communiqué par
le P. Patrick O'Reilly.)



Indiens Jivaros, Équateur. Officier
espagnol «réduit» (?) par le procédé
approprié aux têtes
(Heye Foundation, New York).

L'un des caractères spécifiques de la magie est d'être « absolument contraignante¹ » et c'est par là qu'elle se distingue radicalement de la religion. Les forces ou puissances invoquées sont présumées ne pouvoir se soustraire à ce qu'on veut obtenir d'elles, elles sont sommées d'obtempérer, sous peine, dans bien des cas, de sanctions. « Le rite magique, nous dit le Dr J. Maxwell, est l'expression d'une volonté forte, affirmée dans chaque détail du rituel, tendant à la subjugation d'êtres surnaturels ou la domination des forces naturelles ordinairement soustraites à l'empire de l'homme². » Au contraire, sur ce point de la magie, la religion, comme le fait observer Frazer, tend à la « propitiation ou conciliation des puissances supérieures³ ». À l'injonction elle oppose la prière, ne disons pas l'offrande qui peut leur être commune. La magie suppose la protestation, voire la révolte ; l'orgueil, certes, aussi, du fait qu'elle admet pour principe que l'homme « dispose » et qu'elle lui octroie le droit de « punir », au besoin, ce qui est resté rebelle à ses ordres. La religion suppose au moins une grande part de résignation, l'homme n'y attend rien que de l'imploration — et des pénitences qu'il s'inflige. Son humilité est totale,

puisqu'elle l'incite à rendre grâce de ses malheurs mêmes à la puissance qui a refusé de l'exaucer.

Jusqu'ici la discrimination est aussi aisée que possible et l'on pourrait se flatter d'avancer en terrain sûr. C'est lorsqu'on s'avise de confronter les origines respectives de la magie et de la religion, lorsqu'on procède à l'étude comparative de leurs démarches et qu'on se pose le problème de leur interpénétration au cours des âges, que les difficultés surgissent et que les théories se dressent les unes contre les autres, mettant à s'entre-détruire une virulence exceptionnelle. Il est clair qu'il y va d'intérêts considérables et que les opinions qui s'affrontent à pareil sujet dépendent pour une grande part des positions prises par rapport à des problèmes plus généraux.

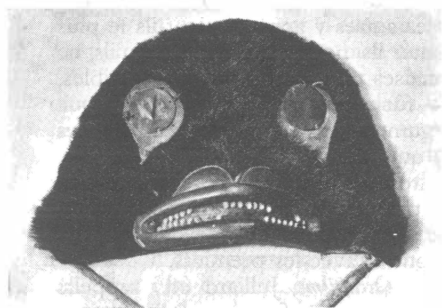
Sociologues et ethnologues, quelque rigueur qu'ils apportent dans leurs recherches et quelque souci qu'ils montrent de ne s'appuyer que sur des faits contrôlés, ne peuvent en effet prétendre à les interpréter de la même manière, qu'ils soient déliés ou non de tout engagement confessionnel. La marge d'appréciation des phénomènes en cause reste de toute manière assez grande pour que, d'un ensemble de faits inévitablement limité aux possibilités d'observation actuelle — tout le reste étant plus ou moins conjectural — on puisse attendre de missionnaires, par exemple, des témoignages tendant à s'ordonner tout autrement que ceux d'enquêteurs de formation positiviste ou simplement rationaliste. Les uns et les autres y apporteraient-ils le plus louable souci d'objectivité, ils ne pourront faire qu'ils ne soient les tenants de causes foncièrement incompatibles, voués à n'enregistrer — fût-ce en toute bonne foi — que ce qui peut fournir argument en faveur de telle de ces causes. Les occultistes, qui, n'en déplaie aux précédents, peuvent avoir quelque droit à s'exprimer, ne serait-ce que parce que la magie n'est pas pour eux lettre morte, partent, eux aussi, d'un système préconçu du monde qui leur ôte toute chance de se rencontrer avec les premiers.

M. Robert Amadou (*L'Occultisme*, Julliard éd.) rappelle que, déjà pour Plotin, « la magie est fondée sur l'harmonie de l'univers, elle agit au moyen de forces qui sont liées les unes aux autres par la sympathie ». Au xvi^e siècle, Paracelse professe qu'« il n'y a point de membre dans l'homme qui ne corresponde à un élément, une plante, une intelligence, une mesure, une raison dans l'Archétype » (*La Magie*, Presses

universitaires de France), ce que J.-A. Rony commente en faisant observer qu'ici nous avons affaire à un mode persistant de penser selon lequel l'Âme du monde se diffracterait nécessairement en autant d'âmes séparées que l'on peut appréhender d'aspects de la matière : « Rien dans la matière, *more magico*, ne saurait s'opposer à la fidélité du reflet de chaque système en tous les autres : elle ne peut que multiplier ces reflets, comme le rocher divise l'eau du fleuve¹. » On a vu que cette conception avait été intégralement partagée par Novalis et qu'elle était restée vivace à travers la poésie ultérieure.

Dès le xvii^e siècle, le principe animiste, auquel incombe dans la magie le rôle moteur, est parfaitement dégagé par Hume : « Il existe dans l'humanité une tendance universelle à concevoir tous les êtres comme semblables à l'homme et à attribuer aux objets toutes les qualités qui sont familières à l'homme et dont il est intimement conscient » (*Natural History of Religion*²).

La question de savoir comment les conceptions sur lesquelles se fonde le système animiste ont pu prendre naissance chez l'homme n'a pas cessé jusqu'à ce jour d'être âprement débattue. Freud estime que la magie doit être distinguée de la sorcellerie du fait que, contrairement à cette dernière, « elle fait, au fond, abstraction des esprits »



Masque, Colombie Britannique.



Poupée hopi, Arizona.

que celle-ci s'efforce d'influencer. « Il est, dit-il, facile de se rendre compte que la magie constitue la partie la plus primitive et la plus importante de la technique animiste... et la magie trouve encore son application dans les cas où, semble-t-il, la spiritualisation de la nature n'a pas été



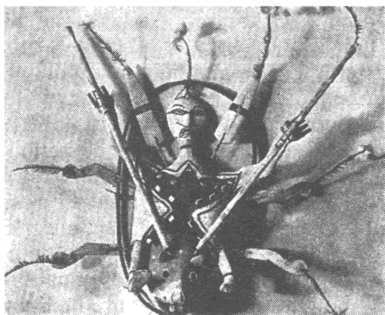
Poupée hopi.

accomplie » (*Totem et tabou*, Payot éd.). Toujours selon lui, « on peut l'expliquer d'une façon claire et concise, en se servant de la formule de E. B. Tylor (mais en faisant abstraction du jugement de valeur que cette formule implique : *mistaking an ideal connexion for a real one*, « prendre par erreur un rapport idéal pour un rapport réel' »). » On ne saurait trop souligner la recommandation qui nous est faite ici de nous défendre expressément tout jugement de valeur. C'est, en effet, par cette porte que s'introduit une partialité de nature, sinon à fausser, du moins à passionner inutilement le problème. Convenons que cette recommandation n'a guère été entendue.

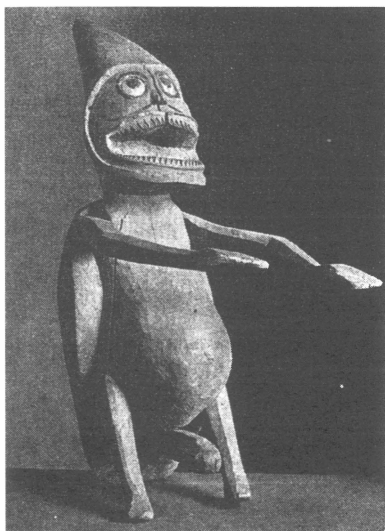
Pour J.-G. Frazer comme pour Tylor, à la fin du XIX^e siècle, la magie s'explique par le fait qu'à l'origine « les hommes ont pris par erreur l'ordre de leurs idées pour l'ordre de la nature et se sont imaginé que, puisqu'ils sont capables d'exercer un contrôle sur leurs idées, ils doivent

être également en mesure de contrôler les choses ». Une « loi de sympathie », selon la croyance magique, serait susceptible de régler les rapports de la nature et de l'homme au profit de ce dernier. Les moyens dont l'homme disposerait pour parvenir à cette fin ne seraient autres que ceux qui régissent l'association des idées, soit par similarité (magie imitative) soit par contiguïté dans l'espace et le temps (magie contagieuse¹).

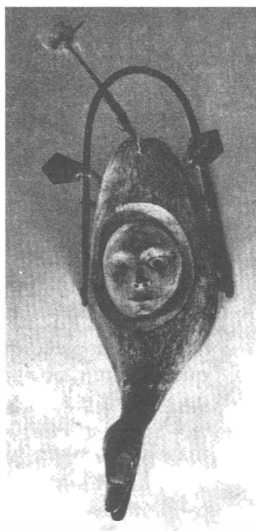
L'école sociologique française, dès les premières années de notre siècle, va se donner à tâche de réagir contre l'empirisme des ethnologues anglais, lesquels avaient cru pouvoir conclure que la magie résulte de la généralisation abusive d'expériences en elles-mêmes valables et à partir desquelles la science avait pu prendre son essor. Dans son *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, Claude Lévi-Strauss insiste sur la parenté étroite de la pensée de Mauss et de celle de Durkheim et, quelques réserves qu'il soit amené à faire sur la *Théorie de la magie*, ouvrage de jeunesse du premier, fait observer qu'elle est antérieure de dix ans aux *Formes élémentaires de la vie religieuse*, du second². La notion de « mana », dont ils font l'un et l'autre l'idée mère de la magie, celle qui pour eux rend le mieux compte à la fois des « faits-souches » de la magie et de la religion, lui paraît mal résister à l'examen, glisser à l'évanescence de par sa plasticité excessive (elle se présente, en effet, comme « force et action ; qualité et état ; substantif, adjectif et verbe à la fois ; abstraite et concrète ; omniprésente et localisée³ »). Au terme de son enquête personnelle, « le jugement magique, impliqué dans l'acte de produire la fumée pour susciter les nuages et la pluie, ne se fonde pas sur une distinction primitive entre fumée et nuage, avec appel au *mana* pour les souder l'un à l'autre, mais sur le fait qu'un plan plus profond de la pensée identifie fumée et nuage, que l'un est la même chose que l'autre, au moins sous un certain rapport, et cette association justifie l'association subséquente, non le contraire. Toutes les opérations magiques reposent sur la restauration d'une unité, non pas perdue (car rien n'est jamais perdu) mais inconsciente, ou moins complètement consciente que ces opérations elles-mêmes. La notion de *mana* n'est pas de l'ordre du réel, mais de l'ordre de la pensée qui, même quand elle se pense elle-même, ne pense jamais qu'un objet⁴ » (*Introduction à l'œuvre de Mauss*, Presses universitaires de France, 1950).



Masque esquimau.
Ancienne coll. Ch. Ratton.



Île Nicobar.



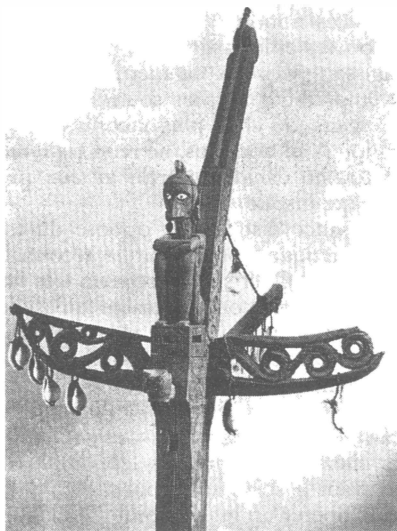
Masque esquimau.
Ancienne coll. Ch. Ratton.

Bien que Freud, qui consacre à la magie un chapitre de son ouvrage *Totem et tabou* publié en 1920, (Animisme, magie et toute-puissance des idées), n'ait pu s'appuyer que sur des travaux tenus aujourd'hui pour dépassés (il mentionne ceux de H. Spencer, J.-G. Frazer, A. Lang, E. B. Tylor, W. Wundt, S. Reinach, Hubert et Mauss) il est impossible, en raison du poste d'observation qu'il occupe et de l'envergure exceptionnelle de ses vues, de ne pas faire un cas particulier de son témoignage. Pour lui, nous l'avons vu, la magie constitue la partie la plus primitive et la plus importante de la technique animiste¹. « Le principe qui régit la magie, la technique du mode de pensée animiste, est celui de la toute-puissance des idées. » La croyance, chez le primitif, à la possibilité de dominer le monde en vertu de la toute-puissance des idées repose sur la très forte sexualisation de la pensée à ce stade, dit narcissique. « Pour l'homme primitif, l'animisme était une conception naturelle et qui portait en elle-même sa propre justification ; il savait que les choses dont se compose le monde se comportent exactement comme l'homme, d'après ce que lui apprend sa propre expérience². » Freud note encore que dans le processus animiste commandant la magie, la « projection » est activée au possible par le conflit des tendances luttant pour la toute-puissance et les prohibitions qui en résultent³.

Il est tout naturel que les milieux scientifiques — ethnologues, sociologues, historiens des religions, voire psychanalystes — considèrent avec une extrême suspicion la démarche de cette catégorie d'esprits pour qui la magie est autre chose qu'une aberration de la faculté imaginative, qui n'a plus sa place que dans les lointains et ne saurait valoir que comme objet d'étude, aux fins de se représenter ce qu'a pu être l'aube de l'histoire humaine.

De tels esprits assurent que non seulement il a existé mais qu'il *existe encore* une magie en action disposant de pouvoirs réels et se font forts d'en juger et d'en parler *de l'intérieur*. La plus grande déconsidération, le pire décri sont leur lot depuis des siècles. Traités d'illuminés, plus souvent d'imposteurs, on leur dénie toute voix au chapitre, ce qui peut passer pour le comble de l'arbitraire. Jalouse au possible de ses prérogatives, ici comme ailleurs, la connaissance discursive entend rester seule maîtresse du terrain. Si on l'écoutait en poésie et en art, par exemple, il y a beau

temps que le pouvoir créateur serait annihilé : il est trop évident qu'aucune des véritables *vertus* du poème ne saurait passer dans l'explication de texte, ni de l'œuvre d'art dans l'analyse de ses moyens. C'est pourtant ce à quoi tend à nous réduire une civilisation de *professeurs* qui, pour nous expliquer la vie de l'arbre, ne se sent tout à fait à l'aise que lorsque la sève s'en est retirée.



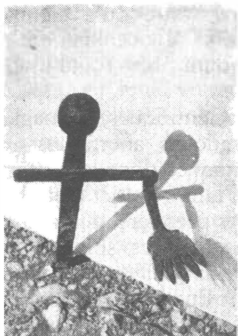
Avant de pirogue. Île Sumatra.

Sans même préjuger les titres de tel ou tel à se réclamer de la tradition magique et à la vivre, il peut sembler légitime de penser que quiconque lui consacre sa vie, comme d'autres à la poésie et à l'art, modèle tout son être intérieur sur la réalité persistante qu'il lui prête et sur la quête de ses pouvoirs en lesquels il a foi, en saura toujours plus long sur la magie que ceux qui l'abordent de haut, sous l'angle critique, et sont convaincus de sa vanité.

Il est vrai que, mis en demeure par ces derniers de spécifier la nature de l'agent qui met en œuvre le processus magique, les premiers n'ont su trop souvent que faire appel

à la notion de « fluides » ou « élémentals »¹ qui, au même titre que celle de « mana », défie l'analyse rationnelle et à laquelle ne s'applique pas moins le propos de Marcel Mauss : C'est « une de ces idées troubles, dont nous croyons être débarrassés, et que, par conséquent, nous avons peine à concevoir. Elle est obscure et vague et pourtant d'un emploi étrangement déterminé. Elle est abstraite et générale et pourtant pleine de concret » (*op. cit.*). En fonction du cadre rigoureux que se donne aujourd'hui la pensée, le recours à de telles notions peut paraître dérisoire. Observons que les poètes et les artistes ne seraient pas moins en peine s'il s'agissait pour eux de mettre un nom sur ce qui d'aventure s'empare d'eux et les soulève, conférant à leurs accents la plus grande et la plus incontestable portée. Le mot « inspiration », lui non plus, ne rend clairement compte de rien : on tourne dans un cercle vicieux puisqu'on ne peut savoir ce qui inspire.

À la connaissance discursive s'oppose du tout au tout une conscience lyrique, fondée sur la reconnaissance des pouvoirs du Verbe³. C'est sur l'acception très haute et, elle aussi, très difficilement communicable qu'ils donnent, ne fût-ce qu'en leur for intérieur, à ce mot de Verbe que ceux qui se vouent à la poésie et à l'art tombent d'accord avec ceux qui proclament l'efficacité des opérations magiques proprement dites. « Un paysan — dit Éliphas Lévi — qui se lèverait tous les matins à 2 ou 3 heures et qui irait bien loin de chez lui cueillir tous les jours un brin de la même herbe avant le soleil levé pourrait, en portant sur lui de cette herbe, opérer un grand nombre de prodiges. Cette herbe serait le signe de sa volonté et deviendrait par cette volonté même tout ce qu'il voudrait qu'elle devînt dans l'intérêt de ses désirs » (*Dogme et rituel de la haute magie*⁴). Quel poète ou artiste authentique y contredirait ? Il est vrai que c'est là une opinion dont n'a cure l'enseignement officiel, qui d'emblée bafoue et exclut sans autre forme de procès toute pensée qui tend à s'inscrire dans la tradition hermétique. On pouvait s'attendre à ce qu'il épargnât moins que quiconque, en la personne d'Éliphas Lévi, l'auteur de *Dogme et rituel de la haute magie*, celui qui, à contre-courant comme aucun autre en ce xix^e siècle dévoré de l'illusion de progrès, devait se donner à tâche de renouer avec une telle tradition. Les poètes, en revanche, se montrèrent fort attentifs à cette voix. C'est à très juste titre que



Objet vaudou. Musée du bureau d'ethnographie, Port-au-Prince.

M. Auguste Viatte fait état de la profonde influence qu'ont exercée les conceptions d'Éliphas Lévi sur Hugo, bien que celle-ci ne se fût pas avouée explicitement. Il montre avec évidence le lien étroit qui unit la *Fin de Satan* au *Testament de la liberté*. « Éliphas Lévi, dit-il, admirera fort Victor Hugo ; en 1862, il dédiera une ode à "ce nouveau Prométhée" : s'il connaissait les manuscrits qui dorment à Guernesey, et s'il les confrontait avec ses propres œuvres, il comprendrait que la similitude de leur pensée n'est pas fortuite... » (*Victor Hugo et*

*les Illuminés de son temps*¹⁾). Baudelaire, de son côté, manifeste le plus grand désir de pénétrer les doctrines de Wronski, qu'Éliphas Lévi revendique pour son maître (Lettre à Ancelle du 24 septembre 1853). Les travaux de Miss Enid Starkie (*Arthur Rimbaud*, Faber et Faber éd., Londres, 1938), puis de Jacques Gengoux (*La Pensée poétique de Rimbaud*, Lib. Nizet, 1950) ont mis, par ailleurs, en évidence le très puissant ascendant de la pensée d'Éliphas Lévi sur Rimbaud, qui semble aller jusqu'à lui commander la structure de son œuvre. On sait, d'autre part, que dans une lettre datée du 11 septembre 1866, Villiers de L'Isle-Adam recommande à Mallarmé la lecture de *Dogme et rituel de la haute magie*, d'Éliphas Lévi, qui put avoir sur lui une influence décisive puisque, quatre ans plus tard, comme le fait observer M. Charles Chassé (*Les Clés de Mallarmé*, Aubier, 1954), « l'auteur de la *Prose pour Des Esseintes* remerciait V. E. Michelet de l'envoi d'un

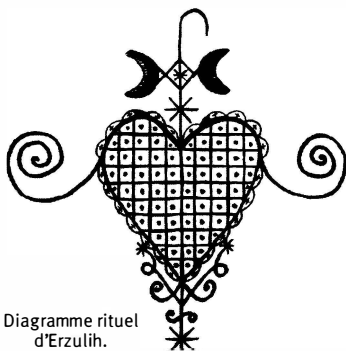
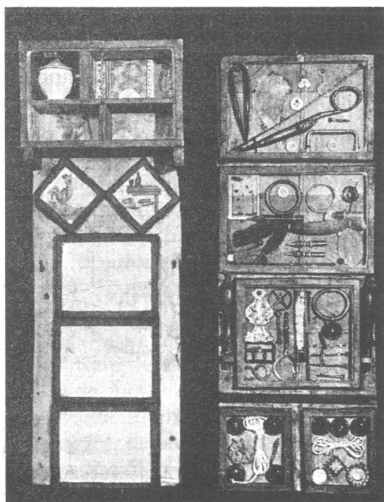


Diagramme rituel d'Erzulih.

livre : *L'Ésotérisme dans l'art*, par une lettre qu'il signa : "Votre très persuadé" et où il affirmait : "L'occultisme est le commencement des signes purs, à quoi obéit toute littérature, jet immédiat de l'esprit" ».

Ainsi, alors que, dans les milieux scientifiques, la magie est tenue pour un ensemble de pratiques aberrantes et lointaines, limitées à des groupes ethniques dont le niveau de conscience reste inférieur et n'a, en tant qu'objet d'étude, d'autre intérêt que d'éclairer la toute première démarche chancelante de l'esprit humain, dans d'autres sphères se fait jour une conception radicalement différente, selon laquelle tout principe de dépassement du niveau de conscience actuel — jugé supérieur par rapport au précédent — réside et ne saurait résider que dans la magie, au sens de science traditionnelle des secrets de la nature. Précisons qu'il s'agit ici d'une magie transcendante, par opposition à la sorcellerie. « Il n'y a, expose Éliphas Lévi, qu'un dogme en magie, et le voici : le visible est la manifestation de l'invisible, ou, en d'autres termes, le verbe parfait est, dans les choses appréciables et visibles, en proportion exacte avec les choses inappréciables à nos sens et invisibles à nos yeux. » Ici donc, un regard qui n'a plus rien de commun



avec celui des savants mais qui, chose frappante, se soumet celui des poètes tend à exalter au possible, à porter au pinacle ce que le mode de pensée rationaliste — se donnant pour seule voie de progrès et ayant réussi à s'imposer comme telle — ne peut, il va sans dire, que déprécier à l'extrême.

Devant cette pensée, il ne saurait, d'ailleurs, être question de réhabiliter une forme de magie aux dépens de l'autre. On ne peut que se ranger ici à l'opinion de M. Louis Chochod (*Histoire de la magie et de ses dogmes*¹, Payot, 1949) : « On distingue entre la "magie blanche" ou théurgie et la "magie noire" ou goétie. Nous pensons que cette discrimination est arbitraire. Et inexacte, car elle se base sur les fins supposées de l'art magique et non sur sa nature. Il n'y a qu'une magie. Les initiés en usent pour le bien et pour le mal ; mais les théories et leur mise en pratique restent les mêmes. »

Jamais ne me semblent avoir été mieux exposés que par cet auteur les principes fondamentaux mis en avant par la magie :

« L'univers est contenu dans une sphère, dont le rayon est infini, ou indéterminé. Des complexes astraux composés

Page 64 :

Objet exécuté par un aliéné.

Coll. A. Breton.

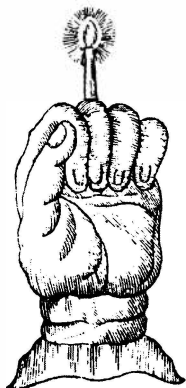


Femme taure.

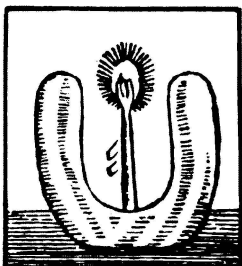
d'une étoile centrale gravitent à l'intérieur de cette sphère par la vertu de forces élémentaires dont la pesanteur, le magnétisme, le calorique, peuvent donner l'idée. Sur chaque satellite, ou sur chaque planète, les êtres sont organisés et constitués en fonction du dynamisme pénétrant l'astre qui les porte et dont l'origine réside dans l'astre-roi. Ils vivent, chacun selon les possibilités de son espèce, mais toujours en raison d'une influence qui, provenant de l'astre-moteur, les incorpore chimiquement et biologiquement, à cet astre... Quelque grandes que soient les différences qui séparent les uns des autres tous les êtres de la création, animaux, plantes et minéraux, une série de rapports où se manifeste une harmonie saisissante et providentielle établit entre eux la plus étroite solidarité...

« La théorie générale sur laquelle se fonde la magie comprend une partie secondaire se rapportant en principe à un monde stellaire quelconque, mais, dans la plupart de ses applications, au monde terrestre. C'est la "théorie des correspondances". De ce que tout, dans l'univers, est construit et se meut selon des lois précises, rationnellement explicables dans de nombreux cas, la magie infère que, dans le monde terrestre, chaque être possède une structure dont les caractères spécifiques sont le résultat des diverses combinaisons de l'énergie cosmique localisées en lui. Par exemple, entre un morceau de cuivre, un brin de verveine et une colombe il y a des différences d'organisation, de forme, de densité, etc. Ces objets, si dissemblables en apparence, n'en sont pas moins le siège d'un dynamisme latent chez le minéral; mobile, actif et, jusqu'à un certain point intelligent, chez l'animal; mais de même sorte. L'astrologie enseigne que l'influx cosmique ayant prédominé dans le déterminisme dont cette catégorie d'êtres est issue, vient de la planète Vénus. Il y a en conséquence une sympathie, une synergie, entre toutes les réalités tangibles influencées par Vénus. Ce sont, dans les trois règnes de la nature, le cuivre et la cornaline, le myrte et la verveine, la colombe et le taureau. Il s'ensuit, dans la pratique, qu'un être humain influencé par Vénus peut accroître son potentiel spécifique en portant sur lui un "talisman" dans la composition duquel entreront, par exemple, de la cornaline et du cuivre. »

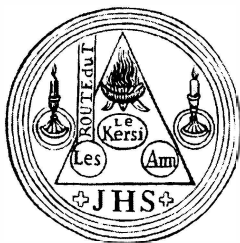
On reconnaît ici — jusque dans le vocabulaire — la célèbre théorie de Baudelaire quant à la puissance et à la



La main de Gloire.
Le petit Albert,
Cologne, 1722.



La Chandelle
merveilleuse.



Le triangle des pactes.
Le Dragon rouge, Avignon,
1522. Coll. Grillot de Givry.

structure même de l'imagination, « positivement apparentée avec l'infini », et qui a créé « au commencement du monde » l'analogie et la métaphore¹. C'est au nom des pouvoirs de l'imagination que Baudelaire fait de la *religion*, entendue au sens large, « la plus haute *fiction* de l'esprit humain² ». Cette théorie ne commande pas seulement le sonnet « Correspondances » où s'ouvre la forêt de symboles que va hanter toute la poésie moderne, elle est aussi omniprésente dans l'œuvre du critique d'art on ne peut plus qualifié que fut Baudelaire, même si l'on regrette qu'il ait cru devoir se réclamer de Swedenborg — et même de Lavater ! — à l'exclusion expresse de Charles Fourier au sujet duquel il note dédaigneusement : « Je ne nie pas la valeur de quelques-unes de ses minutieuses découvertes, bien que je croie que son cerveau était trop épris d'exactitude matérielle pour ne pas commettre d'erreurs et pour atteindre d'emblée la certitude morale de l'intuition³. »



Position des signes
du zodiaque
dans le corps humain.
Compost et Calendrier
des bergers, Paris, 1499.

Certes, Baudelaire ne parle ainsi que pour opposer à la rage de précision scientifique, déjà naturaliste, qui grandissait alors même chez les utopistes, la vérité plus profonde que révèlent à l'humanité « tous les excellents poètes ». Écartelée entre la fantaisie la plus débridée et un immense appareil logique dont on a pu se demander s'il n'était pas d'origine maçonnique, voire cabaliste, et qui cependant fera l'objet de l'admiration d'esprits tels qu'Engels et Marx, l'œuvre de Fourier entreprend de réviser tous les rapports humains pour les lier à nouveau par l'attraction passionnelle, expression humaine d'une *analogie universelle*¹ qui est celle-là même que nous avons aperçue chez les théoriciens de la magie. On sait que, sous-jacente aux conceptions surréalistes du « poème-objet » et des « objets à fonctionnement symbolique, objets oniriques, etc. » qui se firent jour à partir de 1931, l'idée d'une « hiéroglyphique » généralisée a trouvé son expression la plus vive dans l'*image* telle que la poésie surréaliste l'a promue pour sa part, et s'est en quelque sorte « révélée » à elle-même dans le jeu surréaliste de *l'un dans l'autre*. Ce jeu ne rentre guère dans d'autre catégorie que dans celle de « l'énigme » étudiée par Huizinga, parmi les jeux qui affirment, « au sens le plus élevé, le caractère supralogique de notre situation dans le cosmos » (Huizinga, *Homo ludens*, N.R.F., 1951. Cf. André Breton, *L'Un dans l'Autre*, n^{os} 2 et 3 de *Médium*², 1953-1954). Il constitue une véritable résurrection du *dialogue magique* dont la fameuse question de la Sphinx à Œdipe représente un état déjà dégradé. Le principe en est simple : l'un des joueurs décide à part lui d'incarner un animal, un objet, voire un personnage historique ou un événement célèbre. L'autre (ou les autres) joueur le somme à son retour de se définir, en un bref discours, comme tel animal, ou tel objet, etc. choisi par conséquent en toute indépendance du second. Capable d'élucider le mécanisme inconscient ou subconscient qui préside aux images poétiques les plus hardies, le jeu de *l'un dans l'autre* pourrait être également appliqué par récurrence au déchiffrement de telles œuvres plastiques mettant en jeu des *séries* de symboles (Jheronym Bosch, Piero di Cosimo, Goya, Gauguin) d'une manière moins aventureuse et moins « particulariste » que leur exégèse uniquement « alchimique » ou « cabaliste ». La reconstruction des *croquis allégoriques* prêtés par hypothèse à l'artiste considéré fournirait une méthode d'investigation

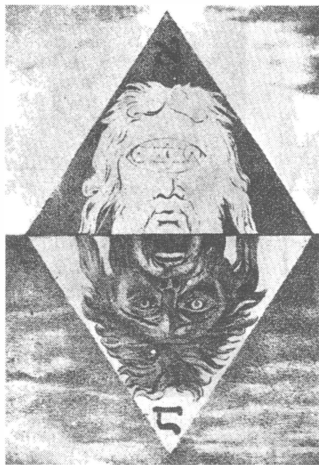
aussi orientée vers le tréfonds humain mais plus « philosophique » que la paranoïa-critique. Relevé par M. J.-A. Rony chez Baudelaire et chez Rimbaud, le caractère magico-biologique des méthaphores n'est pas un privilège de la poésie écrite¹. S'il est même avéré que la peinture moderne de tendance abstraite abuse un peu des « germes » et des « nidifications » (cf. enquête d'Alain Jouffroy²), la seule étude des ébauches ou des caprices de certains grands maîtres, parmi lesquels je signalerai seulement les taches d'encre bien connues de Victor Hugo, et celles de gouache rassemblées par centaines au musée Gustave-Moreau sous l'étiquette distraite *d'esquisses*, cette seule étude pourrait rendre compte du *champ illimité des assimilations possibles* en pleine floraison, lorsque l'embue tout entier une rosée qui est celle même du désir. En dépit des efforts de certains, toujours accrochés au ballast du dernier train en partance vers les campagnes industrialisées (ou vers la désintégration atomique) la mythologie « moderne » se montre d'une telle pauvreté dans l'art — aussi bien que les manifestations spécifiquement collectives des phantasmes directeurs de l'inconscient — qu'on est fondé à croire que les mythes ne peuvent vivre et répandre une lumière tant soit peu exaltante que s'ils maintiennent un contact étroit avec le « répertoire » de la nature, répertoire qui ne saurait être feuilleté (pour citer encore Baudelaire) que par une main ailée et *magicienne*³. Là est sans doute la leçon la plus consistante et la plus fertile entre toutes celles qui peuvent s'attacher à l'idée d'une « tradition » véhiculant de siècle en siècle des « pouvoirs originels », communs aux sorciers, aux artistes et aux poètes, et dont la théorie des correspondances offre comme une transposition stratégique, indispensable pour pénétrer véritablement au cœur du réel où « une image n'est pas une allégorie, n'est pas le symbole d'une chose étrangère, mais le symbole d'elle même » (Novalis⁴) aperçue en quelque sorte à sa naissance, dans son originalité absolue et avec l'intacte étendue de ses résonances, en nous comme en rapport avec le reste de l'univers.

On s'abstiendra de vouloir trancher ici de l'antériorité de la démarche magique à la démarche religieuse ou inversement, faute de preuve objective ou d'argument péremptoire qui puisse être apporté dans un sens ou dans l'autre. Il y va, naturellement, d'un problème dont la solution serait



Le grand symbole
Kabbalistique du
Sohar (É. Lévi:
Histoire de la magie).

cruciale. Aussi la véhémence des thèses qui s'affrontent à ce propos doit-elle moins que jamais nous faire oublier qu'elles sont avant tout fonction d'attitudes générales de pensée et entachées d'irréductibles partis pris. Qu'il suffise de rappeler que, pour certains, la religion n'a pu que succéder à la magie, celle-ci se fondant sur l'animisme le plus immédiat et supposant une moindre élaboration que celle-là. À cette opinion s'oppose du tout au tout celle d'esprits acquis par avance à la croyance d'une révélation originelle et pour lesquels les rites magiques ne sauraient être que des rites religieux dégénérés ou profanés¹. Toujours est-il qu'aux yeux de nombreux auteurs, magie et religion à l'origine apparaissent inextricablement mêlées. Force est également de tenir compte de leurs continuelles interférences par la suite. Comme le fait observer François Lexa (*La Magie dans l'Égypte antique*), « en tout temps et en tout lieu, on a pratiqué la magie et on s'y livre encore aujourd'hui chez nous. Lorsqu'un étudiant met avant de se coucher un manuel sous son oreiller, il recourt à des charmes, de même que le prêtre qui pose à la Saint-André contre la gorge d'un croyant deux cierges liés en croix. Jusqu'à nos jours, par temps d'orage on allume des cierges bénits ; à Pâques on avale des chatons bénits, on fait usage d'eau



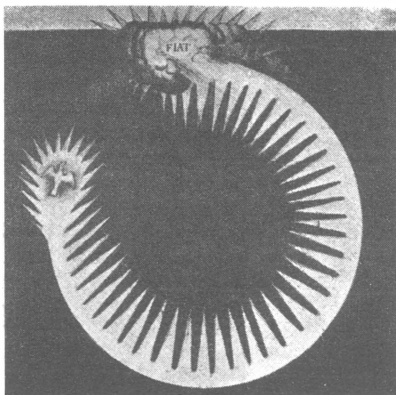
La tête magique
du Sohar
(É. Lévi: *Histoire
de la magie*).

bénite même pour des fins laïques, on porte des amulettes protectrices qui acquièrent la vertu magique quand le prêtre en approche des statues et images miraculeuses (c'est-à-dire magiques') ».

On doit s'attendre, dans ces conditions, à ce qu'il soit fort malaisé de faire la part du magique et du religieux dans l'art. Les deux symbolismes font appel, en effet, à un large répertoire de signes communs. De plus, l'interprétation de tels signes s'avère d'autant plus laborieuse qu'on a affaire à des civilisations plus lointaines. Comme le fait observer J. Maxwell, « l'incompatibilité de deux systèmes religieux aboutit à la proscription du plus faible qui prend les caractères d'une magie », de sorte que la prospection s'opère très souvent en terrain glissant. Dans des périodes relativement proches, où *a priori* la discrimination pourrait sembler moins ardue, de nouveaux éléments de confusion surgissent à partir du moment où l'art échappe à toute orthodoxie rigoureuse, c'est-à-dire se soustrait au contrôle du haut clergé. Contrairement à l'opinion du vulgaire, la religion et la magie — du moins celle à laquelle ses adeptes réservent le nom de Haute Science — ne sont, d'ailleurs, nullement antagonistes. Pourvu que le mage soit d'une moralité irréprochable, et que les fins qu'il poursuit aillent



Abraxas.



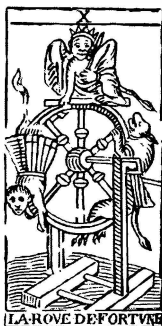
La création du monde selon la doctrine occulte.

Robert Fludd, *Utriusque
Cosmi historia*, Oppenheim, 1619.

à l'inverse du vil. M. Louis Chochod (*op. cit.*) assure que l'Église catholique, par exemple, n'a jamais condamné la magie. Ce qu'elle a condamné et condamne, c'est la contrefaçon de cette magie ou plutôt ce qu'elle devient lorsqu'elle se tourne vers l'ombre au lieu de se tourner vers la lumière. Le même auteur qui, avons-nous dit, conteste la valeur de la distinction établie entre « magie blanche » et « magie noire » (« par essence il n'y a qu'une magie comme il n'y a qu'une physique, qu'une chimie, etc. ») l'estime tout juste bonne à rendre compte des mobiles louables ou répréhensibles qui commandent la seule et unique magie¹. Le chemin qui mène vers les cimes est le plus étroitement bordé de précipices : en dernière analyse, le seul garant au départ ne saurait être que la *pureté du cœur*.

En présence d'une œuvre d'art qui spéculé à quelque titre sur les données, sur les moyens ou sur les pouvoirs de la magie et pour peu que nous soyons mal informés — quand ce n'est pas tout à fait ignorants des intentions de son auteur — on conçoit que rien ne s'impose à première vue de si limpide ni de si trouble. Dans le plus grand nombre des cas, nous en sommes réduits à ne pouvoir juger de cette œuvre qu'en dehors de tout contexte, soit en fonction de l'impression qu'elle nous procure, de ce qui,

Lames de Tarot.



plus ou moins bénéfique ou maléfique, émane d'elle. Un tel facteur d'appréciation entre, du reste, en composition avec bien d'autres et, il faut le dire, se subordonne à plusieurs d'entre eux. L'œuvre d'art, en effet, obéit à ses lois propres : qu'elle décide de s'adapter ou non à des fins magiques, on ne saurait oublier que *c'est de la magie même qu'elle tire son origine* : se voudrait-elle purement « réaliste », rien ne peut faire qu'elle ne lui doive le plus clair de ses ressources. En ce sens, tout art serait magique au moins dans sa genèse. Si l'on veut éviter que les mots « art magique » prêtent à une extension illimitée (puisqu'ils font, par un côté, pléonasme), on sera conduit à ne retenir ici

Manière d'extraire
la pierre talismanique
de la tête du crapaud.
Johannès de Cuba,
Hortus sanitatis,
Paris, vers 1498.



comme art *spécifiquement* magique que celui qui réengendre à quelque titre la magie qui l'a engendré.

La conception de l'œuvre d'art comme objectivation sur le plan matériel d'un dynamisme de même nature que celui qui a présidé à la création du monde s'éclaire d'une lumière particulièrement vive chez les gnostiques : « Autant le portrait est inférieur au visage vivant, autant le Cosmos est inférieur à l'Æon vivant (ici : l'Éternel). Quelle est donc la cause de l'image ? » interroge Valentin d'Alexandrie : « C'est la majesté du visage, lequel a fourni au peintre le modèle, afin que (ce visage) soit honoré à travers son "Nom". Car la forme ne s'est pas rencontrée en elle-même, mais c'est le Nom qui a rempli ce qui était déficient dans le modelage (de l'œuvre). » Un autre passage de Valentin fait saisir tout ce qui s'empreint du processus de création de l'homme dans l'élaboration de l'œuvre humaine : « La crainte de l'œuvre façonnée saisit les anges, lorsque celle-ci fit entendre des sons qui dépassaient sa condition d'œuvre modelée : la cause en était la semence de la substance d'en haut déposée invisiblement en elle et qui s'exprimait librement. Ainsi, dans les générations des hommes cosmiques, les œuvres des hommes deviennent pour leurs auteurs des objets de crainte, par exemple les statues, les images et tout ce que les mains accomplissent "au nom de Dieu". Car c'est "au nom de l'Homme" qu'Adam a été façonné, et il causa la crainte de l'Homme préexistant, lequel était précisément établi en lui. Les anges furent frappés de stupeur et, vite, dissimulèrent leur œuvre » (Fragments de Valentin d'Alexandrie, cités d'après H. Leisegang : *La Gnose*, Payot éd., 1952').

Le rôle capital qui est ici dévolu au « Nom » trahirait à



La Sirène
des philosophes
(Basile Valentin :
L'Azoth des
philosophes,
1659).

lui seul le substratum *magique* d'une telle pensée. Aussi bien tels disciples de Valentin, les marcosiens, qui s'emploient à rendre non seulement les hommes mais aussi les femmes conscients de leurs pouvoirs magiques, se construiront-ils toute une cosmogonie du nom et du nombre, se livreront-ils à la cabale phonétique non moins qu'à l'illusionnisme¹. Mais, de la pensée de Valentin fortement influencée par le Platon du *Timée*, on retiendra plus encore la part qu'elle fait à cette terreur sacrée qui s'empare de l'artiste en face de son œuvre créée « au nom de Dieu », autrement dit d'un principe supérieur inconnu². C'est tout à la fois ce même orgueil et cette même angoisse qui s'insinueront au cœur du romantisme allemand et trouveront leur plus pathétique expression chez Achim d'Arnim : « La foi de l'inventeur en quelque chose d'*encore incréé* qu'il doit amener au jour, pour quoi il doit se précipiter aux abîmes et abandonner son âme entière au chaos, cette foi est chose éminemment sacrée ; c'est pourquoi elle est si vulnérable, et ses blessures si sensibles, si difficiles à guérir... Telle est l'épouvante qui habite au cœur de l'homme le plus vaillant, à la pensée de l'univers ineffable, qui ne se plie point à nos tentatives, mais se sert de nous pour ses expériences et ses divertissements » (cité par Albin Bonnet : *Le Romantisme allemand, Cahiers du Sud*, mai-juin 1937³). On mesure l'amertume qui passe dans ce dernier mot. Toute la volonté de l'artiste est impuissante à réduire la résistance qu'opposent à ses fins propres les fins ignorées de la nature. Il est à remarquer que c'est à de tels divertissements de la nature que Pline l'Ancien (à la fois adversaire de la magie et analyste superstitieux de ses prestiges) attribuait déjà les

mirages à forme humaine ou mythologique de l'Afrique : « C'est à tel point que la nature maligne, aux dépens de l'espèce humaine, se donne des divertissements, qui nous sont des égarements » (*Histoire naturelle*, VII, 2). Du romantisme jusqu'à nous, le sentiment d'être mû, quand ce n'est pas joué, par des forces qui excèdent les nôtres ne cessera, dans la poésie et dans l'art, de se faire plus aigu, plus envahissant : « C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : On me pense » (Rimbaud¹). Tout le champ, depuis lors, a été donné à la question : « Ce que nous créons, est-ce à nous ? »

Les arts plastiques, dans la mesure où ils supposent le recours à la matière brute, par suite ont égard au mode de sa manipulation, sont ceux qui nécessairement présentent les plus grandes affinités avec la magie considérée sous son angle *opérateur*. Rien n'en témoigne mieux que l'idée la plus ancienne que les hommes ont pu se faire de leur origine en fonction de leur technique propre et des ressources particulières qui sont les leurs.

En ce qui concerne l'origine de la peinture, Pline l'Ancien se borne à rapporter que « tous les Grecs disent qu'elle est née de l'ombre d'un homme cernée par des lignes » (*op. cit.*, XXXV, 5). Ce qu'il assigne pour origine au modelage éclaire et corrobore suffisamment ce propos : « Dibutadès de Sycione, potier à Corinthe, fut le premier qui découvrit la manière de façonner les images en travaillant l'argile. Il le dut au concours de sa fille : éprise d'un jeune homme appelé à voyager au loin, elle cerna de traits l'ombre de sa silhouette, telle qu'une lampe la projetait sur la muraille. Dibutadès, ayant imprimé de l'argile sur ces lignes, en fit un moule, qu'il mit à cuire au feu avec d'autres objets en terre » (*ibid.*, 43).

Le regard de Pline embrasse toute l'étendue du processus évolutif de la peinture, envisagée précisément sous l'angle magique. Sans perdre de vue son support matériel, les terres et autres substances minérales dont elle est issue, il s'en fait l'idée la plus prestigieuse. C'est ainsi qu'il évalue les pouvoirs et les limites du trompe-l'œil : Zeuxis ayant peint un enfant qui tenait des raisins, un oiseau vint les becqueter, ce qui lui fit dire : « Si j'avais aussi bien réussi l'enfant, l'oiseau aurait dû avoir peur. » Il sent aussi tout ce que l'interprétation, par l'artiste, des sentiments humains



À la nature, la nature enseigne
à combattre le feu.



Il est conçu dans les bains,
il naît dans l'air, mais devenu rouge,
il marche sur les eaux.



Il pleut de l'or, tandis que Pallas naît
à Rhodes, et que le soleil couche
avec Vénus.



Blanchissez Latone
et déchirez les livres.

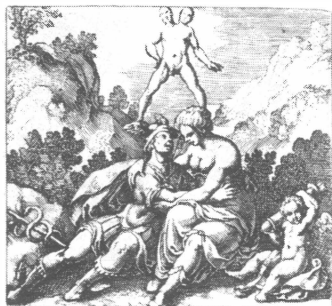
exige, non seulement d'habileté mais de profonde imprégnation sensible. Ayant loué Timanthe d'avoir su varier les expressions de la douleur familiale autour de son Iphigénie, il l'honore d'avoir dissimulé sous un voile le visage du père lui-même « parce qu'il ne parvenait pas à le rendre assez dignement ». Il va même jusqu'à soupçonner la part de réussite qui peut incomber au hasard, quand l'exigence de l'artiste n'accepte aucune limitation. Dépité de n'avoir pu reproduire la bave d'un chien de chasse, Protogène de Rhodes jeta son éponge sur le tableau. « Celle-ci mit en place les nuances enlevées de la manière même qu'il avait

vivement souhaité les voir s'agencer. » Seul, dans sa peinture, l'apport du hasard parvint ainsi à égaler la nature¹.

On voit assez par là, soit pour peu qu'on remonte à ses principes constitutifs, que tout art entretient avec la magie des rapports étroits. Il n'en est pas moins vrai que le sentiment de cette dépendance a pu, durant des siècles, être refoulé, en conséquence du courant rationaliste qui s'est longtemps soumis la pensée. Des recettes d'écoles, imposant l'idée de la nécessité sinon de la suffisance de certains procédés techniques, ont contribué à détourner l'art de cette réflexion sur lui-même. De nos jours on admet communément qu'il s'en est appauvri. Très présente à notre esprit demeure, en particulier, l'accumulation de ces pro-



Le roi, nageant dans la mer, clame à voix haute : Celui qui m'en arrachera, aura une immense récompense.



REBIS, comme Hermaphrodite, naît de deux montagnes, celles de Mercure et de Vénus.

ductions plastiques qui firent les beaux jours des salons officiels et la délectation de la classe bourgeoise, tout au long du siècle dernier. Il fallut la protestation des poètes pour que l'académisme n'étendît pas plus avant ses ravages. « Il y a, dit Baudelaire, dans la vie et dans la nature des choses et des êtres poncifs, c'est-à-dire qui sont le résumé des idées vulgaires et banales qu'on se fait de ces choses et de ces êtres : aussi les grands artistes les ont en horreur » (*Curiosités esthétiques*² : Salon de 1846). Et, ultérieurement, il ne manquera pas de s'en prendre aux organismes officiels qui prétendent régenter la beauté après l'avoir privée de

l'afflux de tout sang, de toute sève : « Tout le monde conçoit sans peine que, si les hommes chargés d'exprimer le beau se conformaient aux règles des professeurs-jurés, le beau lui-même disparaîtrait de la terre, puisque tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité, monotone et impersonnelle, immense comme l'ennui et le néant » (*Curiosités esthétiques* : Exposition universelle, 1855, I. Méthode de critique¹).

Appliquée délibérément au mot « art », l'épithète « magique » vient apporter un surcroît d'exigence qui déjoue encore bien davantage les espoirs de codification rigoureuse. Autant des notions comme celles d'« art classique » ou d'« art baroque » bénéficient d'un contenu stable, répondant à un mode de caractérisation consacré par l'usage ; autant celle d'« art religieux » repousse la contestation, au moins dans la très large mesure où un tel art assume la traduction, l'illustration de dogmes encore en vigueur, — autant la notion d'« art magique » apparaît fluctuante, et cela du fait aussi qu'elle empiète parfois sur les précédentes. Le « beau » tout court, qu'à trop d'embau-meurs dispute si âprement Baudelaire (mais toute son œuvre nous est garante que ce « beau », pour lui, a partie liée avec le magique), ce beau, pour être vraiment ressenti comme tel, doit mettre en branle un train d'ondes propres à exalter certaines zones de notre affectivité, par-delà cet émoi à pratiquer une brèche dans la muraille qui nous cerne et qui est faite du sentiment des disgrâces inhérentes à la condition humaine. Il va sans dire qu'un tel beau ne saurait être promulgué par décret, quoiqu'il puisse passer pour licite, dans une société qui se veut civilisée, de fournir quelque base d'appréciation à ceux qui manqueront toujours de goût *personnel* et, d'ailleurs, qu'il soit nécessaire de défricher le terrain où peut avoir chance de se développer un tel goût. Certains esprits, dont je suis, ont peine à concevoir un *beau* qui ne soit à quelque degré magique. Il n'empêche qu'un tel magique ne peut passer que pour une propriété annexe, en quelque sorte passive et toute réflexe, du beau. De toute évidence une autre démarche est, dans un cadre qui déborde celui de l'art, de prétendre non plus au beau mais au magique, d'accorder résolument la primauté au magique sur le beau. Nécessairement elle se devra de reproduire celle de la phase animique de l'humanité, qui



Anton Heisenhut.
L'Antéchrist.

Anton Heisenhut.
L'Hérésie.





Hans Baldung.
Préparation de l'onguent
des sorcières.

part de la foi en un ensemble de pratiques susceptibles de soumettre à l'homme « la puissance mystérieuse qui, de la terre aux cieux, unit les êtres, les coordonne et les anime » (Louis Chochod: *op. cit.*) pour accéder au *symbolisme*, de l'instant où l'« analogie » primitive a engendré des spéculations moins rudimentaires.

Parmi les œuvres que nous a léguées l'Antiquité, il en est de nombreuses qui témoignent de pratiques magiques et nous aident, dans une certaine mesure, à les reconstituer. Toutefois, à de rares exceptions près, ce n'est plus par la magie qui les a conditionnées qu'elles ont prise sur nous mais par la beauté qui se dégage d'elles, quand bien même celle-ci n'aurait été recherchée qu'accessoirement. Un voile ayant depuis longtemps recouvert les rites auxquels elles font allusion, elles tombent sous le même angle d'appréciation (esthétique) que les œuvres d'une autre nature qui leur sont contemporaines et il ne peut être que d'intérêt documentaire de les situer sur leur plan. Si, à la lettre, elles satisfont à l'idée que nous pouvons nous faire d'un « art magique », nous manquons par trop de lien vital avec les



Rembrandt.
Le Docteur
Faustus.

formes de pensée et de vie dont elles procèdent pour éprouver devant elles une réaction spécifique. Du fait, déjà mentionné, qu'une religion triomphante ne montre pas de plus impérieux souci que de flétrir du mot de magie tout ce qui peut ressortir à la célébration d'une religion antérieure, on peut s'attendre, en outre, dès qu'on scrute les temps reculés, à ce que la discrimination entre le « magique » et le « religieux » tolère une grande marge d'incertitude. Il n'est pas moins difficile, faute bien souvent, en pareil cas, d'informations suffisantes, de faire la part de ce qui doit être mis au compte de la magie pure (théurgie) et de la magie noire (goétie ou sorcellerie) car on risque de faire intervenir ici des idées de culpabilité qui tiennent à la formation de l'homme d'aujourd'hui et peuvent être restées étrangères à celui des époques considérées. Quand bien même la tradition ésotérique, dans le mouvement qui la porte à remonter à sa source, trouverait là par excellence le terrain à prospecter, on ne saurait nier que les signaux fonctionnent à assez longs intervalles et que, privé de lumière intérieure, on ne tarderait pas à se perdre dans le brouillard.

Ayant beaucoup moins perdu que les précédentes de la *charge* magique qui justifie leur existence sont à nos yeux les produits de l'activité de groupes ethniques subsistant disséminés, qu'on désigne, dans leur ensemble, du nom assez impropre de « peuples primitifs » et auxquels continuerait à mieux s'appliquer le terme de « sauvages », s'il n'avait pris un sens péjoratif. Il s'agit, en effet, de vieux peuples qui, sous la pression de races jeunes en puissance d'instaurer un nouveau mode de vie qui implique une évolution continue, ont été, soit acculés aux extrémités des continents, soit confinés dans les régions les plus ingrates de la terre. La précarité de leurs ressources, qu'ils ne peuvent demander qu'à la chasse, à la pêche, à un maigre élevage et à des moyens de culture demeurés rudimentaires, offre un saisissant contraste avec la luxuriance de leur art, élaborant pour chacun des groupes considérés son style propre. Les ethnologues s'accordant à voir dans le *totémisme* la base de leur organisation sociale, cet art, qui a bénéficié d'un intérêt croissant au cours de ces dernières décades, peut être tenu pour magique au premier chef. Au terme des trois beaux ouvrages qu'elle a consacrés au totémisme magique (*Les Trois Totémisations ou le Sentir des vieilles races*, 1924 ; *La Magie et le Mystère de la femme*, 1928 ; *Pierre Volonté*, 1932), Lotus de Païni, dont la documentation ne le cède en rien à celle des ethnologues professionnels mais qui, par bonheur, est préservée de leur myopie, rend grâce à la *seule* magie d'avoir successivement doté la créature humaine du Sentir, du Penser et du Vouloir. « Aujourd'hui, dit-elle, chaque grande race d'homme s'enlace dans une trame spirituelle en profondeur, trame de conte de fées, faite de *sentir animal*, de *mystérieuses plantes* et de *pierres dures*... Il est temps de remettre dans son cadre historique la vieille conception tant décriée... Le grand *Totem* domine toute la vieille histoire, il faut le savoir'. » L'art qui en maintient l'esprit vivace jusqu'à nous (en particulier celui de l'aborigène australien, du Néo-Guinéen, de l'Indien de la côte Nord-Ouest) réclame une place de choix dans un ouvrage comme celui-ci.

Le développement de la civilisation et le progrès incessant des techniques n'ont pu totalement extirper de l'âme humaine l'espoir de résoudre l'énigme du monde et de

détourner à son profit les forces qui le gouvernent. Le vieux rêve faustien, chaque fois qu'il s'est emparé de l'homme, lui a découvert, à l'écart de la route qu'on lui donnait pour sûre et que, de surcroît, on lui prescrivait comme obligatoire, des pistes à première vue fort brouillées mais qu'il s'avérait possible de démêler peu à peu. Ce sont celles que nous offrent les diverses disciplines hermétiques, dites encore traditionnelles, du fait qu'elles supposent une chaîne de transmission venue jusqu'à nous du fond des âges. Bien que, dans la hiérarchie de ces disciplines, la magie, selon René Guénon¹, ne puisse prétendre qu'au rang inférieur, elle remplit au moins les fonctions d'introductrice parmi elles, puisqu'elle fait les principaux frais des contes de l'enfance. Le répertoire de signes dont elle use ne différant pas foncièrement de celui



H. Bosch.
La Tentation de saint Antoine.

auquel les autres de ces disciplines ont recours (elles usent en grande partie de la même convention *symbolique*), son expression sur le plan artistique appelle une confrontation avec la leur. Partant de l'illustration des Clavicules et Grimoires qui ont prétendu véhiculer les secrets magiques, on peut donc se croire autorisé à poursuivre la quête iconographique à travers l'astrologie, la Kabbale, les arts divinatoires en tête desquels le tarot, les arts propitiatoires comme la confection des talismans, voire, sous certaines réserves, à travers l'alchimie, qui offre le plus grand luxe d'images captivantes. Envisagées sous l'angle du beau, les œuvres dont il s'agit présentent, bien entendu, des mérites très variables. Telles d'entre elles affichent la plus grande naïveté de conception, jointe à une extrême simplicité d'exécution,



H. Bosch. La Tentation de saint Antoine.
Musée du Prado.

alors que telles autres témoignent de la plus haute maîtrise : nulle mesure, sous ce rapport, entre les bois qu'a pu véhiculer la littérature de colportage et l'œuvre gravée d'un Dürer. Il est clair que l'attraction que, de part et d'autre, ils exercent sur nous dépend assez peu de l'étendue des moyens mis en œuvre : elle réside essentiellement dans leur caractère insolite, elle est fonction du plus ou moins grand pouvoir qu'elles ont de nous déconcerter. Par là, elles répondent on ne peut mieux au vœu de Baudelaire, selon qui « le beau est toujours bizarre » et qui, ayant en vue la détermination « de l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts », pose ce principe, qu'un siècle plus tard nous trouvera moins que jamais en posture de dénoncer : « Cette dose de bizarrerie qui constitue et définit l'individualité, sans laquelle il n'y a rien de beau, joue dans l'art (que l'exactitude de cette comparaison en fasse pardonner la trivialité) le rôle du goût ou de l'assaisonnement dans les mets, les mets ne différant les uns des autres, abstraction faite de leur utilité ou de la quantité de substance nutritive qu'ils contiennent que par l'idée qu'ils révèlent à la langue » (*op. cit.*¹). Le déroulement de l'art, du temps de Baudelaire jusqu'au nôtre, met en évidence que nous sommes de plus en plus friands de cette « idée ».

Qui plus est, cette disposition d'esprit typiquement moderne n'a pas laissé de prétendre à des effets rétroactifs. Un nombre appréciable d'œuvres d'art qui jouissaient de la consécration de plusieurs siècles ont subi une grave dépréciation du fait que ce condiment leur faisait radicalement défaut. L'œil d'aujourd'hui glisse sur elles, tout au plus sensible à leurs qualités d'exécution, sans y trouver son bien spécifique. En revanche, telles autres qui n'avaient éveillé longtemps qu'une furtive curiosité se trouvent portées au premier plan de l'intérêt et suscitent les plus ardents commentaires. Ce sont celles qui, en totalité ou en partie, offrent un contenu irrationnel — que celui-ci soit manifeste ou latent — ou celles qui, à l'examen quelque peu soutenu, présentent un assez haut degré d'ambiguïté. Mon ami Robert Lebel² désigne les deux œuvres qui, sans contestation possible, peuvent être tenues à cet égard pour culminantes et, sous leur extrême dissemblance, perce le secret de leur commune vertu :

« La peinture flamande, de Van Eyck à Moëtaert, la peinture italienne de Mantegna jusqu'à Piero di Cosimo



Léonard de Vinci. La Sainte Anne.
Musée du Louvre.

sont d'extraordinaires répertoires de métamorphoses où la myopie réaliste est incapable de soupçonner aujourd'hui la plus transparente des allusions. Belle histoire que celle de cette réduction concertée des œuvres d'art à leur contenu littéral et qui est le résultat le plus clair de deux ou trois siècles d'érudition, d'exégèse et d'esthétique.

« Cependant sur ces mirages d'un protéisme fugace s'étaient greffées les données précises de l'hermétisme avec deux peintres dont on reste toujours surpris de constater qu'ils furent exactement contemporains : Jérôme Bosch et Léonard de Vinci. La double image devient pour eux la base d'un système du monde et la clé d'une véritable cabale plastique.

« Ils ont l'un et l'autre l'obsession de l'unité : Jérôme Bosch l'exige morale et Léonard l'estime naturelle. Chez le premier, dont presque tous les tableaux illustrent la malédiction de l'hybride, l'anthropomorphisme composite offre des perspectives infinies au développement des symboles.

Entre tant d'exemples évidents, il suffira de rappeler la "Maison à forme humaine accroupie" de la *Tentation de saint Antoine* à Lisbonne et l'"Homme alchimique", formé de deux arbres creux et d'une coquille d'œuf dans le *Jardin des délices*.

« Léonard, au contraire, inscrit délibérément la double image à l'intérieur de la forme. Dès qu'il a porté la nature extérieure au comble de la souplesse expressive, il se préoccupe d'en maintenir intacte la complexité par l'évocation de ses divergences structurales. À la nécessité d'un hybride externe, gage de l'unité métaphysique chez Jérôme Bosch, Léonard répond par le rappel d'un hybride rentré qui est l'envers d'un visage admirablement lisse.

« On comprend dès lors que la double image soit moins immédiatement décelable chez Vinci et pourquoi, en ce qui le concerne, elle reste révoquée en doute au nom d'un humanisme agressivement ou aveuglément à fleur de peau. Celui-ci pourrait-il prétendre avoir triomphé s'il laissait se prolonger l'équivoque ? N'est-ce pas précisément pour éliminer toutes les significations parallèles au profit d'un sujet unique et soigneusement circonscrit que la nature et la logique se sont unies dans le Beau qui est à la fois le Vrai ? Léonard est le seul, et pour longtemps le dernier, qui ait eu simultanément accès à deux univers antinomiques et qui ait affirmé leur équivalence » (Le double visage et les têtes composées, *Preuves*, juin 1954).

Ces deux très hautes cimes commandent une chaîne qui, toute pénétrée de lumière intérieure dans les lointains — à se fondre en un seul bloc de cristal chez les primitifs — s'est faite, à quelques rares et distantes aiguilles près, plus opaque en avançant vers nous. L'humanisme rationaliste qu'impose la Renaissance va tendre dans l'art à donner l'empire à la vue physique, à tout rapporter à l'expérience sensible. Le « maniérisme » lui-même, qu'il suscite par réaction, ne parviendra que dans d'étroites limites à secouer ce joug. L'histoire évitera, d'ailleurs, le plus longtemps possible, de tenir compte de l'apport d'artistes œuvrant, de loin en loin, à contre-courant.

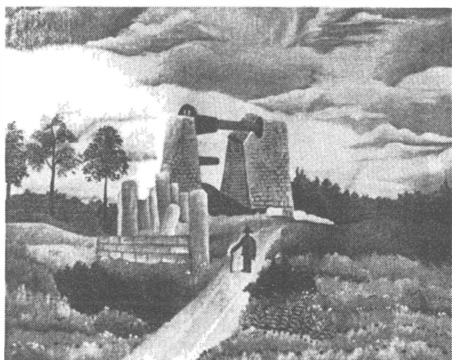
Sans doute ne fallut-il rien de moins que les profondes désillusions, muées tout à coup en angoisse, que nous réservaient ces quarante dernières années pour nous faire remettre en question l'ensemble du système qu'on nous avait



Méryon. Tourelle de la rue de l'École de médecine.



Gauguin. Soyez amoureuses,
vous serez heureuses.



H. Rousseau. La Carrière (1907).

donné pour garant du progrès et du *mieux-être* humains. Toujours est-il que c'est seulement à la fin du xix^e siècle que l'œuvre de Bosch a commencé à être prise en considération et beaucoup plus récemment encore que la critique a entrepris l'exploration du monde de ses idées (C. de Tolnay : *Hieronymus Bosch*, Bâle, 1937). Si, moins que tout autre, Vinci a dû souffrir des caprices de la gloire, tout s'est longtemps conjuré pour ne nous faire honorer en sa personne que la connaissance par l'expérience et par elle seule, idée qui se préparait à faire force de loi et que ses dons scientifiques éminents étaient de nature à rehausser. En dépit de sa devise « *Hoſtinato rigore* » que Paul Valéry fut si porté à faire sienne (*Introduction à la Méthode de Léo-*

nard de Vinci, Notes et digressions, 1919, in *Variété* [1924]¹⁾, il fallut que Freud, analysant le fameux « fantasme du vau-tour » mis en évidence par Oscar Pfister dans la *Sainte Anne* du Louvre, fit ressortir la complexité de sa structure mentale (au témoignage même de Léonard, la nature « est pleine d'infinies raisons qui ne furent jamais dans l'expérience ») (citée par Freud, d'après Solmi, *Conferenze florentine*²⁾) et remît l'accent sur l'aspect envoûtant de son œuvre pour l'amener à provoquer, électivement, notre interrogation *actuelle*.

Chose frappante, cette interrogation, en ce qu'elle a de spécifique, s'étend au message de plusieurs des maîtres qui, avec Bosch et Vinci, illustrent le passage du xv^e au xvi^e siècle, message demeuré partiellement indéchiffré et dont les intentions secrètes ou encore obscures sont, à n'en pas douter, ce qui leur confère, à nos yeux, un prestige exceptionnel. Tout se passe, en effet, comme si, par-delà l'immense majorité des œuvres qu'allaient nous réserver les trois siècles suivants et dont le suc s'est pour nous épuisé, des œuvres comme celles de Cosimo, de Dürer, de Grünewald, d'Altdorfer répondaient, quoique d'une manière souvent sibylline, à une sollicitation, proprement la nôtre, — au moins détenaient une indication qui nous fût spécialement destinée.

Chaque époque, à son usage, devant remonter à certaines sources pour y puiser, il était fatal que la nôtre, des plus tourmentées, dût porter loin ses recherches. Si elles l'ont conduite jusqu'à prospecter le terrain où s'élabore ce qu'on appelle, faute de mieux, l'art primitif et à exhumar les vestiges des civilisations précolombiennes (elle est encore bien trop sous la botte romaine pour oser reconnaître et proclamer le *génie celtique* mais à de certains signes encore tout récents n'en désespérons pas !) on pouvait s'attendre à ce qu'elles lui découvrirent, non moins appropriables à ses fins, des œuvres qui, pour être plus proches, n'en étaient pas d'un accès moins difficile, parce que frappées de déconsidération ou d'oubli. On en prendra pour types celles d'Arcimboldo, de Caron, de Desiderio qui nous laissent impatients d'un meilleur éclairage. Telles recherches d'aspect formel qui jusqu'ici n'avaient été mises au compte que du caprice ou du désir de drôlerie semblent en effet, à travers eux, justiciables d'une autre interprétation, à partir de certaines corrections d'angle qu'a subies

l'optique moderne. Ainsi en va-t-il également de ces peintures dites « en puzzle », basées sur le principe de l'« anamorphe conique » qui trouvent leur plus haut et mystérieux aboutissant dans le crâne gisant de biais aux pieds des *Ambassadeurs* de Holbein¹. De même, parmi les œuvres qui n'ont pas attendu notre temps pour connaître la plus grande faveur, il en est qui aujourd'hui nous semblent ourdies de bien plus de secrets qu'on n'a pu supposer — c'est le cas de celle de Watteau — et agissent sur nous à la manière de *philtres*.

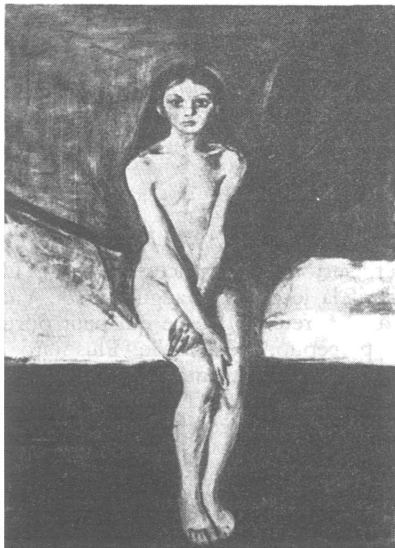
Le préromantisme, expression d'une époque dont l'agitation spirituelle est fonction du profond ébranlement social — Révolution française, guerre de l'Indépendance américaine — tendra à réhabiliter en art les valeurs d'imagination : pour cela, rompant plus ou moins radicalement avec trois siècles de « lumières », il sera conduit à ranimer certaines hantises du monde médiéval, — quitte à ce que l'évolution des idées au cours de ces trois siècles lui impose un nouveau climat passionnel moins éloigné du nôtre, celui qui baigne l'œuvre de Füssli, de Blake ou de Goya.

Le xix^e siècle, s'il commence par se prononcer en ce sens à travers l'œuvre plastique de Victor Hugo et des principaux illustrateurs romantiques, ne tarde pas à enregistrer une vive réaction, le triomphe du positivisme ayant pour conséquence de réfréner en art toute velléité de transgresser le monde des apparences. Il ne faudra rien de moins que l'irruption du délire chez Méryon pour faire éclater le cadre de ce réalisme strict, porté chez lui à une plus grande puissance que chez quiconque et nous restituer — dramatiquement — le sens de cette autre dimension dont on ne voulait plus. La seconde moitié du xix^e siècle, déjà profondément minée par le désir de récupération des « pouvoirs perdus » — qui, dans la poésie comme dans l'art, assigne à la vue un rang subalterne par rapport à la vision et à la voyance — allait nécessairement renouer contact avec la pensée ésotérique, dont un Éliphas Lévi venait de dresser la somme.

Certes les tenants d'un art qui entend tout devoir à la perception et rivaliser de « réalité objective » avec la nature n'avaient pas pour autant désarmé : l'impressionnisme, en conférant le premier rôle à la lumière et en l'exaltant dans ses moindres caprices allait, pour un temps, la pourvoir d'une nouvelle justification et permettre un certain rajeu-



A. Kubin. Sorcière se rajeunissant.



E. Munch. Puberté.

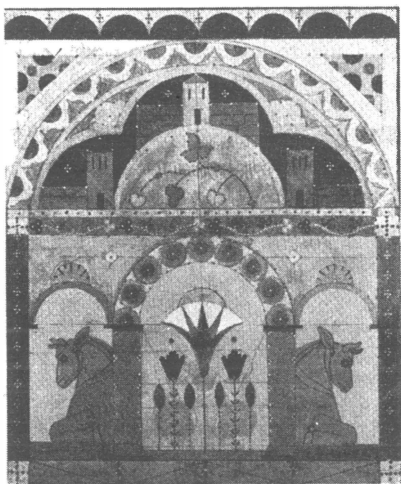
nissement des thèmes. Toutefois, dès ce moment, des aspirations d'un tout autre ordre s'affirment avec éclat chez Gustave Moreau. À travers lui l'injonction du peintre romantique C. D. Friedrich reprend, en effet, toute sa force : « Clos ton œil physique, afin de voir d'abord ton tableau avec l'œil de l'esprit. Ensuite, fais monter au jour *ce que tu as vu dans ta nuit*, afin que son action s'exerce en retour sur d'autres êtres, de l'extérieur vers l'intérieur » (cité par Patrick Waldberg : *Préface à l'Exposition Max Ernst*, 26 juin 1956¹). De cette nuit, la sienne mais aussi la nôtre, le génie de Gustave Moreau est de faire surgir les êtres de la Fable (monstres et héros, fées) que la rationalisation entreprise sous le couvert de la mythologie linguistique et symbolique avait espéré réduire et auxquels il allait rendre leur pouvoir de fascination. Même exercée ici par êtres interposés, cette fascination, recherchée dans de tout autres voies, deviendra peu à peu le point de mire de la peinture.

Il était fatal que l'attitude de Gustave Moreau s'accrochant « à toutes les croisées d'où l'on tourne l'épaule à la vie² » (entendons : la vie tout extérieure dont se repaissent les autres) lui valût, de la plupart des peintres du *tangible*, une hostilité qui dure encore mais que compensera, dans une large mesure, la dilection des poètes. Du symbolisme mythique de Moreau au symbolisme synthétique de Gauguin ou onirique de Redon, la transition sera assurée par Mallarmé et par Huysmans.

L'antagonisme des deux tendances va s'accuser au xx^e siècle jusqu'à prendre de nos jours un tour suraigu. À vrai dire, celle dont nous venons de surprendre le réveil va connaître le plus grand obstacle à son essor et commencer par marquer, surtout en France, un recul. Le fauvisme trahit en esprit la leçon de Gauguin et de Van Gogh en s'attachant à n'en retenir que ce qui peut porter à l'effervescence la perception sensorielle. Plus tard le cubisme dérobera sous un hermétisme de pure convention technique ce qui n'est encore que l'apparence humaine ou celle d'objets situés de grande préférence à portée de la main.

Alors que le post-impressionnisme après Seurat, l'école de Pont-Aven sans Gauguin (en en exceptant Filiger, dont la ligne impeccable évoque, sur le plan poétique, celle de Germain Nouveau) entrent dans la voie des concessions, soit au réalisme primaire, soit au spiritualisme de stricte

obédience, et connaissent un rapide déclin, il est symptomatique qu'une œuvre comme celle d'Henri Rousseau, accueillie par les lazzi du public, éveille chez les poètes et artistes novateurs — de Jarry et Gauguin à Picasso et Apollinaire — un intérêt de surprise tout d'abord quelque peu condescendant et amusée, qui se muera par la suite en émerveillement. C'est sans doute à son propos qu'on a pu parler pour la première fois de « réalisme magique ». Toujours est-il que sa puissance de choc était telle qu'on a pu dire qu'elle devait « tout remettre en question » (Henri

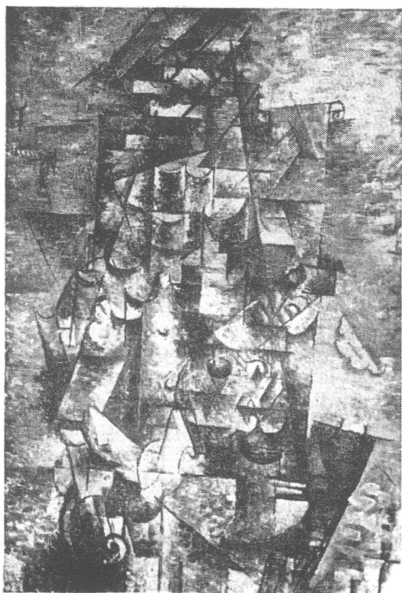


Filiger.
Gouache.

Rousseau le Douanier, par Pierre Courthion, Éd. Skira, 1944). C'est qu'en effet la communication qui s'établit entre elle et nous — ceux d'entre nous que des préjugés d'ordre esthétique ou rationaliste ne mettent pas hors d'état de l'apprécier — est d'un caractère si soudain et enveloppant, elle s'avère en outre d'une telle efficacité et déjoue si bien toute tentative de réduction à des moyens connus que tout autorise à faire intervenir ici la *causalité magique*. Les artistes les plus difficiles de ce temps prendront toute conscience de ces pouvoirs : « C'est bien simple, dit André Derain ;

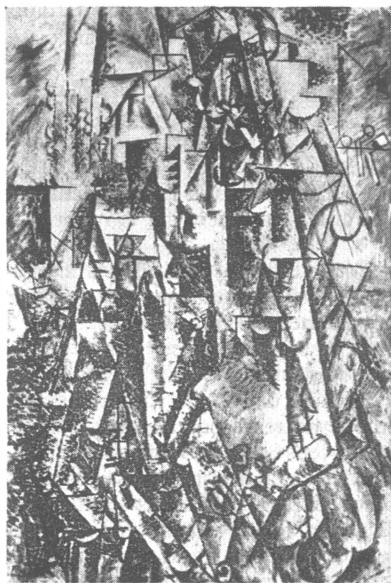
accrochez un Rousseau entre deux tableaux anciens ou modernes ; deux bons tableaux ; le Rousseau donnera toujours une impression plus forte de densité et d'équilibre» (cité par Maximilien Gautier : *Henri Rousseau*, Les Gêmeaux, 1949). Toutefois, ces mêmes artistes, à plus forte raison la critique qui, dans le fallacieux espoir de lui arracher son secret, s'entête à nous rapporter les menus gestes du « Douanier », resteront longtemps sous l'empire de ces *passes magnétiques* qu'enveloppent *Malakoff*, *Le Pont de Grenelle* ou *L'Octroi*, *La Charmeuse de serpents*, *Joyeux farceurs* ou *Le Rêve* sans parvenir à remonter à l'origine de leur trouble¹. On ne commencera à dominer le problème qu'à la faveur d'idées entrées en vigueur de nos jours et tendant à douer l'inconscient d'une réalité toute nouvelle, qui n'allait pas tarder à lui faire la part du lion. Il s'agit, à vrai dire, d'idées dont le cheminement avait marqué de fortes empreintes le XIX^e siècle mais qu'avait assez bien réussi à étouffer l'ensei-

G. Braque. Le joueur de guitare.



gnement officiel et qui durent attendre le début du *xx^e* pour tomber sous un vif éclairage. Ces idées, aujourd'hui, nous sont familières : « La conscience pourrait bien n'être qu'écllosion, passage d'une virtualité cachée à une activité manifeste, jaillissement possédant une source dans laquelle doit être cherché le principe même de son existence et de sa raison. Dans cette perspective l'inconscient revêt un caractère psychologique voire métaphysique ou mystique. Il deviendra chez les romantiques le lieu de cette sympathie universelle où convergent les affinités secrètes des êtres et recevra avec Bernheim la consécration d'une étude clinique dont la psychanalyse entreprendra l'approfondissement systématique. » On allait, du même coup, découvrir que les œuvres en passe d'exercer une attraction élective, bien que rationnellement injustifiable, étaient précisément celles qui, de manière délibérée ou non, avaient pris souche dans les régions inconscientes de l'esprit. La « simplicité » de Rousseau, qui

Picasso. Le poète.



le défendait contre les prohibitions sur lesquelles nous sommes communément appelés à nous modeler, l'avait rendu à cet état primitif de « fils du soleil » que Rimbaud et Lautréamont n'avaient pu espérer retrouver qu'au prix de la révolte intégrale et que Gauguin — plus naïvement peut-être — était allé quêter auprès des Polynésiens.

Si, en France, le message de ce dernier était voué à s'abâtardir dès l'instant où le fauvisme, en particulier, n'en voulut retenir que les possibilités d'exaltation sensorielle, ailleurs il n'en ira pas de même. Edvard Munch est, par excellence, celui qui saura de cette leçon tirer un tout autre parti. Fidèle à l'esprit des grandes interrogations sur la destinée humaine qui traversent l'œuvre de Gauguin comme celle de Van Gogh, il lui appartiendra de nous précipiter dans tout ce que le spectacle de la vie offre de pathétique et d'éperdu. De l'expressionnisme, si méconnu en France, dont il est l'annonciateur, on a pu dire très justement qu'il est « comme la pesée du tumulte intérieur sur la recherche plastique » et, de l'art propre de Munch, que la création est ici comme « ces sueurs qui se montrent sur la face de ceux qui souffrent d'une angoisse extrême. Il y a de l'agonie dans cette naissance, de l'apocalypse intérieure dans la genèse de ce créateur » (André Chamson : *Edouard Munch et l'expressionnisme*, 1952). Dans la même perspective, quoique faisant presque exclusivement appel au ressort onirique, mais sous le rapport de l'intensité dramatique ne le cédant en rien à la précédente, l'œuvre d'Alfred Kubin donne tout entière sur le monde mental.

Il est remarquable d'observer que les intentions qui ont présidé à la naissance du cubisme, cette volonté de rendre compte simultanément de tous les aspects de l'objet extérieur, se sont d'emblée retournées contre le réalisme visuel à base d'illusionnisme, tel qu'il avait été entendu jusqu'alors. « J'entends, dit D.-H. Kahnweiler, par "illusionnisme" un mode de représentation qui, tout en se servant de tous les moyens de l'écriture plastique, ne renonce jamais dans son résultat à la possibilité d'une identification avec telle perception optique dans le domaine du monde sensible. » Il se réfère ici tout spécialement aux tableaux, « d'une lecture si malaisée, de la période hermétique. Si le modèle, ici, continue à être pris dans le monde extérieur, il

n'en est pas moins vrai que, pour le spectateur non prévenu, il n'est aucunement identifiable et se dérobe derrière les "constructions fantastiques [qui s'érigent] dans la grisaille des tableaux" » (*Juan Gris*, Gallimard, 1946). Ces constructions sont ainsi promues à une existence qui n'a presque plus rien de commun avec l'objet ou le personnage devant lequel le peintre s'est placé et que désigne le titre du tableau. Telles d'entre elles, du type de *L'Homme à la clarinette* de Picasso ou du *Joueur de guitare* de Braque, éliminent, en fait, le musicien spécifié pour camper sous nos yeux un être de nature indéterminée mais de structure cernable qui, de par l'aspect insolite qu'il revêt, va s'imposer à notre attention et, bon gré mal gré, nous soumettre à ses pouvoirs. Pour

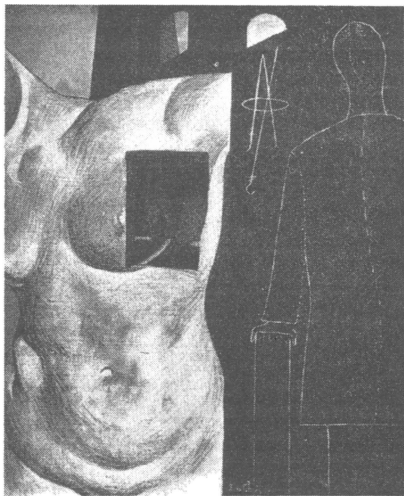


Derain.
Illustration
pour *L'Enchanteur
pourrissant*
de Guillaume
Apollinaire.

rationnelle que se veuille alors la démarche des peintres cubistes, le spectateur qui, dans l'immense majorité des cas n'est appelé à considérer que l'effet obtenu, se retrouve, plus ou moins consentant, « de l'autre côté du miroir ». Dalí exultera à l'idée qu'un jour Picasso lui a « avoué dans l'intimité qu'aucun des panégyristes de son cubisme gris n'avait jamais été foutu de voir ce que ses tableaux représentaient » (*Les Cocus du vieil art moderne*, Fasquelle, 1956). Il ne voit pas ou feint de ne pas voir qu'une véritable révolution s'est opérée là dans l'œil, conséquemment dans l'esprit de celui qui regarde et que, par l'acceptation du méconnaissable immédiat comme produit de la toute-rigueur, la forme de représentation « réaliste » dont il persiste à se

réclamer a été rendue caduque. Un jeu de rapports purement affectifs basé sur la réceptivité des formes et le don d'apprécier la valeur de leurs harmoniques supplée ici aux pauvres satisfactions séculièrement quêtées dans la « ressemblance ». Il est de force à faire tenir, sinon pour négligeable, du moins pour secondaire l'élucidation du thème du tableau. Il faut bien, dans une large acception du terme, donner pour magique le contact qui s'établit de la sorte entre l'artiste et le public auquel il soumet une œuvre dont le répondant échappe à ce dernier sur le plan sensoriel et se montre d'autant plus agitante que, pour l'appréhender, l'« anecdote » n'est plus d'aucun secours.

On sait quelle effervescence, sur le terrain des arts plastiques, se manifeste aux approches de la première guerre mondiale. De 1910 à 1914 s'y donne cours, avec une impétuosité sans précédent, le besoin de briser avec le monde des apparences, à dessein de lui en substituer un autre, de plus ou moins grande profondeur sans doute, du moins plus en rapport avec les nouvelles exigences de la culture et leur sourde répercussion sur la vie sensible. Ceux qui les premiers s'avancèrent dans cette voie se convainquirent d'emblée qu'ils avaient renoué avec le principe même de la création, aliéné durant des siècles par la sujétion « réaliste » du fait qu'il était sacrifié dans une large mesure au souci d'« imitation ». L'art, rappelé de la sorte à une autre dimension, est tout à l'orgueil de retrouver son intégralité, d'être rendu à sa dignité première. La grande aventure commence, dans un climat de vive exaltation lyrique. Époque héroïque s'il en fut jamais pour la peinture, appelée sur-le-champ à conjuguer sa démarche à celle de la poésie, que de très haut domine la personnalité de Guillaume Apollinaire. Tout le devenir de l'art moderne, dont il fait sa propre cause, va tendre à satisfaire son exceptionnelle curiosité et par là nécessairement se plier à ses très profondes inquiétudes. Or, il suffit de se référer à son œuvre de départ *L'Enchanteur pourrissant*, à tels de ses contes comme *Le Passant de Prague* ou *Le Roi-Lune* aussi bien qu'à tant de ses poèmes, du « Larron » à « La Victoire », pour s'assurer que ces inquiétudes, au même titre que cette curiosité, sont fondamentalement d'ordre magique.



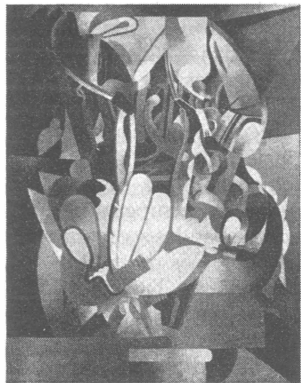
G. de Chirico.
J'irai... le chien de verre.

Le public, atteint dans ses habitudes et vaguement averti de l'importance du préjudice qu'il encourt (on le prive de la délectation de tout repos qu'il puisait dans l'illusion du réel), réagit avec violence. Il n'est aucunement prêt à convenir que cette illusion est le produit d'une éducation très spéciale de la rétine et si on lui objecte qu'un sauvage, mis en présence d'une peinture soumise à nos normes de représentation, n'y retrouverait nullement ce que nous y voyons, il ne saura en tirer argument que de sa supériorité. Le cubisme et le futurisme, en tant que « bandes » organisées coupables à ses yeux d'agressions réitérées de grande ampleur, le portent aux extrêmes limites de l'irritation. Leurs manifestations insistantes ou bruyantes lui dérobent, dans la confusion d'alors, ce qui entre de bien autrement subversif dans l'intention d'un petit nombre d'œuvres individuelles qui s'édifient à leurs confins. Telles sont, essentiellement, celles de Chirico, de Chagall, de Duchamp d'une part, celle de Kandinsky et de Mondrian d'autre part.

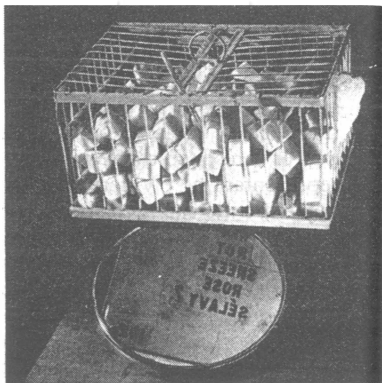
Giorgio de Chirico, de 1913 à 1917, opposera le refus le plus hautain aux servitudes acceptées par l'ensemble des artistes de son temps, y compris des novateurs sur le plan formel tels que Matisse et Picasso, envers la perception



Max Ernst.
L'Antipape (1942).



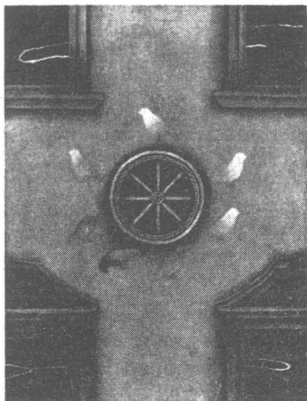
Francis Picabia. Je revois en souvenir
ma chère Udie (1912-1913).



Marcel Duchamp. Why not sneeze?

externe. Son esprit, nourri des présocratiques et de Nietzsche, rejette toute sollicitation qui ne soit celle de la vie secrète des choses. Même si, dans son œuvre d'alors, l'aspect extérieur de l'objet est respecté, il est manifeste que cet objet n'est plus choyé pour lui-même, mais uniquement en fonction d'un signal qu'il déclenche et que c'est de la succession de semblables signaux qu'est attendue la possibilité d'établissement d'une ligne nodale qui ait sens ou pouvoir de *destin*. L'ambition d'un tel « art » transcende, de toute évidence, le projet général de la peinture. Elle suppose le recours à toute l'intuition des symboles que recèle le monde inanimé aussi bien qu'une sensibilité élective à l'égard de ce que peuvent apporter de fulgurant certains spectacles offerts par le « hasard ». Du sensoriel, qui restait sous-jacent aux démarches analytiques même — du post-impressionnisme au cubisme — on passe, avec Chirico, dans le pur *emblématique*. Les relations qui s'établissent de la sorte entre le peintre et le spectateur de son œuvre n'ont plus rien de commun avec celles qui avaient jusqu'alors prévalu. Il ne s'agit plus aucunement de savourer le modeste plaisir de « reconnaître » au premier coup d'œil les éléments figurés ni même d'apprécier en « connaisseur » les modalités d'exécution du tableau. La technique sommaire mais parfaitement adaptée aux intentions du Chirico d'alors pallie, d'ailleurs, tout risque de fourvoiement en ce sens. Une telle peinture, qui ne retient des aspects extérieurs que ce qui soulève l'énigme ou permet de dégager le présage, tend à ne faire qu'un de l'art divinatoire et de l'art proprement dit. Elle est de portée initiatique et opère par le moyen de la *commotion*. Si, comme le pense Raoul Allier, « c'est l'extraordinaire, l'imprévu, le merveilleux et, pour tout dire en un mot, l'étonnant qui peuvent seuls forcer le vouloir humain à s'interroger », l'écho trouvé par cette interrogation — primant toute considération esthétique — constitue ici l'enjeu de la partie. Selon le même auteur, c'est par la brèche qu'ouvre dans l'âme humaine un phénomène insolite que « l'esprit est mis en présence d'une causalité supérieure à celle que, sans y réfléchir, il constate tous les jours autour de lui » (*Magie et religion*, Éd. Berger-Levrault, 1935¹). Cette causalité supérieure, dont Chirico subit alors la sollicitation, l'attraction exclusives, confine à la causalité magique.

À la même époque où Chirico, selon ses propres

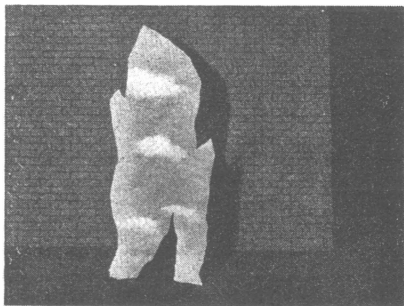


Toyen.
À la roue d'or
(1951).

déclarations, ressuscitait les plus antiques méthodes de divination et, presque seul depuis Gustave Moreau, tendait moins encore à nous imposer sa mythologie personnelle qu'à transformer par elle la peinture en *interrogation du spectateur*, Chagall déployait les ressources inconscientes, par hypothèse inépuisables, d'une exubérance plus onirique encore que sentimentale. Rarement les droits de l'imagination auront été revendiqués avec autant de franchise, voire d'innocence (n'excluant pas la ruse) : la tendresse érotique de Chagall, et cette plasticité diaphane des formes qu'il emprunte à une thématique entre toutes menacée par le « décoratif » (celle du folklore d'Europe orientale) ont côtoyé l'expressionnisme et le cubisme, mais elles demeurent un exemple typique des qualités qui pouvaient ressusciter, dans toute sa fraîcheur, la notion quelque peu galvaudée de *magie familière*¹.

C'est dans des ténèbres plus profondes que descend la lampe de Kandinsky : le malentendu « abstrait » n'a jamais été poussé plus loin qu'à son propos. Surgie de cet expressionnisme qu'une critique chauvine, jalouse des gloires les plus exotiques de « l'École de Paris », s'obstine à nous cacher ou à nous défigurer, la comète Kandinsky trace au ciel de l'art de grands parapthes à la fois monotones et constamment renouvelés, qui sont avant tout la signature d'un *esprit*. Venus de plus loin encore que le folklore russe, issus de cette « noire Sibérie », où se confondent la démo-

René Magritte. Le passant (1929).



nologie hyperboréenne, les idéogrammes chinois et les rudiments de « l'art des steppes » peut-être véhiculés à l'ère néolithique jusqu'aux cultures celtiques et pré-méditerranéennes, les somptueux accords barbares comme les tracés rigoureux ou délirants de Kandinsky bouclent la boucle de l'activité esthétique. Leur modernisme n'est pas plus « purement artistique » (entendez : vidé de tout contenu intellectuel et émotif) que celui de Mondrian, transposant dans l'universel, jusqu'au bord de la page blanche de Mallarmé (« Solitude, récif, étoile¹ ») les champs de tulipes de sa Hollande natale ou ceux, de fleurs électriques, des gratte-ciel de l'exil.

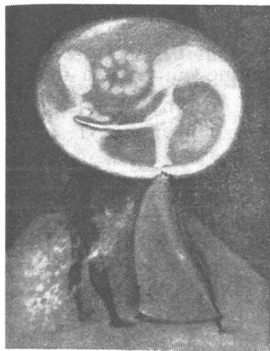
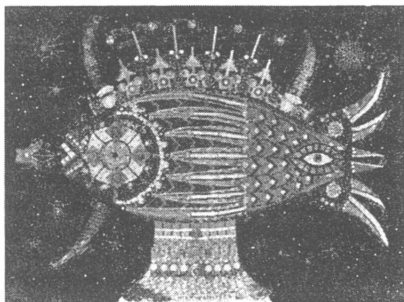
Comme en ont témoigné les hommages d'artistes divers (Max Ernst, Tanguy, Magritte...) d'une part, et d'autre part l'invitation d'honneur adressée en 1933 à Kandinsky par les surréalistes², c'est, pourrait-on dire, sous la double invocation de Chirico et du maître des *Improvisations* que s'est développée presque toute la peinture « qui compte » en ce milieu du ^{xx}e siècle. Leur présence occulte est sensible jusque dans les impostures qui tentent, à intervalles très rapprochés, de se faire passer pour *art magique* véritable. L'effondrement du premier dans un néo-académisme précurseur de la fantasmagorie appliquée et du « surréalisme de bazar » est parfaitement symétrique à l'exploitation du second par certains jeunes « abstraits », dont la morgue et la productivité « en série » de géométries

soi-disant « signifiantes » — signifiantes de quoi ? — n'eussent certainement pas été endossées par le très probe et très haut esprit qui s'est expliqué dans des livres comme *Du spirituel dans l'art* et *Regard sur le passé*¹.

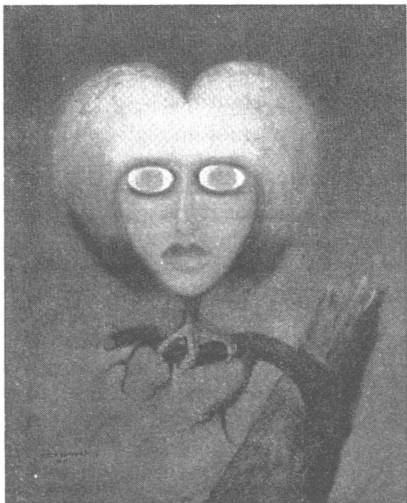
De la balance Chirico-Kandinsky, le fléau, pourrait-on dire, est constitué par l'apport de Marcel Duchamp, le grand initiateur secret de la sensibilité contemporaine (cf. Robert Lebel, *Premier bilan de l'art actuel*²). Cet apport a joué et joue plus encore dans le sens de l'ébranlement de *l'atmosphère* qu'en fonction directe d'une œuvre picturale ou autre, quantitativement — mais aussi qualitativement — rare, d'accès matériel et mental difficile, et qui s'est voulue anti-plastique (mais non « anti-poétique »). Aussi bien seul qu'en complicité avec le terroriste impénitent que fut Francis Picabia (dont on a révélé récemment certaines préoccupations sous-jacentes, de caractère « orphique³ ») cet « ingénieur bénévole », cet « inventeur du temps gratuit⁴ » et de quelques autres *unités* qui compromettent gravement la tyrannie du système métrique, a pu épouser parfois les apparences de l'exploration cubiste, futuriste ou « dada » sans que jamais sa pensée cessât d'être *plus provocante* que l'expression qu'il lui donnait. Se trouvant ainsi constamment « en deçà » (et « au-delà ») de ses divertissements picturaux, cinématographiques ou purement « mécaniques », Marcel Duchamp a pu, lorsqu'une enquête de *View* lui demandait sa conception de la magie, répondre d'un mot que toutes les ressources de la dialectique ne sont pas trop pour commenter : ANTI-REALITY ! Il concilie à partir d'un *jeu d'échecs* sans fin les figurations traditionnelles de la rêverie « orientale » et introspective, avec l'exigence qu'il a définie lui-même d'un « respirateur » qui soit (selon le vœu assez sibyllin de Rimbaud) *absolument moderne*⁵.

La critique aussi bien que le commerce conspire, de nos jours, à gonfler d'importance des manifestations qui n'ont aucun contact avec la pensée et avec les véritables problèmes « intérieurs » de la vie. L'accord qui, au cours du XIX^e siècle, avait paru s'établir entre artistes et poètes d'une part, entre poètes et philosophes d'autre part (à travers le romantisme, le saint-simonisme et même le symbolisme) s'effrite au grand détriment de la haute culture : les successeurs de Baudelaire, de Huysmans, de Jarry, d'Apollinaire, dans la « critique d'art », sont presque toujours des

Max Walter Svanberg.
Portrait d'une étoile (1952).



Victor Brauner. Anémone
« Âme du souffle du vent » (1939).

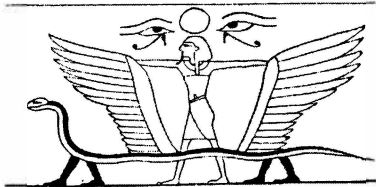


Victor Brauner. Chimère (1939).

journalistes auxquels les « idées générales » causent une terreur aussi vive que la spontanéité des impressions profondes. Jamais il n'y eut tant de ressources, de talent même, gaspillés dans des « musées imaginaires » et autres, où la Beauté se voit sommée de prendre tel ou tel visage, qui se révèle finalement conforme à *l'idéal du plus grand nombre*, c'est-à-dire à la médiocrité. Car jamais la confusion des valeurs, l'étouffement des réflexes, l'éducation antipoétique n'ont été aussi développés. Si, passant outre, nous avons décidé de faire appel, sur le problème de *l'art magique*, à des « spécialistes » de diverses catégories, hautement qualifiés, c'est dans l'espoir qu'une confrontation de cet ordre, aussi accidentée qu'elle dût être, romprait avec la banalité des colloques entre « confrères », voire entre complices (tel le dialogue Aragon-Cocteau à propos de Rembrandt¹) qui constituent trop souvent le dernier mot de la « critique objective ». L'enquête, dont les résultats suivent, tendait moins à placer la notion d'*art magique* sous le feu de projecteurs définitivement éclairants qu'à lui faire dominer une baisse de niveau, une vulgarisation déjà menaçante, à laquelle toute attitude purement analytique eût, en fin de compte, contribué.

ENQUÊTE

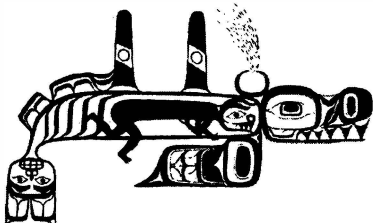
Si le problème des relations de la magie avec la religion, d'une part, avec la science, d'autre part, s'est posé depuis longtemps et si, faute d'admettre une solution rigoureuse, il a prêté, du moins, à de fructueuses controverses, celui des rapports de la *magie avec l'art* n'a, pour ainsi dire, pas encore été abordé. Pourtant l'usage de plus en plus extensif de l'épithète « magique », appliquée de nos jours à toute une catégorie d'œuvres d'art tant du présent que du passé, même si trop souvent il consacre la démission critique, n'en atteste pas moins le besoin de les appréhender sous un angle tout autre que celui de leur contenu manifeste, la propension à faire intervenir dans leur genèse des facteurs plus ou moins secrets. La catégorie d'œuvres d'art dont il s'agit comprendrait à la fois celles que commande — ou sous-entend — une magie en exercice, soit bon nombre d'œuvres archaïques et la presque totalité de celles des « primitifs » (Afrique, Amérique, Océanie), celles qui, du Moyen Âge à nos jours, véhiculent la pensée dite « traditionnelle » et — sous la pression d'aujourd'hui — toutes celles dont le pouvoir sur nous excède ce qu'on pourrait attendre de leurs moyens décelables. Il est bien entendu que ces dernières, ne se référant à nuls dogme et rituel établis, ne sauraient passer pour couronner une opération magique délibérée. Toutefois, l'*esprit actuel* est ainsi orienté qu'il tend à admettre qu'elles s'apparentent aux précédentes : certaines démarches qui y président — en vue de donner le pas à l'art de « création » sur l'art d'« imitation »



1. Égypte. Dessin placé à la 11^e heure dans : *Le Livre de ce qu'il y a dans l'Hadès*. D'après Émile Soldi-Colbert de Beaulieu : *La Langue sacrée*. 1897.



2. Gaule. Monnaie osismii. Finistère. D'après E.-D. Lambert.



3. Colombie-Britannique. Pictographe haïda (Smithsonian Report, 1888).

— semblent, en effet, susceptibles de provoquer le réveil et le déchaînement de forces obscures, d'autant plus agissantes qu'elles ont été plus longtemps contenues. Ce même esprit, de son propre mouvement, se trouve ainsi entraîné à leur chercher des antécédents dans l'histoire de l'art occidental dont, bon gré mal gré, elles restent tributaires. Il en résulte que, brusquement, un vif éclairage vient frapper, au long de cette histoire, les œuvres qui, par quelque côté, présentent un aspect *énigmatique*, ce qui en peinture peut être le cas d'œuvres déjà considérées comme de premier plan (Uccello, Bosch, Vinci, Dürer) comme d'œuvres bien loin de jouir d'une telle faveur, quand elles n'ont pas paru vouées à l'oubli définitif (telles celles d'Arcimboldo, Caron, Desiderio). Tout se passe comme si une dignification supplémentaire avait attendu les unes, alors que les autres connaissaient là leur première mais presque égale digni-

4. Îles Marquises. Motifs associés dans un but magique. D'après Willowdean C. Hand : *L'art des îles Marquises*.



5. Le Mercure philosophique. XVI^e siècle. Paris, Bibliothèque nationale.



6. Le Tarot, XVIII^e lame : La Lune.



fication — de même qu'aux rayons ultraviolets telles pierres précieuses ou semi-précieuses ne l'emportent pas en phosphorescence sur ce qu'à la lumière du jour nous eussions pris pour d'humbles cailloux. Une nouvelle hiérarchie de valeurs tend à s'établir de cet instant.

Inévitablement une telle promotion allait entraîner des exigences. Partant de là, les éditeurs de *Formes de l'art* s'avisant de la nécessité d'une refonte de l'histoire de l'art et soucieux de la douer d'une armature qui réponde à l'optique et aux aspirations particulières d'aujourd'hui, devaient en prévoir la division en cinq tomes, consacrés respectivement à l'*art magique*, l'*art religieux*, l'*art classique*, l'*art baroque* et l'*art pour l'art* (celui-ci groupant et sériant les œuvres d'art qui échappent aux catégories précédentes). Or, si les quatre dernières des notions qui commandent l'ouvrage se chargent d'emblée d'un contenu précis sur lequel, armée

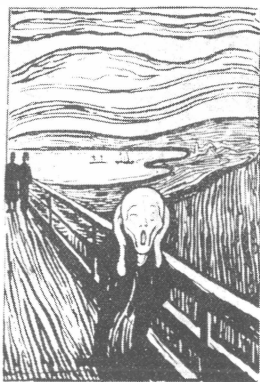


7. Paolo Uccello :
Étude perspective d'un vase.
Florence, musée des Offices,
cabinet des dessins.

8. Hans Baldung Grien :
Le Valet ensorcelé.
Paris, Bibliothèque
nationale.



9. Edvard Munch :
Le Cri, lithographie,
1895.



de nouvelles connaissances, va pouvoir s'exercer la sagacité critique, j'ai pu constater, à mes dépens, que celle d'« art magique » — puisque c'est à moi qu'il incombait d'en traiter — était *a priori* des moins circonscrites : dès les premiers pas je ne pus douter que je m'aventurais en terrain mouvant. Certes M. Marcel Brion, en tant qu'à l'origine principal responsable du projet d'ensemble, avait, en ce qui concerne l'*art magique*, fait valoir, en exemple, la similitude d'aspect qui s'impose à la confrontation de telle œuvre « abstraite » d'aujourd'hui avec le décor d'un vase de Suse du troisième millénaire : la passerelle serait des plus tentantes si, de cette similitude d'aspect, nous étions pleinement en droit de conclure à une communauté d'intention. Une récente exposition qui fit quelque bruit : *Pérennité de l'art gaulois*, au Musée pédagogique, bien que ses organisateurs, dont j'étais, se fussent bornés à solliciter le libre jeu

10. Giorgio de Chirico :
Le Revenant.



11. Wassily Kandinsky :
Frontispice à *Du spirituel
dans l'art*. Munich, 1912.



du regard entre les structures de médailles gauloises et celles d'œuvres modernes (dont la seule commune mesure était de secouer le joug gréco-latin), m'a rendu conscient des résistances qu'opposent à de tels rapprochements non seulement le grand public, mais plus encore les spécialistes des diverses disciplines¹. Il m'a paru, dès lors, que, pour parer à l'objection selon laquelle je risque par trop de soumettre l'*art magique* à des critères subjectifs — que, du fait de mon activité propre, on peut par trop s'attendre à me voir « prêcher pour mon saint » —, il était indispensable de m'informer de tout ce qui peut constituer, en cette matière, l'opinion *autorisée*. C'est à cette fin que, sur les questions suivantes, il me serait de tout intérêt — et de tout secours — de recueillir votre avis :

I

On a pu dire récemment (J.-A. Rony, *La Magie*) que « la civilisation n'a dissipé la fiction de la magie que pour exalter, dans l'art, la magie de la fiction¹ ». Souscrivez-vous à ce jugement ? De ce que l'ancien magicien et l'artiste moderne — le premier viserait-il le réel, le second l'imaginaire, dont la répercussion sur le réel, à plus ou moins brève échéance, est indéniable — spéculent l'un et l'autre sur les possibilités et les moyens d'*enchanter l'univers*, concluez-vous que leur démarche abrite le même fil conducteur et quelle est, selon vous, la nature de ce fil ?

II

L'*art magique*, au sens très large où il est entendu ici, est-il bien l'expression d'un besoin inaliénable de l'esprit et du cœur que la science, non plus que la religion, n'est en mesure de satisfaire ? De son long stationnement sur les voies de garage de l'« imitation », l'art pouvait-il aujourd'hui sortir autre et prendre une allure moins effrénée, compte tenu du temps de frustration de profonds désirs humains ? La magie, en tant qu'elle cherche, même empiriquement, à concilier et à conjuguer les puissances de la nature et celles du désir, court-elle, par là, la chance d'être réhabilitée, du moins dans son principe ? Tiendrez-vous une telle réhabilitation pour périlleuse — voire pour désastreuse ou vous paraît-elle souhaitable ?

III

En vue d'un premier défrichage, il serait très désirable de savoir, parmi les documents reproduits pages suivantes quels sont ceux qui vous paraissent ressortir ou non à l'*art magique*. Si vous accordez qu'un appel aussi large que possible de la subjectivité peut être ici du même prix que dans toutes les sciences humaines, voulez-vous bien accepter de ranger ces documents dans l'ordre où ils s'inscrivent pour vous sous le rapport des modalités d'impression plus ou moins vive (exemple : fig. 9, fig. 3, fig. 7, etc.) et justifier votre classement, si vous le jugez nécessaire ?

— Dans le cadre de vos investigations personnelles, voulez-vous, d'autre part, nous désigner un minimum de trois œuvres que, par excellence, vous tiendriez pour afférentes à l'*art magique* et nous indiquer, en cas de besoin, leurs références ?

IV

En présence d'un objet ressortissant à l'*art magique*, quelles sont vos méthodes d'examen ou de connaissance approchée ? — Dans quelle mesure l'émotion qu'il éveille ou le plaisir esthétique qu'il procure sont-ils accrus par l'intérêt intellectuel que peut présenter le dévoilement de la conception de l'univers exprimée par cet objet ?

V

Des objets d'ordre magique ont-ils des possibilités d'insertion dans votre vie personnelle ? Dans des circonstances exceptionnelles, avez-vous pu penser, même fugitivement, qu'ils gardaient une part de leur « charge » initiale, n'avaient pas complètement aliéné leur puissance de métamorphose ? Ou bien estimez-vous que leur désaffectation les met au même rang que tous les autres ? — À vos yeux, l'attitude adoptée à cet égard conditionne-t-elle ou non le problème posé par l'« art magique » ?

Si certains de nos correspondants ont cru devoir nous opposer des fins de non-recevoir, celles-ci n'en contenaient pas moins des indications on ne peut plus significatives. La *mise en avant* de la formule « art magique », n'étant pas notre fait, nous a valu des remarques qui touchaient de façon dérobée, comme il convient, à son *essence*, remarques dues à quelques-uns des esprits les mieux qualifiés de ce temps.

MARTIN HEIDEGGER

Votre questionnaire me met dans un grand embarras ; peut-être précisément parce qu'il pose des questions si essentielles. Elles ne peuvent être traitées que dans une discussion approfondie, pour laquelle je n'ai en ce moment ni une préparation suffisante ni le temps qu'il faudrait.

Toutefois, la difficulté principale tient uniquement *au fond*. Je m'interroge en vain sur le *principe* qui détermine votre décision des « Formes de l'art » et sert de fil conducteur. Le Magique et le Religieux appartiennent à un domaine tout autre que le Classique et le Baroque. Les deux dernières catégories nomment des périodes *historiques* de l'art, les deux premières désignent une détermination *métaphysique* de l'art ; la dernière nommée, « l'art pour l'art », est à son tour d'une autre nature. C'est pourquoi je me demande avec quoi en vue (en prenant quoi pour point de mire) cette division a été acquise, si elle ne doit pas être une classification (mise en ligne) arbitraire. Excusez-moi, je vous prie, de répondre à votre question de nouveau par une question.

MAURICE BLANCHOT

Il m'a toujours paru que le mot magie, comme le mot religion, pouvait nous aider à approcher ce que l'art désigne, puisqu'à certaines époques nous ne pouvons atteindre l'un qu'à travers l'autre, mais qu'il y avait aussi un moment où nous devons renoncer à ce chemin, car ce que l'art annonce, ce qui parle dans la poésie, c'est une parole plus originelle, comme si l'œuvre d'art ou l'œuvre poétique prononçait le mot commencement d'une manière plus initiale que ne le sont les puissances — magiques, religieuses — qui l'empruntent pour se manifester ou pour agir. Il y a, dans toute forme de magie, à ce qu'il me semble, un paradoxe qui la rend attirante et superficielle : elle prétend être encore pouvoir, initiative et action, alors que, pour se constituer, elle cherche à revenir à ce point d'indétermination universelle qui exclut toute limite, toute forme, tout pouvoir et toute action. Ce qu'elle veut, c'est agir sur le monde et le manœuvrer, mais à partir de ce qui est antérieur au monde, l'en-deçà où l'action est impossible. Cette contradiction, naturellement, est riche et instructive dans plusieurs des formes qu'elle a prises.

Pardonnez-moi, mais il m'a toujours paru que le surréalisme détenait un « point de vue » qui lui permettait, certes, d'embrasser tout ce que la magie a tenté d'explorer, mais aussi de voir ce qui échappe à celle-ci, de voir plus loin et plus profondément.

ANDRÉ MALRAUX

Je souhaite répondre à un point capital de votre texte.

« On peut s'attendre à vous voir prêcher pour votre saint. » Soit. Qui donc, avant vous, avait donné aux mots « art magique » la résonance qui justifie que l'on consacre à cet art, dans une collection générale, la même place qu'à l'art classique ? Dans l'ensemble si confus que recouvre le mot art, le domaine magique, si ancien qu'il soit, se découvre en même temps que les artistes prennent conscience de l'action qu'il exerce sur eux ; action aussi

nouvelle que celle de l'art grec lorsqu'il succéda à ceux de l'Orient, ou de l'art européen qui succéda à l'art sacré. Que les spécialistes vous apportent des documents et des images, rien de mieux ; mais si vaste que soit le matériel qu'ils vous apporteront, il ne devra sa résurrection qu'au saint pour lequel vous prêchez.

Aux autres de jouer, *ensuite*.

GEORGES BATAILLE

Sans rien objecter à votre intention, je ne puis manquer d'insister sur un malentendu au-devant duquel vous courez. Les sociologues et les ethnologues ne manqueront pas de vous dire que le caractère magique d'une œuvre d'art signifie de la part de ses auteurs un désir qui subordonne en elle la valeur sensible (poétique) à l'efficacité matérielle. (La religion elle-même introduit une recherche d'efficacité, mais plus évidemment secondaire.) Il est difficile de donner un sens précis à un mot glissant, comme magie (comme il est difficile de le faire pour religion), sans se perdre en discussions professorales. Il me semble ainsi justifié de faire ce dont vous exprimez l'intention qui est d'imposer le sens large où vous entendez l'*art magique*. Pourtant, l'idée d'efficacité matérielle est assez généralement liée à celle de magie pour qu'il soit nécessaire de lui opposer avec netteté votre sentiment. Il y a une cause de malentendu dans la tendance à voir dans l'œuvre d'art une possibilité de conséquence dans le monde réel autre que son effet le plus saisissable qui est d'agir sur la sensibilité. Il me semble que cette *valeur*, qui est pour vous comme pour moi la *Pierre philosophale* à la recherche de laquelle nous vivons, ne peut être aperçue que sans mystère, dans le pur effet sensible, lié seulement aux réactions — affectives ou actives —, qu'il a commandé. Il est vrai qu'à mes yeux cet effet n'est accompli que dans la négation du monde réel. Cela ne nous sépare pas : votre manière de réagir me semble être la voie la plus sûre — la plus séduisante — de cette négation. Je crains toutefois de votre part une hésitation s'il s'agit de dire ce qui est dans le fond de la négation, qui n'est *rien* (qui n'est que l'*extase sans objet*).

Mais d'autres ont feint de ne rien entendre à la notion du *sacré*, qu'ils y voient seulement une nouvelle case où poser les pièces de leur sophistication ou qu'ils l'assimilent au religieux le plus insincère et le plus frelaté.

JEAN PAULHAN

I. Je voudrais poser ici une question, touchant le rôle que jouent, dans le questionnaire, des considérations historiques ou géographiques. Je vois bien que les motifs qui figurent dans

l'objet (bouclier ?) des îles Marquises sont dits « associés dans un but magique » mais j'ai toute raison d'exiger que l'auteur m'explique *quel* est ce but, quelles preuves lui ont été fournies de son existence et s'il attribuerait le même but à tout assemblage analogue de motifs qui serait fait de nos jours par le caprice de quelque tisserand, enfant joueur ou peintre abstrait. Je suis confondu de la même façon par la légèreté avec laquelle on voit couramment dans les dessins rupestres une sorte de piège où prendre sans faute les bisons ou cerfs représentés ; j'en suis d'autant plus confondu que je vois tous les jours les enfants ou les chasseurs former sur le sable — ou égarés dans quelque caverne, sur les parois de cette caverne — des dessins strictement analogues. Est-ce « dans une intention magique » qu'ils le font ? Qu'avez-vous besoin en ce cas d'aller chercher les Aurignaciens ? Est-ce sans intention magique ? Toutes les chances alors sont pour que les Aurignaciens n'en aient pas eu non plus. En fait, sitôt qu'il s'agit de magie, les observateurs se contentent de peu : le moindre éloignement dans le temps ou l'espace leur est un prétexte suffisant.

J'ai toutes raisons de craindre que le questionnaire ne cède ici et là à la même facilité, lorsque je lis par exemple le passage qui a trait à la question de savoir si tels objets, *ailleurs* ou *jadis* magiques — mais désaffectés — gardent pour nous en dépit de cette désaffectation, une part de leur charge initiale. À la vérité, je ne vois guère le moyen — ni l'utilité — de confronter utilement deux choses aussi dissemblables qu'une magie personnellement éprouvée et une magie supposée, sur des preuves infiniment légères le plus souvent à la faveur de toutes les illusions. Il me semble, de ce point de vue, que l'introduction de notions historiques ou géographiques, tout en paraissant étendre notre terrain d'investigations, en réalité le rétrécit et le fausse. Je voudrais qu'il fût admis, avant de poursuivre l'enquête, qu'il ne s'agit que de *ce* que nous avons pu éprouver et constater par notre expérience et, si vous aimez mieux, que les îles Marquises c'est nous, que l'Égypte dans son *Livre des morts* et la lame XVIII du Tarot, c'est nous, et encore nous. Tous les drames du monde se jouent ici et maintenant : en moi seul. Cela dit :

II. Tout en admettant sans réserve sur les autres points vos remarques, je serais porté à admettre qu'il s'agit moins — pour le magicien, comme pour l'artiste moderne — d'*enchanter* l'univers que de l'admettre — de parvenir à y *croire*. Ce n'est pas là une tâche si facile : tout en détournant je ne dis pas seulement le philosophe (pour qui l'idéalisme absolu, on le sait du reste, est la voie la plus aisée) mais chacun de nous ; il n'est pas un de nos sentiments qui ne porte en lui — sitôt que nous l'observons — cette restriction : c'est qu'il n'est qu'un sentiment ; pas une de nos visions — fût-elle le simple regard que nous jetons sur chaque objet du monde — qui ne tienne en elle cette réserve, c'est

qu'elle pourrait bien n'être que notre vision. Puisque nous ne saisissons rien d'autre qu'elle. C'est contre quoi la magie, comme la peinture moderne, élève ses objets anormaux, incomplets, inhabituels mais propres par là même à authentifier un monde qu'ils dépassent.

III. Voici le classement qui me contenterait à peu près : 4, toutes réserves faites sur l'assertion « dans un but magique », 10, 8, 3, 7, 6, 2 et 1, 11, 5, dont la charge réfléchie m'embarrasse. Il me semble qu'une œuvre, à tel point poussée dans le sens de l'*expression*, y doit perdre une part de sa vertu magique : c'est qu'elle contient trop de sens divers et somme toute assez aisément décelables. 9. À quoi j'ajouterais volontiers : la nuit étoilée de la mosaïque de Galla Placidia, à Ravenne (encore qu'elle soit combattue par de déplaisants vitraux en albâtre ou faux albâtre) ; le bison bleu de Montignac, presque tous les papiers-collés de Braque et de Picasso.

IV. Mais il me semble qu'un objet ressortissant à l'art magique est justement tel qu'il échappe à l'examen et à la connaissance. Pour lui demeurer fidèle, il faut, si je puis dire, le saisir — le penser — le moins possible, mais plutôt se laisser saisir par lui.

Je ne pense pas que le renversement soit impossible, ou seulement difficile. Bien au contraire voit-on qu'il est d'ordre courant. Le mettraient en évidence des écarts intellectuels tels que celui qui existe, par exemple, entre l'athée qui suppose que c'est l'homme qui a inventé Dieu et le croyant qui admet au contraire que c'est Dieu qui a inventé l'homme. Or, l'une et l'autre pensées sont humaines et chacun de nous peut à son gré passer de l'une à l'autre. Je définirais volontiers l'objet magique par la nécessité — l'inévitabilité — d'un tel passage.

V. Il m'a semblé, toutes les fois que je me trouvais avoir affaire à l'un de ces objets (dont la liste, facile à dresser, n'aurait d'intérêt pour personne : ceux que j'ai cités ; et encore un sou romain de plomb avec palmier et crocodile, un tableau de Fautrier représentant un objet qui tient de la locomotive et de l'encrier, un poisson d'argent articulé), qu'il avait hâte de se débarrasser de sa charge et multipliait en quelques jours les événements autour de lui, favorables (le plus souvent) ou néfastes. Après quoi je pouvais — et même je devais — m'en défaire. J'exagère peut-être et l'idée d'une *loi* ou seulement d'un effet régulier me semble contraire à l'idée que je forme (et chacun) par ailleurs de la magie. En tout cas — ceci pour les raisons exposées plus haut — je ne crois pas qu'il soit admissible de parler ici d'une *désaffectation*.

ENRICO CASTELLI

[Théologien, fondateur de l'Istituto di Studi Filosofici à Rome, il évoque dans ses réponses *La Croix nucléaire* de Dalí comme exemple typique pour « une phénoménologie de l'art magique ».]

On se flattait innocemment, au départ de cette enquête, de l'espoir que tout au moins une des catégories de personnes consultées seraient en mesure d'y apporter des réponses hautement pertinentes. Il s'agissait des ethnologues et sociologues professionnels dont, à notre connaissance, certains se doublent de lucides appréciateurs en matière d'art. Nombre d'entre eux ont pris la peine d'étayer leur jugement de spécialistes au moyen d'observations faites, selon leur propre expression, « sur le terrain » — terrain qui est précisément celui où la magie a pris souche et est encore bien loin d'être déracinée. Sur le plan théorique, nous n'éprouvions aucune difficulté à leur accorder que, de la valeur de telle affirmation fragmentaire (qu'elle concerne le social ou l'individuel, le physiologique ou le psychique, l'objectif ou le subjectif) pouvait seul répondre le souci d'embrasser le *fait social total*, puisque, aussi bien, « ce qui est vrai, ce n'est pas la prière ou le droit, mais le Mélanésien de telle ou telle île, Rome, Athènes ». Nous croyions savoir aussi que nuls n'avaient été sollicités autant qu'eux de se pencher sur cette frange d'incertitude, d'observer de près ce *halo* dont il y aurait quelque présomption à soutenir qu'il s'est dissipé autour des conduites humaines, qu'on les envisage sous l'angle individuel ou collectif. Le propos de notre enquête était, précisément, d'inspecter ce « *signifiant flottant* », qui, reconnaît Claude Lévi-Strauss, « est la servitude de toute pensée finie (mais aussi le gage de tout art, toute poésie, toute invention mythique et esthétique)* ». Nous sommes, ici, au cœur même de notre sujet.

La dernière réaction à quoi nous eussions pu nous attendre de la part d'esprits relevant d'une telle formation et capables d'énoncer ainsi, on ne peut mieux, les données du problème, était, certes, la mauvaise humeur. Aux limites près que peut lui imposer la courtoisie, on verra, par les réponses qui suivent, qu'elle se contient plus ou moins malaisément. En donnant pour pivot à cette enquête la libre confrontation de quelques figures purement linéaires mais suffisamment évocatrices, d'origine aussi disparate qu'on voudra, nous pensions pourtant nous être gardé du côté du *concret* : elles sont, en effet, de l'ordre de celles que la très spéciale iconographie en cours — comment ne répondrait-elle pas à un besoin de

* *Sociologie et anthropologie*, par Marcel Mauss, précédé d'une Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss, par Cl. Lévi-Strauss, Presses universitaires de France, 1950¹.

notre époque? — nous propose journallement. Les figures de cette sorte, de par l'intérêt manifeste qu'elles suscitent et les commentaires en constante progression auxquels elles donnent lieu, ne déterminent-elles pas pour une part notre climat individuel? Peut-on nier par ailleurs que, pour le temps où nous vivons et la société qui est la nôtre, elles fassent partie intégrante du *système de relations* dont l'anthropologie naissante nous enseigne que rien ne peut être disjoint? Enfin semblable enquête visait-elle à autre chose qu'à atteindre ce *point de résolution* de certaines antinomies où, pour citer encore Claude Lévi-Strauss, « l'objectif et le subjectif se rencontrent, nous voulons dire l'inconscient »? Cet inconscient, nous ne saurions admettre de notre place que, pour les besoins d'aucune cause, on le traite en objet passif, inanimé, justifiable de la seule rétrovision. C'est d'ailleurs, ici, Claude Lévi-Strauss lui-même qui donne la parole à Marcel Mauss: « En magie comme en religion, comme en linguistique, ce sont les idées inconscientes qui agissent¹. » Permettons-nous de souligner ce dernier mot.

Le ton des réponses qui suivent donne à penser que, qu'elles le veuillent ou non, les disciplines scientifiques se montrent toujours aussi durement contraignantes. Elles s'opposent, en fait, à ce qu'un observateur — se situant, par exemple, sur le plan esthétique ou mythique — fixe son regard sur cette « trouble auréole d'affectivité² » dans laquelle se réfractent « des formes mentales difficilement accessibles » et avec laquelle l'ethnologie admet pourtant qu'il faut compter. Tout en proclamant la nécessité de dépasser, dans ce domaine, la « psychologie intellectualiste », cette ethnologie, aujourd'hui militante, est portée à brûler l'étape de la « psychologie non intellectualiste » pour essayer de promouvoir une « psychologie *autrement* intellectualiste » dont on a tout lieu de craindre, vu son intolérance et l'arrogance avec laquelle elle croit devoir défendre ce qu'elle considère comme son patrimoine exclusif, qu'elle ne soit d'affirmation prématurée et ne reste prisonnière de ce qu'elle dénonce, en l'espèce les anachroniques édits de la psychologie et de la logique traditionnelles.

HERBERT READ

[Écrivain, philosophe, célèbre critique d'art (1893-1968), H. Read a été l'un des principaux acteurs du surréalisme en Angleterre.]

[...] II. Il faut laisser la magie aux hommes prélogiques. Les hommes civilisés possèdent un autre mode de conscience, et même un développement physique (cérébral) correspondant à ce mode de conscience. L'involution est impossible. Mais il faut reconnaître qu'il existe un ordre (un niveau) des choses « numineuses », que ces choses doivent être saisies par des facultés non rationnelles (par l'intuition) et que même l'homme le plus civilisé n'est pas exempt d'un discours symbolique. [...]

V. Tous les objets d'ordre vraiment magique sont désaffectés pour moi, mais entre les choses d'origine magique il y en a beaucoup qui me donnent non seulement un plaisir esthétique, mais aussi un frisson inquiétant. Mais mon frisson n'est pas de la magie.

Il est entendu qu'il y a aussi des œuvres d'art moderne qui donnent un « frisson », mais il est inexact de les identifier avec les objets d'un culte magique des peuples primitifs.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

I. L'analogie proposée se heurte à une difficulté : il n'y a pas seulement des artistes dans la société contemporaine, mais aussi — et toujours — des magiciens (rebouteux, voyantes, etc.) lesquels ont fort peu de rapports avec l'art. Donc, de quoi parle-t-on ? quel art ? quelle magie ? et surtout quelle société ? L'enquête souffre d'un vice initial, qui est en effet d'isoler arbitrairement deux éléments — art et magie — d'un contexte en fonction duquel ils se définissent l'un et l'autre et peut-être pas toujours de la même façon. Pour prendre un exemple : votre illustration n° 3 semble peut-être « magique » à certains. Mais l'ethnographe y voit seulement une illustration très mécanique d'une légende locale : celle de l'homme avalé par un monstre marin. L'équivalence ne saurait donc s'établir avec des dessins magiques de notre propre culture mais, s'il fallait trouver un terme de comparaison, avec *Les Sabines* de Pierre Louis David... rien de moins magique ! À travers l'histoire et selon les sociétés, l'art et la magie se sont sans doute par moments accompagnés, par moments séparés, ou bien leurs chemins se sont croisés. Il faudrait d'abord définir la situation dans les termes de chaque société considérée. Ainsi : il y a quelque chose de magique dans l'art de la Renaissance qui est une tentative d'appropriation de la diversité et de la concrétude de l'univers au profit d'une bourgeoisie de possédants ; mobile qui se prolonge en s'inversant avec la peinture moderne : puisque les « intellectuels » ne peuvent pas posséder les objets réels, qu'au moins ils en fabriquent d'imaginaires dont ils auront le privilège. Puis, avec l'embourgeoisement de la peinture, nouvelle inversion, ces objets imaginaires « valent » aussi cher que des vrais. En un sens, l'art est donc bien magique, mais en soulignant le rapport, j'aperçois aussitôt la différence : la magie cherchant à obtenir des

effets « vrais » (abondante récolte, amour d'une femme, mort d'un ennemi) sans jamais y parvenir. Tandis que l'art réussit son entreprise, mais toujours sous forme de simulacres ou d'imagination.

II. Aussi n'est-ce point parce qu'elle prend la magie « au sérieux » que votre enquête me gêne. Mais plutôt parce qu'elle pose les termes d'art et de magie dans une acception si vague et si générale qu'elle rend difficile, et presque impossible, une réflexion sérieuse sur ce sujet. Au lieu de circonscrire les termes elle les dilate, donnant en particulier au mot magie une élasticité si grande qu'elle rejoint les pires usages : ainsi des « vallées magiques », comme écrivit Chateaubriand en parlant d'un paysage, sans doute « enchantent », mais le mot est aussi dans votre texte. Pour me résumer sur ce point, il me semble que vous donnez aux termes d'art et de magie leur plus faible valeur sémantique, c'est-à-dire que vous les placez à un niveau où la signification se dissout. Il faudrait au contraire partir d'une définition aussi rigoureuse que possible, par exemple celle de la magie comme un système d'opérations et de croyances qui prêtent à certains actes humains la même valeur qu'à des causes naturelles. Et alors le divorce s'instaure tout de suite avec l'art auquel manque précisément ce caractère « opérationnel », étant davantage cognitif que productif, ce qui le rapprocherait beaucoup plus de la science à ses débuts que de la magie sous sa forme organisée.

III. Sous toutes les réserves ci-dessus exprimées, voici mon classement dans l'ordre décroissant : 7, 6, 2, 1, 3, 5, 4, 10, 8, 11, 9. Et voici celui de mon fils Laurent, âgé de 8 ans, qui, soit dit en passant, a immédiatement compris la question (classer les dessins du plus magique au moins magique) : 5, 3, 6, 1, 2, 4, 11, 7, 8, 10, 9. Je crains bien que l'innocence et la rouerie ne se rencontrent pour mettre les spécimens d'art moderne au dernier rang, ce qui ne veut pas dire qu'ils n'aient pas une valeur — mais autre que magique...

ÉVELINE LOT-FALCK

[Ethnologue, spécialiste des peuples sibériens, disparue en 1973.]

En ce qui me concerne, je vois plus d'oppositions que de points de contact entre l'artiste et le magicien.

Replaçons l'un et l'autre, si vous le voulez bien, dans leur milieu social. La magie est avant tout une technique de l'efficacité, aux mécanismes relativement simples. Le magicien est le spécialiste de cette technique, à la réalité indiscutée. Son répertoire est limité, il agit à l'intérieur de cadres fixes, dans une société qui le reconnaît, où son action s'exerce dans un sens strictement utilitaire. Il est traditionaliste. Il n'étonnera que par l'étendue, non par la nature de ses pouvoirs. Ce n'est pas un isolé, son univers lui a été façonné. Ce n'est pas un créateur, c'est un traditionaliste.

N'est-ce donc pas l'inverse de l'artiste, asocial, qui, au départ, se crée un univers qui ne s'élargira que peu à peu, à supposer même qu'il parvienne toujours à se faire admettre ? Les buts diffèrent radicalement, toujours intéressés dans le premier cas, jamais, en principe, dans le second.

La définition de J.-A. Rony, que vous citez, ne me paraît donc qu'un jeu de mots brillant et vide. Je crois que ni l'ancien magicien ni l'artiste moderne ne spéculent sur les moyens d'*enchanter* l'univers : le premier agit dans un dessein précis, immédiat, utilitaire, le second s'efforce de réaliser sa vision intérieure, de « chanter sa chanson, bonne ou mauvaise » sans se soucier de ses répercussions.

Vous opposez l'art de création à l'art d'imitation. La distinction est-elle si facile à établir, les frontières ne sont-elles pas souvent indécises ? [...]

JEAN GUIART (Nouméa)

[Ethnologue et anthropologue, professeur, J. Guiart est l'auteur d'une œuvre abondante sur l'Océanie et notamment la Nouvelle-Calédonie.]

D'une part, je ne vois guère la possibilité de faire le parallèle demandé entre le « magicien ancien » et l'artiste moderne, entre ce que je crois bien connaître et ce qui m'échappe presque entièrement.

D'autre part, et du moins en ce qui concerne l'aire du Pacifique qui m'est familière, il n'y a, à mon sens du moins, pas d'art magique. Il n'y a que, et rarement, des formes magiques dans l'art. Ce que vous pensez comme généralité, je ne le vois que comme exception.

Je m'explique. Je ne tiens pour justifiable de l'épithète magique que ce qui implique dans l'esprit de son auteur une efficience immédiate. Dès qu'il y a intervention d'un ancêtre, d'un personnage mythique invoqué, le rite considéré n'a plus qu'une efficience médiate et prend sa place dans la vie religieuse. Il a valeur de prière. Le signe supplée à ou appuie l'énoncé vocal. [...]

Je ne prétends pas faire ici de lois générales. Il me semble que dans le cadre de l'évolution matérielle et sociale de la Mélanésie, il n'y a peu ou pas d'art qu'on puisse qualifier de magique. Par contre, je l'accepte volontiers pour les civilisations beaucoup plus différenciées de l'Afrique et de l'Asie.

VIVIANA PÂQUES

[Cette ethnographe et universitaire (1920-2007) fut spécialiste de l'Afrique noire et de l'Eurasie.]

Il semble difficile, dans notre actuel système de pensée, d'employer correctement une expression telle que celle d'art magique. L'art et la magie sont en effet, pour nous, deux mondes totalement étrangers, en dépit de certaines assimilations superficielles et hasardeuses. La magie suppose un système du monde cohérent, une prise de conscience globale de l'univers, tandis que l'art conserve nécessairement un aspect subjectif même si l'artiste a ou croit avoir l'intuition d'un monde caché. [...]

ROBERT JAULIN

[Dans son œuvre ouverte à tous les continents, cet ethnologue engagé (1928-1996) dénonce le rôle prédateur de la civilisation blanche.]

I. Il ne semble pas que l'ancien magicien ait eu pour objet d'enchanter l'univers. Il en utilise une compréhension pour faire accroire — et peut-être pour produire — certaines opérations. S'il y avait fiction dans la magie, cette fiction serait plutôt celle d'un grand nombre de principes et fondements d'un univers culturel particulier.

L'artiste moderne, plutôt que d'enchanter l'univers par des fictions, n'a-t-il pas pour objet de créer des univers, enchantés si l'on veut : ceux des œuvres d'art !

Je ne souscris donc pas au jugement de M. Rony. [...]

Peu nombreux, les connaisseurs sans exclusive « rationaliste » d'une mythologie donnée fournissent des éclaircissements autrement précieux.

JEAN HERBERT

[De la longue réponse de cet orientaliste (1897-1980), spécialiste de l'hindouisme, retenons que, pour lui, seul l'objet des îles Marquises (n° 4) est magique, les autres relevant du symbolisme.]

MILO RIGAUD (Port-au-Prince)

[Ce poète haïtien s'est consacré à l'étude du vaudou en compagnie de sa femme, l'ethnologue Odette Mennesson-Rigaud.]

L'ancien magicien, ou magicien tout court, ne peut considérer que l'artiste tout court — c'est-à-dire l'artiste inspiré par le *sacré*, tel l'artiste nègre d'avant le tourisme. Seuls le magicien et cet artiste peuvent *enchanter l'univers*, en prenant le verbe « enchanter » dans son sens réel. Leur fil conducteur est tissé par les secrets de la doctrine ésotérique appliquée. [...]

Quelles que soient les limites que leur impose leur propre spécialisation, les psychologues professionnels se sont montrés beaucoup plus « coopératifs » que les ethnologues. Leur contact authentique avec les malades mentaux les met en mesure d'appréhender, à son niveau le plus élémentaire peut-être, la *magie*, en tout cas de mesurer ce qui passe de vraiment capital pour l'homme et pour l'esprit dans ce que les anciens auteurs appelaient précisément le « mal sacré ». Ce contact pourrait d'ailleurs lui-même être objectivement considéré comme un dialogue magique, thaumaturgique, ce qu'on ne saurait attendre des relations entre ethnologues et « primitifs ». Étayé par l'attention portée aux « œuvres d'art » des psychopathes, il a donné lieu à d'intéressantes communications.

DR JEAN VINCHON

[Ce psychiatre né en 1884 et mort en 1964, auteur de l'ouvrage *L'Art et la Folie* (1924), s'est trouvé réuni avec Apollinaire et Picasso dans un goût précoce de l'art primitif.]

II. [...] Tous les profonds désirs humains peuvent être exprimés, mais l'homme ne sait plus comment il y parviendra. Il cherche, croit trouver et recommence. Il recourt aux magies de l'inconscient, les seules efficaces. Il a fait fausse route quand il a voulu chercher sa voie chez des magiciens comme les Rose-Croix bornés par une tradition, et il est tombé dans les erreurs d'un symbolisme dont la vie a été vite absente. L'authentique artiste magicien d'aujourd'hui est celui qui cherche ses sources au plus profond de l'inconscient. Il s'appelle Kandinsky et surtout Paul Klee. Je sais bien que ce dernier a été qualifié de « médium », mais sa médiumnité ne comportait pas de transe et se développait en dehors de tout rite, par la seule interrogation de sa psychologie profonde, qui lui répondait parfois en lui suggérant des inscriptions dans une langue inconnue.

III. [...] Tous les arts fantastiques, ceux des Grecs du VII^e siècle, du Moyen Âge européen, de l'Extrême-Orient comportent une part de magie directe. Ils apprennent la domination et le contrôle des forces, naturelles, claires ou occultes et surtout la domination de soi-même au fond de qui sommeillent les monstres et les démons. [...]

LUIS A. GUERRA (Lima)

[Nous ne disposons d'aucun renseignement sur Luis A. Guerra]

qui, s'abstenant du débat de fond, fait part de ses réactions affectives devant les figures proposées par l'enquête.]

DR MAURICE BOUVET

[Maurice Bouvet (1911-1960) s'interrogea en particulier sur les créations spontanées des enfants, dont il décrit ici plusieurs exemples.]

Exclure les artistes du débat, dans la mesure où certains d'entre eux ont entrepris en pleine conscience (ou inconscience) de rénover les pratiques magiques, eût été s'en tenir à la lettre d'une opposition ici fallacieuse entre les parties et le juge. Plusieurs se sont avérés capables de transcender une vue purement subjective du problème.

LEONORA CARRINGTON

Dans l'art comme dans la vie entière, la magie filtre partout, à l'insu des hommes dupes de l'hypnose « Matière » qui est en réalité un mirage — hommes et femmes perpétuellement ensorcelés tout en se croyant « pratiques », « conscients », « volontaires ». Les peintres ne font pas exception au triste état de l'humanité d'aujourd'hui. Ils peignent des tableaux « inconscients », des œuvres qui parfois transmettent l'état magique, mais c'est purement accidentel, et les *sorts* projetés par ces œuvres sont aussi distincts de leur volonté que leur confuse sensation de « créer ».

Dès le début du mouvement surréaliste, l'artiste a commencé de sentir l'ancienne nostalgie des pouvoirs magiques. Errant sans préparation ni connaissance dans les profondeurs d'où sortent parfois d'étranges « poissons », il s'étonne lui-même de ce que contient son être, et il est trop étourdi pour s'arrêter à savoir ce qu'il fait en réalité. Le vrai devoir de l'artiste est de savoir ce qu'il fait et de transmettre son savoir avec précision. Il doit toujours lever les jupes de Vénus ou de sa sœur jumelle Méduse : s'il n'en est pas capable, qu'il change de métier.

La Vérité est l'étrange, le merveilleux. Tout ce que nous prenons pour la « Réalité » est le petit cauchemar coagulé dans le mental de l'homme qui domine notre espèce : « l'homme bien », l'homme puissant. C'est-à-dire l'homme pétrifié dans son cauchemar quotidien, comme les mouches dans les faux cubes de glace qu'on achète en Amérique pour épouvanter les invités aux cocktails. À présent, on peut se demander : « Comment sortir de ce cube ? » Le conte zen de l'oie donne une réponse très simple. Un homme enferme une oie dans une grande bouteille. Il la nourrit si copieusement que l'oie, devenue très grosse, emplit la bouteille. Comment sortir l'oie sans briser la bouteille, et sans

faire mal à l'oe qui doit jouir encore d'une longue vie de goinfrie ininterrompue ? Alors, le Maître hurle « Pffft ! » et vous êtes dehors. Trop simple, cela ? non, trop difficile. Parce qu'il faut avoir le courage de casser le cube ordonné des « idées », de se précipiter vers la confusion primordiale, où le lion d'or à l'œil rond regarde, dans la profondeur du lotus l'unicorne, aux fesses laiteuses, baigné des larmes nourrissantes de la jeune lune, le nouveau-né qui ne fume que des momies royales en forme de longues cigarettes parfumées.

Retour à la source des choses.

Jusqu'à ce que l'artiste soit redevenu magicien, c'est-à-dire qu'il domine l'art magique, à commencer par lui-même, on peut seulement dire que les *sorts* dans l'art sont aussi dangereux et confus que les armes dans les mains des politiciens et chefs d'État modernes. Heureusement, l'homme est beaucoup trop insensible en général pour ressentir les influences crachées par ses frères artistes. L'ignorance est aussi une protection. L'homme pareil à un morceau de viande plus ou moins morte n'a rien à craindre. L'homme « sensible » en souffre, sans savoir pourquoi, parfois il en meurt. Cherchons alors la possibilité d'avoir les organes subtils qui nous permettront d'épandre une magie bénéfique ou de la recevoir, tout en cultivant les protections contre les multiples venins du monde invisible. C'est seulement dans l'étrange océan magique que l'être peut trouver la salvation pour lui-même et pour sa planète malade.

Le Sphinx, les souriants personnages étrusques à la démarche éternelle, la harpe-taureau d'une haute reine d'Ur me viennent spontanément à l'esprit comme exemples d'objets délibérément magiques. Parmi les images du questionnaire, d'abord 1, ensuite 7, 6 et 5.

J'espère que vous trouverez compréhensible mon style prézoologique. [...] Être clair dans les questions magiques, c'est d'abord être chaotique ; car les deux ne font qu'un à l'origine.

RENÉ MAGRITTE

I. Un jugement sur l'art et la magie, qui prend en considération la civilisation et la fiction, témoigne d'une crédulité qui s'en fait accroire et d'une tranquillité que je suis loin de partager.

Les recherches du magicien et de l'artiste, lorsqu'elles *enchangent l'univers*, me semblent orientées par le sentiment qui fait connaissance avec la liberté.

II. Les besoins empiriques, fortuits ou nécessaires de la personne humaine sont tranquilisés, tant bien que mal, par la religion et par la science. Les formes d'art prétendues non imitatives s'en occupent également à leur manière, qui consiste en fait à imiter certaines données de la vie. Une véritable réhabilitation ou, pour mieux dire, une extrême attention à l'égard de la magie ou

de l'art d'enchanter est souhaitée au-dessus de tout lorsque le cœur et l'esprit n'éprouvent qu'un seul désir, libéré de toutes ses expressions : celui qui révèle l'absence et la possibilité de l'enchantement. L'*art magique* imite l'univers enchanté, c'est-à-dire l'univers lui-même.

III. Figure 10. *Le Revenant* de Chirico enchante l'univers immédiatement. Figure 9. *Le Cri* de Munch affaiblit son retentissement pour nous : c'est un précipice « normal » qui, dans l'image, en reçoit les échos. Figure 8. *Le Valet ensorcelé* de Baldung Grien a-t-il des rapports enchanteurs avec les gesticulations d'une vieille bonne femme difficile à ignorer dans la scène représentée ? Le savoir ne peut tenter que des curieux infatigables. Figure 11. Kandinsky semble illustrer l'abandon, en cours de route, de la recherche de l'enchantement.

Les autres figures invitent à se consacrer à l'étude des symboliques plus ou moins « d'utilité publique ». Elles ont trop de magie par « ouï-dire » pour que leur réputation — méritée ou non — puisse s'oublier et ne pas les doter d'un caractère édifiant.

La mélancolie d'Héraclite, de Gérard de Nerval, l'humour de Marcel Duchamp, de Gaston Leroux, le charme de Mme d'Aulnoy, de Maurice Ravel, l'amour enchantent immédiatement l'univers. (Il est remarquable que ces sentiments n'ignorent ni leur tristesse, ni la liberté.)

IV. Un objet manifeste un pouvoir magique lorsqu'il nous enchante sans l'intermédiaire d'un examen méthodique. Un tel examen s'appliquerait, pour répondre à des exigences intellectuelles, à situer cet objet hors du champ de son pouvoir. Une conception magique de l'univers fait *parler* le langage, ne l'analyse pas.

V. Rien n'est désaffecté dans le *temps de l'univers*, où aucune étoile n'est à gagner ni à perdre, où toute chose pose et résout le problème de l'« art magique » dans le mystère universel.

PIERRE DAURA

[Cet artiste aux tendances mystiques (1896-1976) a partagé sa vie entre la Catalogne, les États-Unis et Saint-Cirq La Popie, où, ayant acheté une maison en 1930, il fut le voisin de Breton. Ses brèves réponses conjuguent les mots « enchantement » et « enchanter ».]

WOLFGANG PAALEN

I-II. [...] La conscience analogique se manifeste par l'image. Quand une technocratie de misère se complait à trompeter une fausse précedence historique de l'homme *outilleur*, il faut bien dire que c'est partout l'homme *imagier* qui le devance. Pour la simple raison que pour façonner l'outil le plus rudimentaire,

pour tailler le silex le plus grossier, il fallait bien que l'on sache concevoir d'abord l'image de sa forme désirée. Ce qui permet de penser que c'est encore à travers l'art que pourraient passer quelques lueurs prémonitoires du *halo potentiel* émanant des gestations à l'œuvre en marge des formes saisissables. Et qui saurait dire si ce qui nous *dépasse* dans les images que nous créons ne saurait agir sur des configurations en gestation dans l'univers ? Le papillon, que sait-il de son fardeau d'arc-en-ciel ? Ses plus beaux yeux ne sont pas faits pour voir.

C'est ici où, dans mon labyrinthe-laboratoire, je retrouve le fil conducteur qui dans l'art moderne prolonge la démarche de la magie : « à conjuguer les puissances de la nature et celles du désir ». Nous sommes, certes, loin de cet état paradisiaque de la pensée où la nature encore tutoyait l'homme — mais en tant qu'elle dévoile le merveilleux, la connaissance peut reconquérir l'état de grâce. Libéré du rite, le rythme devient une méthode de divination, non pas de faits, mais des messages de cette « signification qui est la révélation des secrets qui sont montrés avec le signe ».

L'enchantement ? Mais c'est en quoi réside la valeur morale de l'art, sa magie gratuite qui fait éclore la joie, fleur de la bonté, la joie révolutionnaire.

III. Dans mon choix je me tiendrais aux œuvres qui me font un effet *magique* direct en tant qu'images — en omettant, sans préjudice de leur beauté, ceux que je considérerais plutôt comme « illustrations » concernant la magie. Dans ce sens, mes préférences seraient dans l'ordre suivant : fig. 11, fig. 2, fig. 7, fig. 9, fig. 10.

De mes rencontres personnelles, en m'en tenant aux récentes, je désignerais :

1. Un objet qui appartient à la culture la plus ancienne du Mexique et la plus riche en énigmes, l'olmèque. En raison de son volume extraordinaire par rapport à la rareté de sa matière en laquelle « se sont solidifiées les pures essences de la colline et de l'eau », cet objet a dû participer au sacré d'un grand rite inconnu. De la taille d'une main de femme, c'est — taillé dans le plus beau jade vert bleuâtre et translucide — à la fois une main et une barque. Une barque rectangulaire quand la paume très profonde est tournée vers la lumière, une main malgré la sévère pureté du style, très gracieuse, au renverser de la barque. Des tracés vermillon (couleur funéraire de l'ancien Mexique comme de la vieille Chine) révèlent que la très légère mutilation du pouce, à l'ongle en amande et doucement courbé vers le dehors, ne fut pas accidentelle.

La Barque sans retour des mythes du monde entier, si vous voulez, mais ici pour une fois libre de *tourner* en main d'adieux éternels.

2. Les petits personnages moyenâgeux d'aspect inquiétant, de

destination encore indéterminée, connus sous le nom de « plombs de la Seine ».

3. Un tableau de Matta qui s'appelle *La Soie de la conscience*. [...]

V. À la rencontre avec soi-même au seuil de l'intelligence, à ce « Ich-Erlebnis » si déterminant dans la formation ultérieure d'un esprit, me semble correspondre en importance (du moins pour celui qui par la suite sera appelé à témoigner par l'image) une première confrontation avec l'objet. La première « chose » qui s'isolait dans mon univers d'enfant, par un pouvoir de fascination inoubliée, était un petit fragment de corne de cerf, cadeau de mon grand-père. Depuis lors, mes poches se sont rarement trouvées démunies de quelque graine d'étoile — sans que je songeasse à la parer de vertus apotropaïques — assez propice, j'aime le croire, à aimer ce qui, autrement, sous l'angle de mes inclinaisons à jamais risquerait de m'éluder.

Comme l'absence de tout enchantement ne me permettrait, en art comme ailleurs, que des relations platoniques, la sympathie intuitive pour tous les objets d'ordre magique me paraît agir en *joint* par excellence entre l'art et la magie.

PIERRE MOLINIER

Parler d'art magique ici, et d'une manière trop explicite, serait entamer une trop longue discussion sur l'univers, c'est-à-dire sur la « cause ».

L'art magique : effet qui, par métamorphose, devient cause.

L'artiste magicien traduit le message, maillon d'une chaîne sans commencement ni fin, cercle infernal, dans lequel l'être humain se meut, tel un prisonnier.

D'où l'interrogation : d'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous ?

Résoudre ce problème, passer les limites de l'infranchissable, plonger dans le Cosmos, fouiller l'infinitésimal sensoriel, déceler une parcelle du mystère : art magique, traduction et libération, rayonnement d'un problème sans fin.

Magie n'est pas fiction, mais liaison étroite de réalités multiples. Le surréalisme a créé une fiction dont le fil est lui-même magique. Il a foncé désespérément comme une « chevalerie » sur l'obstacle mystérieux de l'univers, et lui en a arraché des parcelles qui restent secrètes. Partisan parfois inconscient, il est le franc-tireur qui s'offre en holocauste, à l'avant-garde d'une armée très ordonnée : la Magie.

Il semble que dans le temps présent, en un besoin de renouveau, après « un long stationnement sur les voies de garage de l'imitation » — l'art veut s'ébattre, et prend une allure effrénée. Il est toutefois probable que l'inquiétude humaine est pour une part dans cette effervescence.

Le machinisme-collectivisme, poire d'angoisse, a pris la place des espérances périmées, brimant l'individu, ajoutant l'obsession à l'anxiété du prisonnier.

Il est fatal que, après ce surréalisme précurseur, une explosion d'abstraction se fasse jour, et que, dans une montée désordonnée où les valeurs se confondent, s'affirme la tendance à un même idéal qui est celui de la désespérance.

Comme dans une révolution réduite à l'impasse, les révoltés, après l'engagement, cherchent leur salut. Par un hasard anarchique, un art semble propice à ce chaos : l'art magique.

JULIUS EVOLA (Rome)

[Ayant appartenu d'abord à l'avant-garde italienne dans la proximité de Marinetti, très marqué ensuite par la lecture de René Guénon, J. Evola (1898-1974) élaborera une pensée imprégnée d'un mysticisme nietzschéen mais aussi d'un idéal risqué d'« aryanité », dont sa contribution porte les traces. À ses yeux, les liens que l'art moderne voudrait renouer avec le primitivisme sont illusoires.]

Le double intérêt attaché par la poésie et la philosophie modernes aux objets « sauvages » d'une part, à la pensée traditionnelle ou à la vie onirique d'autre part, justifiait à lui seul l'intervention des poètes, des théoriciens non dogmatiques, de quelques philosophes, voire de tel ou tel esprit rigoureusement scientifique. Avec le scepticisme motivé des uns comme avec l'enthousiasme (également motivé) des autres, c'est une anthropologie générale qui s'est esquissée autour de nos questions.

ROGER CAILLOIS

Le préambule de l'enquête met parfaitement en lumière les dangers impliqués par l'usage d'une expression comme celle d'*art magique*. Je souscris presque entièrement à une analyse qui ne dissimule pas les confusions qu'une pareille étiquette est susceptible de provoquer. Rien n'illustre mieux, à mon sens, la nature générale de ces confusions que la citation qui introduit la première question et selon laquelle la civilisation n'aurait « dissipé la fiction de la magie que pour exalter, dans l'art, la magie de la fiction ». Qui n'aperçoit la dégradation du sens du mot magie dans ces deux emplois symétriques ? Il est pris d'abord dans son sens plein, puis il ne signifie plus qu'un envoûtement tout esthétique. C'est sur ce point précis que me paraît reposer l'essentiel du débat. Autrement dit, la magie des sorciers est-elle comparable par quelque aspect à la « magie », disons, d'un coucher de soleil

ou de quelque œuvre d'art ? Ne s'agit-il pas d'une simple métaphore qui traduit notre émerveillement dans les deux cas ? Mais on peut être émerveillé par nombre de causes qui ne sont nullement apparentées entre elles, par un tour de cartes et par la saveur d'un fruit, par un paysage et par une coïncidence, par une vérité et par un mensonge.

Ma perplexité s'accroît quand j'examine les onze illustrations qui accompagnent le questionnaire. Elles se situent sur des plans si différents qu'il n'a été possible de les réunir — assez insidieusement et sans doute comme piège tendu aux destinataires de l'enquête — qu'à raison de leur hétérogénéité même. [...]

Quoi qu'il en soit, la question fondamentale reste de savoir si l'expression *art magique* recouvre une réalité autonome, isolable ou ne constitue à l'inverse qu'une rubrique commode pour grouper des objets hétéroclites qui, au fond, se trouvent rassemblés par hasard ou, du moins, pour des raisons qui n'ont rien à voir avec leur nature, et comparables sur ce point à ceux qu'on peut apercevoir dans la boutique d'un antiquaire.

La valeur plastique du masque, de l'idole, du dessin, du tatouage, de l'objet, n'entre en ligne de compte que dans la mesure où ils sont *désaffectés* de leur destination magique primitive. Il n'y a pas d'art magique. Le concept est contradictoire : il ne révèle pas une complicité décisive, il introduit une unité factice dans un éparpillement de relations subsidiaires, évasives et comme surnuméraires qui font qu'on peut trouver un peu partout et à toutes les époques des œuvres d'art d'origine magique. Elles sont aussi variées que celles qui sont nées de la religion et vraisemblablement ne présentent pas plus que ces dernières le moindre caractère commun. La diversité des styles et des inspirations reste entière et commande tout : les vitraux de Chartres comme les soies tibétaines, le bronze du Bénin comme le fronton d'Olympie, et mille œuvres qu'il n'est sans doute pas d'un grand secours de confronter du seul point de vue de leur source religieuse.

Pour la magie, j'aperçois en outre que plus un objet est cru efficace, moins il a besoin d'être artistique : ainsi, de nos jours, les saint Christophe émaillés que les automobilistes fixent au tableau de bord de leur voiture, les amulettes envoyées contre remboursement par les mages qui recrutent leur clientèle au moyen de petites annonces en dernière page des journaux.

Peut-être l'opposition est-elle encore plus profonde : la lampe d'Aladin n'était pas une belle lampe. Les tapis volants ne sont pas réputés pour la richesse de leurs motifs ou l'harmonie de leurs couleurs. Dans les contes, les objets magiques sont des objets comme les autres, plus humbles que les autres. Ils n'ont pas d'apparence. C'est au point qu'on pressent une loi, au moins un avertissement. Est-ce afin de faire entendre que celui qui les imagine objets d'art se condamne par là même à toujours passer à côté d'eux sans les reconnaître ? Après tout, ce serait justice. Même

qui ne croit pas à la magie peut extraire de cette incompatibilité une leçon pleine de sens.

FRANÇOIS LE LIONNAIS

[Ce mathématicien de formation (1909-1984) a été avec Raymond Queneau un fondateur de l'Oulipo.]

I. [...] Je suis convaincu que la régression des croyances à la magie et à l'occultisme constituerait une condition favorable à l'épanouissement d'un art vraiment *magique*, un art d'une fantaisie plus troublante, d'une liberté plus grande. C'est en tournant le dos à la magie et à l'occultisme — dans lesquels je n'aperçois que des idoles médiocres, poussiéreuses, dépourvues de toute efficacité —, et en interrogeant ses émotions sensuelles, ses élans affectifs, les renouvellements de sa structure intellectuelle imposés par le progrès des sciences, que l'homme libérera son imagination des entraves qui la paralysent et s'éveillera à une vie et à un art *magiques*. [...]

IV. [...] À quoi tient cet effet *magique* [de l'œuvre] ? Je me le suis souvent demandé, mais je suis loin d'être assuré d'avoir découvert la bonne réponse. Cependant, mon impression — souvent très forte — est que nous (les humains) sommes des êtres très compliqués et que nous ne nous servons que d'une assez petite partie de cette complication pour répondre aux incitations et aux problèmes que nous posent le milieu physique et les conventions sociales dans lesquelles nous vivons. D'étranges machines, des structures, des mécanismes, des fonctionnements dorment en nous, que nous n'avons jamais l'occasion d'exercer. Nous sommes capables d'amour, de désir, d'ambition, d'orgueil, de colère, de dépit, d'admiration, de mélancolie, d'enthousiasme, de pitié, tout le monde sait cela ; mais peut-être sommes-nous aussi capables de comportements différents de ceux pour lesquels on a créé des mots et qu'étudient le psychologue et le romancier. Une œuvre d'art *magique* serait peut-être celle qui réveillerait, très provisoirement, et illuminerait d'un bref éclair, ces organes inconnus de notre réalité intérieure auxquels le monde extérieur actuel ne donne jamais l'occasion de s'exercer. [...]

PIERRE AUGER

[Ce physicien spécialiste des rayonnements nucléaires (1899-1993), avait rejoint New York puis Montréal pendant la guerre ; il s'est lui-même penché dans ses propres écrits sur la « magie de l'art ».]

[...] Si la magie n'a plus de place parmi les méthodes par lesquelles l'homme peut espérer agir sur l'univers, elle en garde une

encore parmi les méthodes par lesquelles l'homme essaie d'agir sur l'homme lui-même. La magie ne peut prétendre conjuguer les forces de la nature et celles du désir, ce rôle revient à la science et à la technique, exclusivement. Mais si la connaissance de l'univers par l'homme est suffisante pour que ce stade ait été définitivement atteint, la connaissance de l'homme par l'homme est encore fort éloignée de cette perfection, et laisse une place étendue aux jeux du mystère, de l'indéfini, et — il faut bien le dire — du facile auxquels se complaît la magie. Un temps viendra où la science « de l'homme » sera assez avancée pour exposer à la clarté de l'objectivité les correspondances actuellement encore obscures, sur lesquelles se fondent les actions à l'aspect magique qu'obtiennent des personnes douées dans leurs rapports avec leurs semblables. Un grand pas a été franchi grâce à Freud et à Jung. Mais presque tout reste encore à faire. [...]

JEAN WAHL

[Grand défenseur de la pensée de Kierkegaard et des philosophies existentielles, également poète, le philosophe J. Wahl (1888-1974) a appartenu pendant la guerre au groupe des exilés à New York et a enseigné longtemps à la Sorbonne.]

[...] Il y avait du magique dans de grands peintres comme Velazquez ou Courbet.

« Il ne faut pas » chercher le secret dans des lieux secrets, mais au plus public, là où justement on ne le cherchera pas, où peu le verront d'abord. Et si tout le monde le trouve, si le secret devient secret public, tant mieux. Il n'en restera pas moins secret.

La magie en exercice peut être bien ailleurs que dans l'exercice de la magie.

J'aime vos mots : « un vif éclairage vient frapper les œuvres qui présentent un aspect énigmatique ». C'est sur cet accord que je veux terminer.

AIMÉ PATRI

[Professeur de philosophie, proche de Boris Souvarine avant la guerre, A. Patri (1905-1983) a signé dans de nombreux périodiques des chroniques et des interviews, comme celle de Breton en 1948 dans *Paru* ; au fil de plusieurs pages, il se réfère à l'hindouisme, rattachant la *magie* à la *Mâyâ*.]

[...] Que la possibilité d'une interprétation intellectuelle conforme à l'intention première de l'artiste se présente ou non, toutes les œuvres dont vous donnez des exemples, cher André Breton, ont au moins un caractère commun : celui de nous « accorder » immédiatement (au sens de l'allemand *Stimmung*) à un

certain climat d'univers qui dépasse aussitôt la signification limitée des objets par lesquels elles se manifestent. En cela consiste leur « charge » ou puissance « magique » ; c'est comme si un coin du voile de la célèbre *Mâyâ* était soulevé pour nous, révélant le secret de la nature naturante plutôt que la réalisation de la nature naturée. Elles nous font pénétrer dans un autre monde sans abandonner complètement celui-ci. [...]

STÉPHANE LUPASCO

[Breton s'est intéressé à la pensée de ce philosophe des sciences (1900-1988) qui plaçait la contradiction au cœur de la logique (voir t. III de la présente édition, n. 2, p. 626).]

[...] Il n'est pas dit qu'un jour, s'ouvrant aux révélations logiques de son expérience profonde, à cette contradiction dynamique qui tient dans ses griffes fondamentales toutes les genèses, la science n'apporte d'elle-même à l'artiste les instruments miraculeux de sa magie essentielle.

JUAN EDUARDO CIRLOT

[Ce poète et essayiste, né à Barcelone en 1916 et mort en 1973, auteur notamment d'un essai sur Miró, publié en 1953 *El mundo del objeto. Introducción al surrealismo*, que Breton salue dans *Médium* (voir t. III de la présente édition, p. 1082). S'il ne croit pas au « retour de la magie », il voit dans le symbolisme et le surréalisme les deux mouvements qui ont agi pour la « découverte d'un *nouveau sens* incluant tous les précédents ».]

MICHEL CARROUGES

[Auteur d'un *André Breton et les Données fondamentales du surréalisme* dont la guerre avait retardé la publication jusqu'en 1950, M. Carrouges (1910-1988) s'était trouvé en 1951 au centre d'un débat, mis violemment en cause par certains surréalistes pour ses attaches chrétiennes (voir la notule de « L'Affaire Pastoureau et Cie », t. III de la présente édition, p. 1448). Il défend ici l'idée que l'artiste et le magicien ne tiennent pas « le même fil conducteur, mais qu'ils travaillent certainement sur la même trame, celle de l'imaginaire et du réel ».]

MICHEL BUTOR

I. Non, je ne puis souscrire sans réserve au jugement proposé. Je crains trop que, dans l'expression « la magie de la fiction », les deux noms ne soient pris dans un sens bien dégradé.

D'autre part, je ne crois nullement que la civilisation (notre

civilisation) ait dissipé la fiction de la magie, pour cette simple raison que, à certains égards au moins, la magie n'est pas une fiction, puisque les substances, les formules, les images dont se servaient les anciens magiciens, se révèlent souvent posséder un pouvoir réel, dont une physiologie, une psychologie plus évoluées deviennent peu à peu capables de rendre compte.

Je dirais plutôt que la civilisation du ^{xix}^e siècle a fait de la magie une fiction, en la considérant, témoin Littré ou Larousse, comme « un art prétendu de produire des effets contraires aux lois naturelles ». Si elle était cela, évidemment, elle ne serait qu'illusion, confusion, et il ne saurait être question de la réhabiliter. Mais cette définition est inacceptable, car elle ne tient aucun compte de la conscience, de la pratique réelle du magicien qui cherche toujours à obtenir certains effets précis, selon certaines lois, le plus souvent, bien sûr, cachées à ceux qui ne sont pas, comme lui, magiciens, mais toujours selon ce qu'il considère, lui, comme de véritables lois de la nature profonde, même s'il n'est capable de les exprimer que très grossièrement.

La démarche de l'artiste moderne, dans la mesure où il a conscience de viser à une certaine transformation de la réalité qui l'entoure (changer la vie), en s'appuyant sur des lois qu'il devine, des forces obscures qu'il pressent, est donc parallèle à celle du magicien ancien.

Disons qu'il est plus seul encore, disons qu'averti par la science, il est plus modeste, bien plus pénétré de son ignorance. [...]

PIERRE KLOSSOWSKI

Deux choses m'embarrassent : d'abord (dans la première question) la part trop belle, à mon avis, faite à l'artiste moderne par rapport à l'ancien magicien — l'un et l'autre opérant dans un contexte, une ambiance de ressources si totalement différents ! Ensuite : (dans la deuxième question), il n'est pas fait mention de la dépendance de la magie par rapport à la symbolique religieuse universelle dont il est évident que la magie fait un usage pragmatique en son genre. Cependant, j'ose espérer que vous ne jugerez pas absolument hors de propos ce que j'aimerais vous communiquer ici et qui n'est en quelque sorte qu'une digression, en marge des questions posées, au sujet d'un texte d'il y a deux mille ans, qui devrait trouver sa place à titre de référence dans l'ouvrage sur l'art magique. Il s'agit d'un passage de l'*Asclepius* (mais vous le connaissez probablement ?), le fameux traité néoplatonicien dans lequel Hermès Trismégiste, le mystagogue légendaire, est censé exposer sa doctrine du culte des idoles. Voici ce passage qui concerne l'art de produire des dieux : Hermès : « Puisque justement nous parlons de la parenté, de la solidarité entre les hommes et les dieux, apprends à connaître, ô Asclepius, la force et la puissance de l'homme. De même que le Seigneur, le Père ou, titre

suprême, Dieu est le créateur des dieux du ciel, l'homme est celui qui forme les dieux qui sont dans les temples et se satisfont du voisinage de l'homme. » — Asclepius : « Serait-ce des statues que tu parles, ô Trismégiste ? » — Hermès : « Oui, c'est d'elles que je parle. Tu vois combien toi-même tu t'en défiles, de ces statues douées pourtant d'une âme, animées de sensibilité et d'esprit, qui opèrent tant de grandes et admirables choses ; ces statues qui connaissent l'avenir, qui l'annoncent par le sort, par le devin, par les songes, et de bien d'autres façons, qui frappent les hommes de maladies et qui les guérissent — souffrance ou joie selon les mérites. Ignores-tu, Asclepius, que l'Égypte est l'image du ciel ; ou, plus exactement, que tout y est transféré et y descend de ce qui se passe, sous la conduite des dieux, dans le ciel ? » Et plus loin : « Tout ce qui a été dit sur l'homme, pour admirable que cela soit, n'est pas le plus admirable. Ce qui est une merveille au-dessus de toutes les merveilles, c'est que l'homme ait pu découvrir la nature divine et la produire. Comme nos ancêtres dans leur incrédulité, dans leur négligence à l'égard du culte et de la religion divine, commettaient de lourdes erreurs sur l'essence des dieux, on inventa l'art de faire des dieux. À cet art, on associa une force correspondante empruntée à la nature de l'univers et, en l'y annexant, comme *on ne pouvait créer une âme, on évoqua les âmes des démons ou des anges et on les enferma dans les images saintes* et dans les mystères divins afin que, grâce à ces âmes, les idoles eussent le pouvoir de faire le bien ou de nuire. »

Les démons dont il est question ici, sont, selon la représentation néo-platonicienne, des natures intermédiaires entre les dieux immortels impassibles et les hommes assujettis à la passion et à la mort — partageant avec les dieux l'éternité de leur corps « aérien » (l'archétype), avec les hommes l'agitation passionnelle de leur âme — donc des êtres éternels et agités — et qu'en raison de cette nature transcendante contradictoire les néo-platoniciens concevaient comme médiateurs indispensables aux hommes auprès des dieux autrement inaccessibles. Puisqu'il est justement question de savoir si l'artiste moderne autant que l'ancien magicien spéculait sur les moyens d'*enchanter l'univers*, je retiendrai ici de cet antique document, qui doit faire autorité en cette matière, qu'il tient compte de l'impossibilité de « créer une âme » par ses propres moyens (nous dirions en d'autres termes qu'il refuse à l'artiste le moyen d'agir par sa seule subjectivité) et qu'il pose au préalable la nécessité pour l'artiste de s'associer le démon (d'ailleurs corrélatif de la subjectivité de l'artiste) dans le but de créer une idole « animée » (nous dirions : un objet visuel susceptible d'exercer une action morale sur le spectateur). Telles sont les dispositions préalables à la magie de tout art visuel : j'entends que par les formes d'une figure qu'il circonscrit, l'artiste attire et parvient à *lier* des puissances en lui ou hors de lui autrement insaisissables. [...]

ANDRÉ COYNÉ (Lima)

[Ce professeur et poète, né en 1927, a enseigné au Pérou (où il est devenu l'ami de César Moro ; voir p. 146) et a publié sur l'occultisme. Pour lui, il s'agit de « réhabiliter moins des procédés magiques déterminés que le *sens magique* chez le plus grand nombre d'individus humains ».]

JULIEN GRACQ

I. Magie, c'est avant tout *pouvoirs*. Je crois qu'en écrivant les mots décisifs : « magie suggestive », Baudelaire a lucidement marqué à la fois l'identité d'intentions entre l'artiste primitif et l'artiste moderne, et la limitation très restrictive que celui-ci s'est vu forcé d'imposer à ses ambitions. La possibilité d'agir magiquement sur l'univers n'étant pas mise en question dans le monde où œuvrait l'artiste primitif, la seule question qui pût se poser était celle du « comment ? ». Ses œuvres me donnent — très puissamment parfois — l'impression d'une *clé*, d'une clé qui « devait ouvrir » — mais, pour user d'une image elle-même regrettablement désenchantée, la serrure où jouait cette clé s'est, à tous les sens du mot, brouillée : la civilisation a déchargé le monde de cette sensibilisation magique alors universellement ressentie. Au contraire, les meilleures des œuvres magiques modernes visent sans doute seulement — c'est ce que j'appellerai la régression de l'art magique — à nous restituer, derrière le monde dont la civilisation mécaniste nous impose l'idée, l'image d'un autre où la magie *pourrait* — mais « pourrait » seulement redevenir opérante. Devant certains Dürer, certains Vermeer, certains De Chirico, on a souvent le sentiment très vif d'un monde où les serrures magiques de nouveau sont prêtes à jouer. Mais il n'est plus question de nous tendre la clé qui les ouvrirait. On se borne à nous suggérer l'idée d'un monde *préparé* pour l'opération magique : le magicien retarde son entrée indéfiniment. Ces œuvres spéculent malgré elles, avec cet air qu'elles ont, au lieu de pousser la porte, de suggérer seulement qu'elle est prête à s'ouvrir, sur une ambiguïté profonde de l'attitude du public qui « voudrait croire », mais se dérobe en même temps d'instinct aux conditions d'une expérience trop précise. Elles n'en restent pas moins, sans doute, les seules qui pour nous soient vraiment *accessibles*.

II. Je crois à l'existence permanente de ce besoin, et je souhaite cette réhabilitation. Je ne suis pas du tout sûr que l'art dit d'imitation ait été dans sa totalité une « voie de garage » — loin de là ! L'obligation de composer dans une certaine mesure avec une vue du monde qui en était arrivée à s'imposer universellement était peut-être la condition nécessaire pour *jeter le trouble*, jusqu'au moment où s'éduquerait un nouveau public, pour lequel il redeviendrait possible de *sauter*. Je crois que la vision rationnelle

et mécaniste du monde a eu longtemps besoin, a peut-être encore besoin d'être minée *par le dedans*.

III. Toutes, plus ou moins, sauf peut-être la 8 et la 2, me paraissent ressortir à l'art magique. Les figures 1, 3, 4, 6 à la magie « de plein exercice ». À un sens moderne, régressé, les figures 9, 11, 7. Les figures 5 et 10 plus extérieurement.

Parmi les œuvres qui m'ont donné le plus vivement le sentiment de l'art magique moderne, je citerai — toute idée de valeur proprement esthétique laissée de côté — le *Gentilhomme et dame jouant de l'épINETTE* de Vermeer, *Mélancolie et mystère d'une rue* de Chirico, et les collages de Max Ernst dans *La Femme 100 têtes*.

IV. Aucune méthode précise. C'est la volonté pétrifiée, hagarde, ou la force de défi qui s'y exprime plastiquement — ce que j'appellerai la *tension* de l'objet magique qui crée pour moi l'émotion, beaucoup plus que la construction intellectuelle parfois rudimentaire ou saugrenue, qui répondait de son jeu efficace. En ce sens, il peut se suffire à lui-même.

V. Cette possibilité existe, je pense, mais il est de fait que je ne possède pas d'objets de ce genre et n'en ai jamais recherché l'acquisition. Si je m'interroge plus précisément sur ce qui m'apparaît après tout comme un refus délibéré d'avoir commerce avec eux, je crois qu'il en va d'eux comme des maisons hantées, où je suis sûr de ne pas voir apparaître de revenants, mais ne dormirais pour rien au monde. Bref, l'attitude, assez peu franche, du *malaise*. Ce qui est assez dire que ce ne saurait être pour moi, tout de même, des objets « comme les autres ».

Je ne crois pas que l'attitude adoptée vis-à-vis de tels objets conditionne le problème posé par l'art magique : ce serait réduire trop mesquinement la possibilité d'un art magique futur à la récupération de « secrets perdus » peut-être surévalués. Une certaine transe rituelle en présence de n'importe quel « objet sauvage » qui tend à devenir un conformisme comme un autre, et pour le commerce une affaire payante, n'est peut-être pas pour la renaissance de l'art magique une garantie du meilleur aloi.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

I. Je ne souscris, en aucune façon, au jugement de J.-A. Rony, qui me paraît, pour le moins, mal formulé (le mot *fiction* étant dans les deux termes de la proposition également inacceptable). Je ne me sens pas qualifié pour parler des anciens magiciens ; quant aux artistes modernes, ils sont trop nombreux et trop divers pour qu'on les puisse considérer comme liés tous au même fil conducteur. Cependant, je me refuse à séparer l'art d'une certaine recherche de la beauté, comme aussi je me méfie un peu de l'art dit « expérimental » (quoique je sache que les artistes qui s'en réclament sont assez souvent ceux qui font le mieux jaillir l'étincelle...) ; et je suis porté à croire que la découverte du *beau* pro-

vient de la magie. Des formes naturelles ou cosmiques (le corps de la femme, celui de l'homme, les animaux, les plantes, le cours des astres) ayant été représentées (ou symbolisées par les idéogrammes) afin d'agir sur les forces de la nature, l'homme s'est aperçu qu'il y avait dans son œuvre quelque chose de pareil à un feu : la beauté, et il viendra à faire de cet étincellement, magique à l'origine, le but de l'art. Ainsi la tentative d'« enchanter l'univers » s'est merveilleusement élargie, et elle a maintenu, jusqu'à nos jours, son efficacité.

II. Première question : oui, très certainement. Deuxième question : je ne pense pas. Troisième question : pourquoi pas ? Quatrième question : nullement périlleuse ; plutôt souhaitable.

Il n'est pas sans rapport avec ces quatre questions d'ajouter que tout ce que j'ai pu faire jusqu'ici (et je ne pense pas qu'il y ait un changement de direction) est marqué, je m'en aperçois après coup, par le constant désir de retrouver le vieil esprit *panique*, d'instaurer, s'il se peut, dans le monde, un ordre (ou désordre) panique. Par ce que j'aime et par ce que je connais le mieux, je me sens attaché à l'espace méditerranéen, espace en lequel cet esprit panique est une sorte de feu profond qui brûle encore sous (et malgré) la discipline, imposée par les cultures classiques. L'art baroque, à mon avis (mais il faudrait un long commentaire...), rejoint l'art magique par certaines œuvres d'inspiration hautement panique, comme ces statues de saintes en extase, qui sont des femmes jouissant, dans le déchaînement des plus sombres forces de la nature. [...]

GABRIEL BOUNOURE

[Né en 1896 et mort en 1969, auteur de nombreux essais et articles, ami de Schehadé, Massignon, Jabès et bien d'autres, G. Bounoure a exercé son rayonnement intellectuel, principalement au Liban.]

[...] Redoutable est la magie — et surtout chez le poète qui en subit la puissance au niveau et au sein de la matière. La magie est ouverture vers la chose démoniaque, aussi bien qu'accès à la substance spirituelle. Et il arrive souvent que l'éros articule les deux directions et les brouille dans une tension déchirante, traversée d'éclairs. La magie est manichéenne. Le destin de poètes comme Baudelaire, Pierre Jean Jouve est de subir et de vivre cette confusion avec l'espoir que se dégagera le sens anagogique des métamorphoses.

« C'est par le mal que je me sens spirituel. »

La magie semble un secret perdu dans la forêt des rites sauvages et des pratiques maudites. Elle témoigne d'on ne sait quelle aventure de jadis, quelle chute, ou quelle dégradation. Il reste une

prérogative humaine, la sublimation des symboles, langage de la zone inférieure que hante le chemin d'en haut, l'état de grâce.

Envoûtement, déchirure ou transport immédiat, la magie aborde et digère à la fois le sujet et l'objet pour constituer dynamiquement un être un. Elle confond le réel et l'imaginaire dans l'énergie d'une organisation vivante imprévue. Survivance d'un état enseveli dans le lointain de l'espèce, la magie, si dégradée qu'elle soit ici et là, reproduit le prodige poétique originel. Quels amants sauront faire que la métamorphose de l'élémentaire devienne le destin humain ? [...]

MALCOLM DE CHAZAL

I. Il y a, à mon sens, deux magies : la vraie et la fausse poésie.

Moïse est un magicien, un artiste. Il est poète, parce qu'il a le « délié » de ses tables. Il s'évade de la confusion. Il serait parfait magicien, s'il liait le nombre et l'image. Il a été moral. C'est donc un demi-magicien. L'artiste moderne est prométhéen, il veut violer. Ainsi Picasso, au bistouri, cherche une fente dans l'espace, dans la cloison de l'invisible. Je lui préfère le Douanier Rousseau qui, poète, peint l'invisible avec le baiser de son pinceau.

II. L'art vivant viendra avec une nouvelle forme de poésie : l'*allégorisme pictural*, les images à clé, dont la clé en soi est la face de l'homme. On peindra « humain » — non l'anthropomorphisme — tel qu'une fleur, par exemple, était vue par un homme de l'âge d'or, en parenté d'âme, comme une sœur. La fleur ici aura « expression », vivra. La fleur aura un nombre, analogue à celui de l'homme, une âme affiliée. Je parle ici de la *peinture panthéiste*, la seule magique.

III. Je n'en vois aucune de vraiment magique. C'est de la magie forcée, du rocambolesque, sauf le numéro 9, qui est une parfaite analogie de la voix, du visage et du paysage. Je ne connais pas cette toile en couleurs. Au cas où les couleurs ici crient, nous aurions une totale correspondance du son, de la couleur et de la forme. Magique dans ce sens est la Nature. La seule magie est l'unité. Je parle d'harmonie *vivante*.

IV. Le seul art magique étant l'art cosmique, il ne faut donc point sortir du concret. L'art abstrait, à mon sens, marche résolument vers le chaos et le gouffre.

V. Selon ma vision, nous sommes aujourd'hui dans le faux magisme, l'inférieur paradis, celui qui envoûte : nous sommes littéralement possédés par les sorciers noirs que sont Picasso et ses émules. J'excuse quelque peu Dalí, qui est malgré tout un défouleur.

L'art moderne, malheureusement, épaulé également le robot de la science et les effroyables mythes religieux statufiés. L'art moderne nous porte les bêtes du subconscient enrobées et *masquées*. C'est le bestiaire de l'abîme, civilisé. Ces allégories sont

tout l'inverse du *catharsis* divin qu'est l'expression angélique des choses vivantes venant du pinceau de Michel-Ange et du Vinci. Ceux-ci n'ont pas été dépassés — sauf par les couleurs solaires de Van Gogh. J'aime la poésie de Matisse.

La vérité, à mon sens, est dans l'art enfantin, et dont les mouvements des artistes de l'âge des cavernes nous donnent une idée.

Seul un « art d'innocence », un art nu, en suprême magie — quelle plus grande innocence que la lumière ! —, stérilisera tous ces relents de cadavre. Seul maître du champ humain, le poète qui réunit en lui-même l'artiste, le savant, peut atteindre la réalité, en magicien du cosmos.

Il ne s'agit pas ici de *faire*, mais d'*être*. C'est une révolution poétique qui s'impose, où le poème sera nous-mêmes.

Quand les artistes *vivront*, ils feront des miracles.

CHARLES FLAMAND ET ANDRÉ ROBIN

[Né en 1928, le poète Élie-Charles Flamand est un grand connaisseur de la tradition ésotérique, qui se transcende dans sa poésie au symbolisme secret. A. Robin s'est intéressé à l'Orient et au Tantra.]

I. Si, par-delà les évidentes ressemblances formelles existant entre les œuvres primitives ou archaïques qui ressortissent à la magie et celles de certains artistes modernes, on cherche à comparer l'esprit dans lequel les unes et les autres ont été conçues, il peut sembler tout d'abord que la démarche de leurs créateurs est rigoureusement inverse.

En effet, le magicien ancien s'appuie sur un rituel précis, il a une confiance absolue en des règles qui lui ont été transmises par initiation et il fait corps avec une collectivité. L'aventure personnelle est donc réduite pour lui au minimum. La magie visant, par des moyens non matériels, à une action sur la matière, son but est concret et défini, son principal critère est l'efficacité, le côté plastique de sa création ne peut donc paraître qu'accessoire.

L'artiste moderne, au contraire, ne suit aucun rituel, il est solitaire et s'oppose à la société, son aventure est totale et personnelle et il nous livre une vision du monde qui lui est propre. D'autre part, il ne cherche pas à agir directement sur le réel, mais simplement à transcrire son expérience intérieure dans le cadre de l'art plastique. Mais la contradiction n'est qu'apparente. En effet, toute opération magique nécessite déjà au départ une préparation ascétique et, au moment où elle s'accomplit, provoque une transformation profonde de l'officiant. De même, toute aventure spirituelle transforme celui qui s'y livre et lui permet d'acquérir de nouveaux pouvoirs, d'essence magique, sur le réel.

Si nous comparons maintenant d'une manière approfondie les

deux types d'œuvres envisagés, nous voyons que l'un et l'autre rejettent l'imitation comme une fin en soi et visent constamment à métamorphoser l'aspect sensible du monde afin d'en saisir les structures essentielles qui pourront donner prise à l'action magique. De multiples lignes de fuite ouvrent aussi une nouvelle dimension dans toutes ces productions qui présentent un au-delà permanent, leur contenu latent dépassant toujours leur contenu manifeste. À ce dernier un certain nombre de sens superposés, qui parfois même s'opposent en apparence, peut être attribué. C'est pourquoi le fil qui les unit nous paraît être l'utilisation du symbolisme, consciente chez le primitif et le magicien des civilisations historiques, intuitive, au moins en partie, chez l'artiste moderne. Le symbole est non seulement un moyen de connaissance, mais aussi un moyen d'agir sur le plan subtil, ce qui, en vertu de la loi de l'analogie, occasionnera une répercussion sur le plan concret. C'est pourquoi l'action que l'artiste moderne arrive à produire, par l'intermédiaire de l'imaginaire, sur le réel, peut être qualifiée de magique, au sens strict du terme. [...]

RADOVAN IVSIC

[Attiré précocement par le surréalisme, réduit au silence successivement par le régime pronazi et par celui de Tito, ce grand poète croate né en 1921 devient dès son arrivée à Paris en 1954 un proche de Breton.]

Définitions préliminaires. Le *Magicien* possède une technique par laquelle il tente de se placer sur un plan différent du nôtre, où il disposerait de la puissance sur tout ce qui existe à notre niveau. Si son but est unique, la puissance, ses moyens sont variés.

L'*Artiste* accède à un monde extraordinaire à travers l'œuvre dont il est l'auteur. Son but n'est que de pénétrer dans ce monde merveilleux.

Le *Témoin* est, par définition, celui qui, sans le truchement du *Magicien* ou de l'*Artiste*, ne peut pas atteindre de lui-même au plan différent du monde prodigieux.

Le *Magicien* n'existe qu'en fonction du *Témoin*, dont il peut satisfaire les désirs. Le *Témoin* s'identifie apparemment au *Magicien* chaque fois que la civilisation lui permet par son développement technique d'arriver à un résultat comparable à ceux qu'obtenait le *Magicien*. L'*Artiste* n'est pas forcément lié à son *Témoin*, en ce sens qu'une œuvre d'art reste souvent incompréhensible au *Témoin*. L'*Artiste* est rarement contemporain du *Témoin* qui pourra emprunter son œuvre pour accéder au monde enchanté. L'intervalle du temps qui les sépare est très variable.

I. La civilisation rend accessibles à chaque individu certains pouvoirs que détenait seul auparavant le *Magicien* : un cachet d'aspirine est efficace comme le regard du *Magicien*. Mais, en

ébranlant l'autorité du Magicien et la foi dans la Magie, la civilisation parvient dans une grande mesure à désenchanter l'univers et à persuader l'individu que l'on peut tout réduire à la formule *deux et deux font quatre*.

Dans la civilisation, la Magie cesse de jouer le rôle universel qu'elle jouait et devient, dans le monde plat, un appendice insignifiant qui a plutôt la caractéristique d'une coutume que d'une *action* magique (exemple : toucher du bois).

Le seul qui soit apte à apporter un peu d'air frais dans ces fourmilières civilisées (pour ne pas dire dans ces *casernes*) est l'Artiste. Il va sans dire que cet Artiste, en raison de son appel vers l'Inconnu, vers l'« inutile », vers le merveilleux, vers le sur-réel, sera souvent dénoncé comme un dangereux rebelle.

II. Devant le Nouveau Monde, l'excitation du Savant, du Magicien et de l'Artiste est peut-être également intense, mais elle est différente : le Savant reflète, l'Artiste projette, le Magicien ordonne. Le premier essaie de résoudre une énigme connue, le second, en premier lieu, entrevoit, découvre ou invente l'énigme, le troisième veut influencer sur l'énigme.

La science se contente, en général, de résoudre lentement, impassiblement, méthodiquement les mystères de l'univers. La Magie est passionnante, merveilleuse, vertigineuse — vraie sœur de l'art.

La Magie se propose d'atteindre l'impossible. La religion est de la Magie systématisée. Dans la religion, le merveilleux perd sa force vive, créatrice.

Aujourd'hui, dans la partie civilisée du monde où la vie est mieux organisée que dans une ruche — dans la ruche, il n'y a ni radar, ni comptabilité, ni indicateurs des chemins de fer, ni police —, où l'art imitatif est aussi peu dangereux que la glace dans laquelle, chaque matin, en se rasant, se regardent et l'ingénieur-construteur-des-avions-2 000 km/heure (ô, le Magicien avec son tapis volant !), et l'ouvrier de la canalisation, membre du syndicat (ô, la baguette du sourcier !), apparaissent quelquefois des Artistes (déclarés aussitôt effrénés, fous à lier, ennemis de la sécurité de l'État, etc.) dont les œuvres sont un symptôme sûr que le cœur des hommes a su garder une nostalgie infinie des eaux pures du merveilleux, de l'impossible, du surprenant.

À tous ceux qui diraient qu'aujourd'hui la réhabilitation de la Magie pourrait être périlleuse, je répondrais : sûrement moins périlleuse que leur ingénieux cobalt.

D'un autre côté, il me semble que sur le plan de la connaissance, le facile matérialisme *mécaniste*, depuis longtemps dépassé en théorie, mais chaque jour plus répandu et plus fort sur le plan quotidien, est un danger beaucoup plus grand que la Magie qui nous mène vers l'inconnu. Qu'on ne nous interdise aucun chemin, nous verrons bien nous-mêmes s'ils sont des impasses. [...]

ANDRÉ MORA

[Le poète (1887-1963) avait gravité autour de Jean Royère et de sa revue *La Phalange*, où publia le jeune André Breton (un poème de son recueil *Polyphonies* [1924] porte en exergue une phrase des *Champs magnétiques*). Ses réponses reflètent l'idéalisme de l'époque symboliste.]

CÉSAR MORO

[Ayant découvert le surréalisme à Paris en 1925, ce poète (1903-1956) a joué un rôle majeur dans le rayonnement du surréalisme au Pérou.]

I. *Civilisation* : il faudrait s'entendre. Si j'accepte le mot — et il faut l'accepter — je souscris au jugement de J.-A. Rony comme au réel exposé de faits accomplis.

Le *fil conducteur* est sans doute commun aux deux expériences, il serait malaisé pour moi de définir la nature de ce fil. On vit l'expérience le long de sa vie, du commencement de sa propre vie jusqu'au moment où ce fil se brise — individuellement, bien entendu — s'il se brise, le monde devient pour chacun ce qu'il est en fait dans la civilisation occidentale : nébuleuse, chaos, absence. Je suppose que magicien et artiste tentent une aventure similaire, plus consciente chez le magicien : la *page blanche*, lieu des rencontres, où l'on va faire naître les charmes, *enchanter* le monde et provoquer les apparences, la *réalité*, dont et artiste et magicien sont maîtres.

II. Ni la science ni la religion — telles qu'elles m'apparaissent — ne peuvent suffire au besoin de l'expression, de la réalisation du désir, l'art seul étant par excellence la mise sur pied de l'irrationnel non conditionné, non utilitaire, à longue échéance. Illisible en essence, il se laisse approcher par intermittence et son allure n'est — hélas ! — pas aussi frénétique qu'elle devrait l'être. Artiste et magicien ont divorcé et, tandis que l'un possède les formules — le mot peut-être — l'autre, l'artiste, tâtonne et suscite un charme qui le surprend et le tient à la gorge. En ce sens la magie doit tôt ou tard — si les choses vont dans leur sens lucide, humain — de plus large, dirigée, directe façon, influencer l'art.

Donc je tiens pour souhaitable la réhabilitation de la magie qui substituerait aux bombes H et aux présidents de république et leurs femelles un monde insoupçonné d'interférences et d'aventure réelle. L'abolition de la mort. [...]

GÉRARD LEGRAND

[La très longue réponse de ce proche d'André Breton, et membre actif du mouvement surréaliste, reprenant l'essentiel de

sa collaboration au corps du volume, nous retenons ce seul passage qui possède sa propre cohérence.]

[...] II. Dans une telle perspective, l'art magique est un art à deux faces. Tantôt il immobilise l'univers pour la révélation, en une minute d'extase, de sa propre essence illusoire, qu'on qualifie ou non celle-ci de « tragique » : il est Persée pétrifiant la tête de la Gorgone, en la contraignant à se regarder dans le miroir de son bouclier. Tantôt il mobilise à l'extrême ce même univers, il le précipite dans un chaos où les formes innombrables (de préférence les plus refoulées) du désir cherchent une nouvelle issue. Par là, l'art magique est tantôt en deçà, tantôt au-delà de l'imitation du monde extérieur et notamment de l'anthropomorphisme, mais il n'est jamais non plus une simple « effusion » du monde intérieur sans prise sur les structures générales de la réalité. La statuaire et — pour autant qu'on peut l'imaginer — la peinture grecque et romaine, dans certaines de leurs manifestations non simplement naturalistes ou décoratives, telles que colosses, statues enchaînées, personnages voilés comme des oracles, témoignaient d'un anthropocentrisme qui en était encore au stade de la hantise : Narcisse étonné de sa propre ressemblance, se multiplie pour mieux émerger du brouillard ou, encore aujourd'hui, certaines tribus australiennes nomment indifféremment leurs ancêtres « hommes remarquables » ou « animaux remarquables ». Mais cet anthropomorphisme, rationalisé et historicisé, a perdu progressivement sa charge magique, et préluda aux galeries de portraits, « Vierges » ou dictateurs, qui forment l'art classique. Par contre, le trompe-l'œil inhumain de première qualité, les anamorphoses, la dénonciation des « lois » de l'optique, sont magiques — comme à l'autre extrémité de la chaîne, dont seul le surréalisme tient les deux bouts, la plongée de l'art dans le non-formel qui ne cesse pourtant pas d'être concret lui ouvre les royaumes de la magie. Celle-ci ne peut manquer d'être réhabilitée, au moins à titre symbolique... car tant de gens ont intérêt à embrouiller la question ! (Les sociologues pour laquelle elle est une forme datée et étiquetée sans répercussion ; les faux occultistes qui ont détourné son souvenir vers les plus honteuses pratiques du spiritualisme et de la télépathie augurale sans le moindre repère philosophique ; les archéologues incapables — surtout en France — de concevoir l'ombre d'une idée générale.) [...]

JOYCE MANSOUR

[D'origine égyptienne, de culture anglaise et française, cette poétesse et romancière surréaliste (1928-1986), établie en 1956 à Paris, reçoit et soutient libéralement artistes et écrivains.]

I. La distinction entre la fiction de la magie et la magie de la

fiction est, pour moi, un sophisme. L'art et la magie ne sont que deux termes artificiellement différenciés, désignant un même moyen de communication avec l'incommunicable. L'art traditionnel, c'est la magie agissante et son message ; l'expression apparemment artistique du matérialisme contemporain n'est que la sensation de la magie filtrée par l'intellect de l'artiste. La différence entre le magicien et l'artiste moderne réside en ceci : le premier cherchait à accumuler en soi les forces extérieures tandis que le second, victime de la dispersion, se borne à se « soulager ». Leur fil conducteur est bien le même, la recherche d'une dilatation spirituelle.

II. La science ne procède que sur le matériel, la religion n'est plus qu'une forme de magie appauvrie incomprise même par ses prophètes. Le retour de la magie en tant que science vivante est impossible à moins d'une transfiguration des élites. Le danger de cette réhabilitation est négligeable : qui donc comprendra le magicien ? Je crois que l'art magique n'existe pas en tant qu'art, la magie est une nécessité pour l'homme éveillé, c'est le moyen de façonner l'univers à sa mesure, c'est sa nourriture. Pour le pratiquer, il faut être en pleine possession de tous ses sens, il faut avoir des connaissances et l'œuvre en résultant sera fatalement belle. [...]

OCTAVIO PAZ

I. L'anthropologie moderne — à l'encontre de ce que pensait Frazer — considère comme très improbable l'existence de cette « ère magique » de laquelle, par des révolutions successives, se serait détachée la pensée religieuse, philosophique et scientifique. En réalité, depuis les origines jusqu'à nos jours, les croyances magiques ont été inextricablement liées à toutes les activités humaines. Secrètement ou ouvertement, la magie circule dans l'art de toutes les époques, en sorte qu'il n'est pas plus possible de signaler les limites historiques de l'« art magique » que de le réduire à un certain nombre de traits stylistiques.

Mais si l'art ne remplace pas la magie, dans toute œuvre d'art existent certains éléments susceptibles de la transformer, à un degré ou un autre, d'objet de contemplation esthétique en instrument d'action magique. Par exemple, dans la *Vita nuova*, remarquable est la présence du nombre 9, chiffre doté de pouvoirs certains par Dante. Et l'on ne saurait dire qu'il s'agit ici de l'utilisation artistique de la magie des nombres : le prestige esthétique du nombre 9 dans l'œuvre de Dante — comme celui du 7 dans celle de Nerval — provient précisément de sa valeur comme signe magique. Entre magie et art, il y a flux et reflux continuels : la poésie découvre des correspondances et analogies, qui ne sont pas étrangères à la magie, pour produire une sorte de sortilège verbal ; en même temps, poète et lecteur se servent du

poème comme d'un talisman magique, capable littéralement de les *métamorphoser*.

Ce n'est pas sans faire violence à leur nature originale que nous nous obstinons à appeler « objet d'art » de nombreux produits — sculptures, peintures, formules de sorcellerie, exorcismes, prières — des civilisations dites archaïques. Pour leurs créateurs ignorés, la valeur de ces œuvres résidait en leur efficacité, non pas en leur beauté ; l'art magique primitif n'aspire pas à l'expression, il est expressif parce qu'il est efficace. Cependant, notre attitude devant les œuvres de l'« art magique » n'obéit pas à une erreur de perspective historique. Nous savons tous que ces objets étaient des instruments d'action magique. Il s'agit donc ainsi de quelque chose de plus simple et de plus décisif : notre idée de l'art comprise comme une simple contemplation désintéressée a souffert une transformation substantielle. Les exemples d'« art magique » accumulés dans nos musées ne constituent pas un nouveau butin de l'insatiable conscience historique de l'Occident, mais sont plutôt un des signes de l'écroulement de la conception de l'art issue de la Renaissance. La contemplation d'une œuvre d'art ou d'un poème ne nous suffit plus : nous voulons, ne serait-ce que pour un instant, être le poème lui-même.

II. Le spécifique de la magie consiste à concevoir l'univers comme un tout dont les parties sont unies par un courant de sympathie secrète. Le tout est animé et chaque partie est en communication vivante avec le tout ; ou pour parler selon la formule des stoïciens : *Simpatheia tôn holon*.

De là vient que l'objet magique est toujours double ou triple et que, alternativement, il se couvre ou se dénude devant nos yeux, pour s'offrir comme le *jamais vu* et le *déjà vu*. Tout tend à sortir de soi-même et à se transformer en son voisin ou en son contraire : cette chaise peut se transformer en arbre, l'arbre en oiseau, l'oiseau en jeune fille, la jeune fille en grain de grenade, que becquette un autre oiseau dans le patio d'un palais persan. L'objet magique ouvre devant nous son abîme fulgurant : *nous invite à changer et à être autre sans cesser d'être nous-même*. L'intérêt moderne pour l'« art magique » n'exprime pas une nouvelle curiosité esthétique mais a des racines beaucoup plus profondes et tend à satisfaire des besoins que la religion n'a pas assouvis et que la philosophie est loin d'apaiser : nous savons que notre être a toujours soif d'être un « autre » et que seulement nous serons nous-mêmes si nous sommes capables d'être autres.

Nous demandons à l'art le secret du changement et nous cherchons en toute œuvre, quels que soient son époque et son style, ce pouvoir de métamorphoser qui constitue l'essence de l'acte magique.

[...] Le caractère impersonnel et destructeur de notre civilisation s'accroît à mesure que le sentiment de solitude s'accroît dans les âmes : « Lorsque meurent les dieux, disait Novalis, les

fantasmes naissent. » Nos fantasmes se sont incarnés en divinités abstraites et féroces : institutions policières, partis politiques, chefs sans visage. Dans ces conditions, revenir à la magie ne signifie pas restaurer les rites de fertilité ou danser en chœur pour attirer la pluie, mais recourir de nouveau aux pouvoirs d'exorcisme de la vie : rétablir notre contact avec le tout et rendre érotique, électrique notre rapport avec le monde. Toucher avec la pensée et penser avec le corps. Ouvrir les portes, retrouver l'unité. Assimiler en somme l'ancienne et encore vivante conception de l'univers comme ordre amoureux de correspondances et non comme une aveugle chaîne de causes et d'effets. Assumer la réalité de la magie n'entraîne pas l'acceptation de la réalité des fantasmes de la magie, mais le retour à ses principes qui sont à l'origine même de l'homme. [...]

IV. Selon moi, l'unique méthode de connaissance de l'« art magique » — comme de tout art — est l'expérience directe, nue et sans intermédiaires. L'unique chose qui compte est la subjectivité, la spontanéité des réactions personnelles. Ce critérium n'est pas aussi arbitraire qu'on le croirait à première vue, car j'ai averti que toutes les sensations du spectateur devant cette sorte d'œuvres — depuis l'horreur jusqu'à la fascination — peuvent être réduites à ce schéma : sentiment de se trouver devant « l'autre », c'est-à-dire devant quelque chose d'étranger à nous-même et qui nous repousse mais qui nous invite cependant à un pas en avant pour nous confondre avec son être. Vertige, étrangeté, reconnaissance. Horreur et, en même temps, désir de pénétrer en cela qui attaque ainsi et désagrège notre certitude d'être une conscience personnelle autonome. Les deux mouvements contraires se réconcilient dans le désir de faire le « saut mortel » et d'atteindre « l'autre rive ». En somme, la gamme de sensations — étonnement, horreur, vertige, fascination, chute dans l'objet — évoque toujours la vieille image de la métamorphose.

BENJAMIN PÉRET

I. L'ancien magicien et l'artiste moderne sont en quelque sorte situés face à face par rapport au monde qu'ils scrutent. L'image que le premier présente correspond donc à celle que contemple le second, mais l'une est inversée par rapport à l'autre. Un désir inépuisable les anime. Réel ne se distingue guère plus d'imaginaire que matin et soir. On ne peut les considérer que comme deux états d'un même phénomène. Le sorcier cherche à le transformer par une action directe, le second par ricochet.

II. La libération de l'art, mise à l'ordre du jour par le romantisme, a été l'œuvre de notre siècle. En fait, ce fut une immense explosion dont les conséquences demeurent en partie imprévisibles. L'ébranlement qu'elle a produit continue de se propager de proche en proche. Dès maintenant, on peut constater que la

vie tout entière a été affectée par cette explosion. À une vue religieuse de l'art comportant une soumission totale au monde extérieur s'est soudain substituée la rébellion contre le monde et la volonté de le transformer par le truchement de l'art. En réalité, ce qui a pris le nom d'art est très différent de ce qu'on entendait jadis par ce terme. Les désirs les plus profonds, réprimés depuis tant de siècles, sont remontés d'un seul coup, se pressant et se bousculant pour occuper toute la scène mentale. La magie leur offrait autrefois une satisfaction partielle, la partie non satisfaite de ces désirs cherchant une issue à travers la religion. La résurrection de la magie ne saurait être nocive que si elle résultait du maintien des termes « magie » et « religion » dont le contenu resterait fossilisé. Par bonheur, cette pétrification me semble impossible. [...]

Les ambitions ouvertement plus modestes des esthéticiens et critiques d'art — aussi bien que de tels archéologues hautement spécialisés — n'en achèvent pas moins de souligner *dans l'actuel* un certain nombre de traits essentiels.

ÉTIENNE SOURIAU

[De la part d'Étienne Souriau (1892-1979), professeur d'esthétique à la Sorbonne, directeur de la *Revue d'esthétique*, les questions reçoivent des réponses expéditives.]

JEAN-BAPTISTE COLBERT DE BEAULIEU

[Ce spécialiste de la numismatique gauloise (voir *Perspective cavalière*, p. 951) se déclare étranger aux préoccupations de l'enquête.]

MARIO PEDROSA

[Critique d'art brésilien d'inspiration marxiste, professeur, journaliste et homme politique (1900-1981).]

[...] Toute œuvre d'art ne ressortit pas au « magique », sans pour cela être diminuée de valeur proprement artistique ou esthétique. Une fois établie cette constatation, on peut tenter de repérer ce qui, dans un objet quelconque, compris dans une situation donnée, pourrait avoir ou non cette propriété magique.

L'art de notre époque, l'art dit moderne, celui qui, selon vous, donne le pas à l'esprit de création au détriment de l'esprit d'imitation, est en soi-même le plus grand et le plus profond effort de la pensée et de la sensibilité occidentales pour récupérer l'esprit magique ou, tout au moins, pour faire de nouveau appel aux modes de la pensée mythique tombée en désuétude dès l'avènement

du rationalisme métaphysique et de la civilisation utilitaire bourgeoise. L'art abstrait moderne, dans ce qu'il a de meilleur et de plus authentique, est au fond une invitation à ce retour récupérateur, car il nous défend précisément, pour aborder et déchiffrer toute œuvre d'art, l'emploi du langage discursif. La magie est une activité d'ordre mythique, entièrement exclue du plan du langage verbal discursif, surtout après l'épuration rigoureuse de celui-ci entreprise par la logique symbolique moderne. L'art comme la magie fait partie du monde de ces formes symboliques dont nous parle Cassirer. L'art moderne, l'art abstrait nous invite donc à une attitude mentale et spirituelle différente de celle qui gouverne les rapports intellectuels et sociaux des hommes dans notre société occidentale. Nous devons, pour le pénétrer, pour le comprendre, mettre de côté l'appareil un peu trop rigide ou spécialisé de nos concepts logiques. [...]

MARIE-ANNE FEBVRE-DESPORTES

[Pour cette critique d'art, spécialisée dans l'architecture et la décoration, « il semble qu'on puisse répondre par l'affirmative sur la nécessité de l'art magique, tel qu'il est entendu dans le questionnaire ».]

ALAIN JOUFFROY

[Ayant rencontré Breton à dix-huit ans à Huelgoat pendant l'été 1946, ce poète, essayiste et critique d'art, poursuit sa quête personnelle d'un « individualisme révolutionnaire » dans l'écriture comme dans l'existence.]

Je ne suis ni magiste, ni historien d'art, ni ethnologue. Seul me passionne et m'occupe le pouvoir des images : sur moi, sur les êtres que je connais. C'est pourquoi il me semble que la poésie est le meilleur moyen d'approcher et de comprendre ce que l'on appelle magie.

Et d'abord, je crois que « magie » nous enveloppe, nous cerne, s'infiltre à travers nous. Pour cela, il me semble difficile, illusoire, ou téméraire, de vouloir isoler des phénomènes magiques. Parler de la magie comme d'une science (de la chimie) c'est méconnaître ce qui la constitue essentiellement : cette énergie à laquelle on n'a pas su encore donner de nom — comme celle qui rayonne de la présence d'un être, ou celle que crée, autre et supérieure, la rencontre de deux êtres dans la complexité inexprimée de toute situation humaine. [...]

La magie est une étreinte inévitable, qui donne sens à ce qu'elle étreint. Elle est participation intense et rituelle à ma vie. Elle relie affectivement ce que l'esprit rationnel sépare. En elle (et je l'habite plus qu'elle ne m'habite), étoiles, graines d'arbres, coulées de

lave, gouttes de sang se concernent mutuellement. Elle volatilise les cloisons étanches. Changer la vie (par elle), c'est trouver de nouveaux prolongements humains dans le merveilleux labyrinthe de la matière. [...]

Il y a donc à mon avis fusion possible (mais non systématique) de la démarche surréaliste et de la démarche magique. Le surréalisme a donné à voir ce que d'autres ont su ou deviné. Il a prêté un corps à l'occulte. Ce faisant, il a fait exception à la discipline des initiés, il a mis en avant ce qui jusqu'alors demeurait dans l'arrière-plan.

Entre la « mise au grand jour » et l'« occultation » le poète hésite toujours, et finalement choisit le grand jour.

C'est ainsi que toute œuvre qui a opéré un éveil profond en moi, une métamorphose complète *de ma vie* (comme l'œuvre de Rilke, de Rimbaud, de Lautréamont, les tableaux de Tanguy, de De Chirico, de Max Ernst, puis ceux de Brauner, de Matta et depuis un an ceux de Marina) est foncièrement *magique*. [...]

ROBERT LEBEL

[Exerçant son ironie contre les « badauds intellectuels », cet ami de Marcel Duchamp (voir dans *Perspective cavalière* la notule de « Petit colloque initial », p. 1410) utilise le cadre du questionnaire pour démystifier l'enthousiasme sans discernement.]

Ce problème qui vous a préoccupé toute votre vie, vous voilà sommé par vous-même de lui trouver une issue. Car où d'autres se fussent largement satisfaits de repolir péremptoirement les généralités d'usage, votre propre exigence vous incite à provoquer un débat. Allons-nous assister, grâce à vous, à l'irruption de la démocratie dans un domaine où nul, jusqu'ici, ne se souciait de bouleverser le rituel feutré des préséances ? Il fallait votre belle audace et cette passion de la vérité qui ne se plie devant aucun tabou pour engager au grand jour cette confrontation. Puissent tous ceux que vous interrogez se soumettre à cette épreuve sans dissimuler leur embarras, leurs perplexités, leurs lacunes, voire leur naïveté dont les Initiés ne se feront pas faute de sourire. Mais c'est à leur capacité de braver un certain ridicule noir que se distingueront peut-être ici les mieux doués pour la profanation.

I. Il existe à votre première question la réponse que m'a donnée sur ce même point Marcel Duchamp : « Si j'ai fait de l'alchimie, c'est de la seule façon qui soit de nos jours admissible, c'est-à-dire sans le savoir. » [...]

II. N'oublions pas qu'en décernant à un art l'épithète « magique », on souhaite surtout aujourd'hui le différencier de ce qui relève uniquement de l'esthétisme. Certains milieux sont encore tout stupéfaits d'avoir découvert que l'art n'avait pas pour seul but le plaisir des yeux. [...]

IV. Tout art est un produit de la magie et du jeu. Pour évaluer une œuvre, il y aurait donc lieu de déterminer préalablement les proportions réciproques de ces deux termes. Mais ce dosage est d'autant plus malaisé que le jeu sert parfois d'enveloppe à la magie. [...] Au surplus, quelles que soient ses ambitions, aucun art ne doit être tenu pour magique *a priori* : le miracle est dans l'explicable privilège de certaines œuvres qui réussissent à le devenir.

RENÉ HUYGHE

[Professeur au Collège de France, philosophe et historien de l'art, auteur d'ouvrages d'esthétique qui firent autorité, R. Huyghe déchiffre dans l'art, dès ses débuts et même à travers ses ambitions réalistes, une constante saisie de l'invisible à travers le visible.]

[...] Un jour, l'homme devait se rendre compte qu'il n'était pas seulement dressé face au monde extérieur, mais aussi adossé au monde intérieur, à *son* monde intérieur (quoique le possessif convienne parfois bien mal à celui qui est possédé). Il s'est découvert suspendu entre deux mystères, intermédiaire entre eux, jetant de l'un à l'autre, comme un pont, l'éclair fragile de sa lucidité.

Il a rêvé alors de s'emparer aussi de cet autre invisible, dont il est porteur. De nouveau, il a eu recours à ces signes que sont les mots — et surtout les images. C'est ainsi que dans les temps modernes, toute œuvre d'art est une projection, devenue par là visible, des forces qui agitent l'âme. Les tendances profondes de l'âme collective — religieuses surtout, mais aussi sociales, voire nationales — reçurent d'abord un visage où les hommes apprirent à les reconnaître, à les connaître même, car elles devenaient, incarnées, regardées face à face, plus évidentes et plus agissantes. [...]

JEAN MARKALE

[Pour ce spécialiste de l'art celtique (voir dans *Perspective cavalière* la notule de « Braise au trépied de Keridwen », p. 1416), l'homme baigne en permanence dans un univers merveilleux, l'objet d'art n'ayant de prix qu'en fonction de la charge magique dont il est pourvu.]

I. L'ancien magicien et l'artiste moderne ont *en principe* la même fonction qui est enchanter l'univers, recréer cet univers et y faire pénétrer les autres par des processus rituels ou intellectuels. Si l'œuvre de l'artiste moderne n'est pas toujours magique, c'est que l'artiste trahit sa fonction essentielle ou s'égare dans cette civilisation trop mécanique sans voir la magie qui existe dans la mécanique elle-même (magie des trains, des moteurs, etc.). Le faux artiste est un contemplatif : il contemple l'univers et le copie tel

quel (et encore faudrait-il là étudier le rôle et les effets du subconscient !). Le véritable artiste comme le magicien ancien, comme n'importe quel sorcier, ne se satisfait pas de l'univers tel qu'il le sent. Il l'explore en ses moindres replis, il tente d'établir la communication entre le réel et l'imaginaire si bien que cet imaginaire devient réel à son tour. Il me semble qu'il y a là un acte magique par excellence. [...]

LANCELOT LENGYEL

[Sur ce spécialiste de la numismatique gauloise, voir *Le Surréalisme et la Peinture et Perspective cavalière*, respectivement p. 753 et 946.]

[...] En relevant certaines positions de la magie dans l'art, je commence par celle qui m'est la plus familière : l'art gaulois dans les médailles (fig. 2). La qualité magique de ces monnaies réside dans le pouvoir de produire consciemment un effet fiduciaire sur le preneur, par un dessin synthétique dont l'objet est la vision intégrale du fond de la croyance celtique, donnant un résumé de ses cultes divers dans leurs enchevêtrements comme dans la finalité de la pensée religieuse, présentés par leurs expressions symboliques transcrites en signes. La mystique des valeurs, opérée sur le métal de l'espèce circulante, autorise l'acheteur à accomplir un acte magique en s'appropriant légalement des objets appartenant à autrui, à réaliser son bien-être ou même et plus particulièrement, à exercer le pouvoir sur d'autres.

Ce qui fait un art de ces images monétaires, c'est que les moyens plastiques, en l'occurrence un rythme dynamique serré, à haute tension, coïncident avec le contenu religieux de même ordre dynamique, l'un et l'autre en liaison intime, ineffable constituant par là une même hiérophanie. La même cohérence régit les œuvres religieuses (fig. 1, 3, 4) du choix présenté par l'enquête. Car, de même que le jade et le lapis-lazuli en Chine, le scarabée en Égypte ou le chêne en Gaule représentent des modalités du sacré, un dessin, par le seul pouvoir de représenter, peut charger une image d'une force magique.

[...] Il est cependant une question, cher André Breton, je m'adresse directement à vous, que vous n'avez pas posée dans votre enquête, mais qui me tient à cœur tant elle éclaire la nature des ressorts obscurs de votre lutte pour l'art du « merveilleux » qui me semble sortir du domaine privé pour s'insérer dans la grande lignée historique.

D'où vient qu'en France « latine et rationaliste » un André Breton se batte avec ce fanatisme « religieux » pour une vision du surréel dont les deux pôles d'attraction sont pour lui l'automatisme et l'art magique ?

Mes études sur l'art gaulois et plus particulièrement sur celui de l'Armorique celtique, que j'ai eu la chance de pouvoir vous

soumettre, m'ont ouvert les yeux comme à vous quant à la racine profonde de votre surréalisme, dont l'automatisme méthodique vous sert à ouvrir largement la porte au subconscient comme la charge d'un radar pour capter sur son écran le message archétypal, désiré et attendu.

Votre souci intransigeant ne puise donc pas sa force dans l'orgueil ni dans l'amour-propre du poète, ce qu'exclut votre humilité devant toute valeur spirituelle, mais vient de loin comme le commandement secret du dernier rassemblement des druides indépendants, vos frères, avant la persécution latine.

Ce que j'ai pu relever et interpréter du message de l'esprit gaulois, c'est son antagonisme par rapport à la vision grecque du monde statique et anthropocentrique auquel il oppose le dynamisme de l'espace mouvant d'un univers infini, inachevé, qui porte, lui, la réalité absolue vers laquelle l'homme se tourne, scrutant la précarité de son existence propre en face du ciel immense.

Au Celte, la forme grecque parfaite ne suggère pas l'idée religieuse ; cette idée, il la cherche derrière l'apparence de la chair putrescible dans le sens du rythme cosmique. Pour lui, l'Être au-dessus de l'être est insaisissable, sans forme humaine ni animale, inexprimable sinon par le moyen de symboles le signifiant.

[...] Cet état d'âme ancestral, émanation directe de la pensée figurée et symbolique du celtisme, n'a pas inventé mais bien plutôt continué, sinon réinventé l'ésotérisme breton dont le but prime, certes, le contenu, en attendant que vous le revalorisiez en haute littérature et lui fassiez reprendre une signification universelle.

Toujours est-il que c'est sur ce fonds qu'est né votre surréalisme combatif : une pensée qui fuit l'objet du jour pour se laisser porter par l'infini mouvement, saisissant la matière céleste impénétrable, mais d'autant plus désirée : une action qui crée le non-rationnel pour lui donner le prestige du concret, le vidant de l'extérieur pour le remplir de l'intérieur d'un sens vierge en jetant le déchet du langage dans le creuset afin de lui octroyer une substance qu'il n'a jamais connue, bien qu'il en ait toujours été capable avant sa défiguration par l'usage profane.

Dans son action de dépassement magique de toute contrainte conventionnelle, votre « creuset », l'automatisme surréaliste agit comme une immersion sacrée dans la « fontaine de Jouvence » ou plus exactement, dans le « chaudron » gaulois (la matrice divine) de la résurrection qui, dans tout rituel aquatique, archaïque ou chrétien, contient le principe dissolutif de l'eau primordiale en l'état préformel avec la force magique de la réintégration en des « vases communicants » qui sont ceux de la création cyclique.

Comme quelques-unes des réponses précédentes ont pu le laisser prévoir, il nous a semblé que c'était en dernière analyse aux occultistes et aux ésotéristes de toute obé-

dience, quelle que fût à cet égard notre appréciation personnelle, qu'il appartenait de clore cette enquête. La bonne volonté qu'ils ont mis à nous répondre prouve au moins l'intérêt suscité parmi eux à la seule évocation de l'art dans ses rapports avec la magie. La courbe, ascendante à notre sens, sur laquelle nous avons disposé leurs réponses, ne prétend pas aider à résoudre tel ou tel des problèmes circonstanciels qu'ils ont soulevés en réponse à notre propre interrogation, mais tient compte seulement de l'indépendance, du sérieux et de la dignité intellectuelle dont ils nous ont paru témoigner.

OLIVIER DE CARFORT

[Cet ancien collaborateur de la revue *Confluences*, à l'affût de traces de magie dans la poésie contemporaine, répond en quelques lignes sans détailler.]

ANDRÉ SAVORET

[Né en 1898 et mort en 1977, d'abord poète, théosophe influencé par Fabre d'Olivet et sollicité par le druidisme, A. Savoret collaborera plus tard aux *Cahiers de l'hermétisme*.]

[...] II. L'*art magique* ne peut être, proprement, qu'une *technique opératoire* de la science magique envisagée comme théorie à démontrer. Autrement dit, il requiert science, conscience, précision scrupuleuse, au même degré, pour le moins, qu'une expérience chimique. Empirisme et magie sont deux termes inconciliables. Or, ce qu'on nomme « l'expérience poétique » est, au moins au départ, empirique, subconscient, subjectif. Le sorcier est un empirique, le mage est un savant. Et l'« allure effrénée » de l'art actuel me fait davantage penser au sorcier qu'au mage. Que la magie soit « réhabilitée dans son principe » supposerait que ce principe soit connu. Qu'elle soit « réhabilitée » tout court doit importer assez peu au mage et n'est peut-être guère souhaitable. [...]

CLÉMENCE RAMNOUX

[Cette helléniste et philosophe (disparue en 1997) proche de Simone Weil a consacré l'essentiel de ses travaux au mythe. Elle se montre très critique à l'égard du questionnaire.]

DR MARCEL MARTINY

[Né en 1897 et mort en 1982, auteur de nombreuses contributions médicales, M. Martiny a travaillé avec Robert Amadou sur

l'histoire du magnétisme ; à ses yeux, la magie relève de phénomènes parapsychologiques.]

RAPHAËL KHÉRUMIAN

[Ce collaborateur régulier de la *Revue de métapsychique* s'est intéressé à l'ésotérisme chez Léonard de Vinci et est un adepte de la parapsychologie, comme le montre sa réponse.]

RENÉ WARCOLLIER

[Collaborateur assidu de la *Revue de métapsychique* et ingénieur de formation, R. Warcollier (1881-1962), s'est voué en particulier à l'étude de la télépathie qui, écrit-il, ne lui est d'aucun secours dans le débat présent.]

HENRY LHONG

[Originaire de Toulouse, ce peintre et homme de théâtre est aussi un spécialiste de l'Indonésie.]

[...] C'est la dernière question de cette enquête qui nous paraît, et de loin, la plus importante. Elle revient à se demander si, dans un objet ou une œuvre magique, la charge de potentialité se constitue ou non objectivement. Une telle question remet en jeu l'éternelle querelle des philosophes gravitant autour des deux pôles extrêmes de l'objectivité et de la subjectivité totales. Ce n'est par aucun des deux pôles pris isolément que l'on peut avancer dans ce domaine mais bien plutôt par le passage à un mode de pensée qui boucle sphériquement l'un sur l'autre, l'objectif et le subjectif, et atteint un palier où toutes les dualités, toutes les contradictions se dissipent, mode de pensée que Raymond Abellio a appelé l'« intersubjectivité transcendante », et dont la parenté avec le « point suprême » jadis tant cherché par le surréalisme, le système einsteinien et les différentes traditions apparaît comme évident. [...]

La magie ainsi quitte ses voiles troubles sous lesquels le scientisme et un rationalisme étriqué avaient cru devoir la cacher pour mieux éluder son évidence et nous apparaît comme un des moyens *normaux* d'investigation de l'homme, moyen qui n'est certes pas sans périls mais a le redoutable privilège d'amener son pratiquant « au pied du mur » et là, de le forcer soit à se dissoudre, soit à sauter le pas. À partir de la reconnaissance de ces limites, c'est la notion même de l'art qu'il faut remettre en question. [...]

PAUL SÉRANT

[Passionné d'ésotérisme, admirateur de Gurdjieff et de René Guénon auquel il a consacré une étude en 1953, P. Sérant (1922-2002) laissera plusieurs essais, ainsi que des textes polémiques virulents.]

[...] II. L'art magique — mais tout art véritable ne mériterait-il pas ce nom ? — est certes l'expression d'un besoin que ni la science ni la religion n'ont pour objet de satisfaire. Je pense également que la réaction contre l'art d'imitation ne pouvait être que violente, et que l'art, retournant à certaines sources, devait nécessairement déconcerter le public dans ses habitudes et ses goûts. La contribution de cette révolte de l'art à une renaissance du « sens magique » me paraît indéniable. Je m'en réjouis vivement, car cette renaissance permettra peut-être à l'homme contemporain de retrouver les voies de la connaissance amoureuse, perdue de vue depuis l'envahissement du rationalisme. [...]

NOËL DE LA HOUSSAYE

[Ami de René Guénon, ce poète archaïsant a laissé des essais et des récits imprégnés d'un spiritisme échevelé.]

[...] L'antique magicien et l'artiste moderne utilisent donc sans s'en douter les mêmes procédés et leur réussite n'est parfaite qu'autant qu'elle répond aux mêmes lois, lois extrêmement obscures d'ailleurs de l'engendrement de la vie.

N'oublions pas en effet que la magie est l'art de ressusciter les morts et que l'art littéraire ou pictural est celui de ressusciter les formes, ce qui définit une opération identique. [...]

ROBERT AMBELAIN

[Cet auteur de nombreux ouvrages sur l'ésotérisme et l'astrologie (1907-1997) se réclame principalement de Martinez de Pasqually, auquel il a consacré un livre en 1946.]

[...] II. Il n'y a pas à vrai dire un art magique. Dans la réalisation des charmes, talismans, *voults*, etc. dont se sert la magie, l'aspect artistique importe peu. C'est l'intention qui donne sa valeur à l'acte et à son support. [...]

RAYMOND ABELLIO

[Ce spécialiste de l'ésotérisme et de la gnose (1907-1986) a exprimé sa sympathie pour Breton dans une interview par la surréaliste Nora Mitrani (*Arts*, 4 janvier 1952).]

[...] J'ai reçu votre questionnaire sur l'art magique. Vous abordez là, me semble-t-il, la question du fondement même de l'activité artistique dans son ensemble, la notion de magie faisant éclater la division artificielle de l'art classique et de l'art baroque. Peut-être allez-vous mettre en cause le plan même de l'ouvrage. Il y a de la magie dans l'art classique, il y en a dans l'art baroque, et l'art pour l'art se définit lui-même en fonction de la magie : il est une démission, une fuite devant elle. [...]

JEAN REBOUL

[Nous n'avons pas de renseignements sur cet auteur de réponses très fournies, qui situe la magie dans le regard du sujet sur le monde.]

MATILA GHYKA

[Diplomate roumain (1881-1965), le prince Ghyka est l'auteur du classique *Nombre d'or*, qui, avant d'être contesté, exerça une influence stimulante sur la réflexion esthétique et spirituelle.]

[...] I. J'admets en effet qu'entre le magicien d'autrefois et l'artiste moderne il y a un parallélisme, un fil conducteur commun, un essai « d'enchanter l'univers ». J'entends ici par « magiciens » les magiciens scientifiques à ascendance pythagoricienne comme Agrippa, Paracelse, John Dee... Qui dit magie dit *incantation* par le son ou la vue ; le Mot, le Rite, le Rythme, la Forme, la Proportion ont tous une action dans ce domaine : on peut les résumer en deux mots : le Rythme et le Nombre. La Géométrie peut être incantatoire par l'harmonie parfaite, l'absolue beauté de certaines formes exprimées par elle (voir le « manifeste cubiste » de Platon dans le *Philèbe* avec sa définition de la Beauté), corps platoniciens convexes ou étoilés, projections orthogonales de certains hypercorps réguliers (à quatre ou cinq dimensions), enfin les diagrammes régulateurs des maîtres d'œuvre gothiques et certains « pentacles » de magiciens anciens et modernes. [...]

DENIS SAURAT

[Sur l'étrange ouvrage de cet angliciste mort en 1958, *Victor Hugo et les Dieux du peuple*, voir *Alouette du parloir*, p. 12, et *Le Surréalisme et la Peinture*, p. 612.]

[...] L'acte magique a lieu sur un plan autre que le plan humain-terrestre. Ce qu'il y a de magique dans l'art n'est qu'un reste dégénéré d'une puissance plus haute — mais c'est, pour nous tous, tout ce qui nous reste de cette existence supérieure, et une voie d'accès ouverte encore pour que nous y retournions. [...]

RENÉ NELLI

[Poète et essayiste (1906-1982), ce collaborateur assidu des *Cahiers du Sud* s'est consacré à la culture occitane, aux cathares et à la poésie courtoise.]

[...] I. Il est à peu près impossible qu'une œuvre d'art n'exprime qu'elle-même, c'est-à-dire le rapport de notre sensorialité à notre sensibilité, ou, si l'on préfère : les lois de bon fonctionnement (euphorique) de l'une et de l'autre. Tel qui cherche la structure esthétique d'une fiction met la main sur un nœud de forces ontologiques ; et le romancier qui « prépare » sa grande scène et croit la rendre plus vraisemblable par des procédés purement techniques (coïncidences, hasards, actes manqués) ouvre la porte à une fatalité beaucoup plus mystérieuse que son réalisme semblait devoir exclure. [...]

LOUIS CHOCHOD

[Auteur de *Histoire de la magie et de ses dogmes* (voir p. 65), L. Chochod déclare d'emblée devant la première question : « Je ne peux souscrire à ce jugement où le mot "magie" est pris à contresens. La magie est un fait. Et son objet est une réalité ; ou, plus exactement, un ensemble de réalités *objectives*. »]

ALBERT GILOU

[Cet éditeur d'art, directeur de revues (*Réalités*, *Connaissance des arts*), est visiblement dérouté par le questionnaire ; son ambition est de se placer au plus près de la sensation.]

RENÉ ALLEAU

[Né en 1917, R. Alleau demeure l'un des plus remarquables connaisseurs de l'alchimie et, plus généralement, de la pensée traditionnelle. Ses conférences sur les textes classiques de l'alchimie en 1952-1953 furent le point de départ d'une connivence avec André Breton. Dans ses réponses, il privilégie les figures 2, 5 et 6, qui ressortissent de la « fonction opérative de la magie » autant que « du rôle didactique de l'art » et préservent une liberté d'interprétation.]

[...] Avec cette liberté apparaît clairement leur nature d'œuvres d'art. L'imagination créatrice de variations indéfinies sur un thème mélodique simple, composé seulement d'un nombre très limité d'archétypes, caractérise les formes traditionnelles de l'art. À notre époque, il est singulier de constater que si la littérature, la peinture et la sculpture modernes ont exploré le monde des archétypes

possibles, ils se sont séparés en même temps des archétypes réels, c'est-à-dire des données fondamentales de l'expérience collective, rompant ainsi les ponts qui reliaient autrefois l'artiste à la société. Dans ces conditions, l'œuvre issue d'une solitude retourne à une solitude et le public, au passage, l'admire sans y pénétrer ou la critique sans pouvoir la comprendre. Devenues énigmatiques, les images de l'art actuel transmettent le sens du mystère, elles n'enseignent pas à déchiffrer celui de l'univers. À ce jeu qui peut être un drame, l'esprit et le cœur se lassent de tant de genèses individuelles qui prétendent refaire à notre œil une virginité depuis toujours perdue. L'artiste traditionnel respectait assez le public pour ne pas lui apprendre les lettres de l'alphabet du monde. Supposant leurs formes *admisses* et non pas *réelles*, il les ordonnait de façon à les faire disparaître sous le foudroiement de la beauté, grâce à la seule magie qui, au-delà de toutes les illusions des magiciens et des prêtres, des savants et des techniciens, fait deviner à l'homme la réalité même de l'Absolu. [...]

EUGÈNE CANSELIET

[Né en 1899 et mort en 1982, cet occultiste se présente comme le disciple unique du légendaire Fulcanelli, dont il préfaça des livres. Il est l'un des rares à souscrire à l'opinion de Rony et salue lyriquement la résurrection de la magie.]

I. C'est pleinement que je souscris au jugement de J.-A. Rony, car il est indéniable que la civilisation, particulièrement prise au sens éveillé par l'homophonie voisine et violemment péjorative, dans la rigueur, sans cesse grandissante, de la raison et de la dialectique, a dissous, pour l'éteindre, l'intérieure propension de tout être à l'universelle communion magique. Voilà pourquoi la « magie de la fiction » refleurit dans l'art, par réaction instinctive de l'homme contre toute atteinte à son intégrité subconsciente, en un mouvement spontané de défense, voire de rébellion, contre cette force ignorée, étrangère et, en quelque sorte, ennemie. Ainsi, l'abstraction ressuscite-t-elle la magie, comme on revient à d'anciennes amours, sans que soit toujours possible d'en reconnaître ni d'en goûter la vie profonde, sous l'aspect renouvelé et l'exaltation extérieure.

Ici, assurément, se rejoignent, quoi qu'on en soupçonne ou qu'on en identifie exactement, l'imaginaire et le réel : le fil conducteur demeurant sans discontinuité, si l'on se réfère à la tradition unanime, et perpétuelle à l'instar des deux mondes, le petit et le grand. Désignons donc par *fil* ce qu'aucun vocable, au vrai, ne saurait traduire et que l'alchimiste, par exemple, retrouve dans ce *spiritus mundi*, agent principal, sinon unique, de ses travaux. Partant, le magicien ancien et l'artiste moderne, tels que je les reconnaissais l'un et l'autre pour ma part, tiennent ce commun fil d'Ariane

dans leur quête, dans leur marche à la fois séduisante et difficile, salutaire et dangereuse, vers le même *universel enchantement*. [...]

VALENTIN BRESLE

[Cet ancien directeur du *Mercur de Flandre* a laissé une œuvre abondante sur l'occultisme et en particulier le tarot.]

I. La magie n'est pas une fiction. C'est parfois l'art d'utiliser des fictions pour les rendre réelles en les faisant « vivre surréellement ». L'art est une magie, la magie est un art. Pas d'œuvre valablement esthétique sans poésie, sans magie. Une œuvre d'art est magique à partir de l'instant où elle charme. Charmer c'est « enchanter », *incantare*, *incantatio* = c'est employer des mots, des signes, des sons, des couleurs, des lignes, des plans, des masses pour charmer, c'est-à-dire : « soumettre à une influence magique ».

L'aspect « énigmatique » de certaines œuvres d'art est révélateur de sa « charge incantatoire ». Son dévoilement partiel ne l'épuise pas pour autant. Un artiste est d'autant plus grand que son œuvre sera de plus haute magie. Un grand artiste est un *mage*, un magicien peut être un excellent artisan, il peut aussi n'être qu'un sorcier. Le « fil conducteur » de l'art, *donc* de la magie, est celui qui relie par le signe l'humain au divin. Ce « fil » est souvent révélé par les degrés (intensité et qualité) de l'émotion esthétique (plaisir ou souffrance). [...]

J.-A. RONY

I. L'ambition magique et celle de l'artiste moderne sont toutes les deux démiurgiques : parallélisme rigoureux, révélateur d'une unité profonde. *Même présupposé fondamental* : il n'y a pas de monde intérieur ; la croyance magique s'effondre quand le sorcier se persuade qu'il pense seulement à son ennemi alors qu'il croyait le posséder en personne à distance, et l'art moderne quête les confidences des choses et non celles des consciences. *Même but* : créer, grâce à certains rites, surajoutée à la nature brute et continuant le mouvement par lequel, en s'enchantant elle-même, elle est passée du chaos au cosmos, une surnature qui la prolonge en l'humanisant. *Mêmes moyens* : l'œuvre d'art est à la réalité artistique ce que le rite est à la réalité occulte : un vout. Entre un tableau et son objet, se tend l'activité magique : lignes, couleurs, mains qui errent vers leur objet, regards qui fouillent l'horizon. Ou alors on tombe dans l'esthétisme.

II. L'art magique est bien l'expression d'un besoin inaliénable de l'homme, puisqu'il continue la tentative magique traditionnelle, partie intégrante de notre essence. Nous sommes des dieux incarnés. À ce titre, paradoxalement, nous voulons à la fois créer, et créer des objets indépendants de nous : par le rite de la pluie,

le primitif veut rendre le nuage « pluvieux » en soi. Et l'artiste moderne, son œuvre n'est pas coupée de la vie ; les rues de Paris sont fleuries, si je sors de l'Orangerie, de longues et charnelles baigneuses d'abord créées par Renoir, mais ensuite descendues de leur cadre pour hanter, au sens propre, les femmes banales du boulevard.

L'art de nos jours devait d'autant plus être magique qu'il attaquait ainsi, de la façon la plus efficace — sur son propre terrain, celui des choses, au lieu de se replier sur celui des consciences — le matérialisme désespérant de l'ère du robot.

La magie est partout — jusque dans la perception la plus ordinaire, comme l'a montré M. Merleau-Ponty ; l'art n'a donc pas à la réhabiliter ; mais l'artiste moderne nous ouvre les yeux. [...]

L'ART, VÉHICULE DE LA MAGIE

L'ART ANTÉHISTORIQUE ET L'ART PRIMITIF D'AUJOURD'HUI

Au terme de l'enquête qui précède, une constatation s'imposait à nous : les conceptions scientifiques, aussi bien que les conceptions relevant de l'ésotérisme traditionnel, quant aux rapports de l'art et de la magie, ne pouvaient que s'effacer devant la conception « banale » dont nous espérions qu'elles dissiperaient le vague par leur confrontation. Paradoxalement, l'art magique prouvait son existence en obligeant les uns et les autres à en parler en termes de *magie*, c'est-à-dire que la portée de l'enquête paraissait de moins en moins illusoire à mesure que la conviction en la « réalité » de la magie croissait chez nos correspondants. Affirmer la valeur de la « fiction » artistique paraît, à ceux-là mêmes qui objectent à J.-A. Rony l'existence *positive* de la magie, une sorte d'acte de foi ou d'opération magique.

La conception « banale » de l'art magique n'est d'ailleurs pas dénuée



Statuette en caoutchouc brut.
Origine inconnue. Coll. A. Breton.

de toute complexité : il y a un art magique intentionnel, directement lié à l'efficacité, soit au sens précis et historique du terme, soit *lato sensu* (objets d'origine douteuse, art des enfants, des médiums, des malades mentaux). Il y a un art magique involontaire, soit directement « en nous » (objets bruts) soit indirectement (par déplacement de l'intérêt). Il y a, enfin, un art magique ni intentionnel ni involontaire. C'est l'art ancien (*en tant que précurseur de l'art moderne exclusivement*). C'est l'art moderne qui ne relève ni de l'art pour l'art, ni de l'art pour une fin (propagandes et philosophies, et aussi contre-propagandes des académismes). C'est l'art surréaliste en particulier, mais l'art moderne même, alors qu'il se place sous le signe de la poésie, est une *profanation* de la magie, correspondant à une prise de conscience nouvelle des destinées magiques de l'art.

Si nous choisissons donc, à titre d'hypothèse de travail, de parler des origines magiques de l'art, nous serons amenés à voir dans leur dissociation la source de l'appauvrissement du *contenu magique* des religions constituées et des philosophies, d'une part, et des techniques qui ont vraisemblablement forgé la pensée scientifique, d'autre part. Quant à l'art, il se recharge périodiquement de magie, et, à notre époque, semble être sur le point de périr, ou bien de se constituer en magie proprement dite, toute *Weltanschauung* poétique ayant disparu de la civilisation environnante (celle de l'Occident chrétien et de la race blanche).

L'interprétation par la magie des plus anciens documents préhistoriques est d'ailleurs l'exemple type des partis pris qui ne cherchent qu'une occasion de s'exalter dans ce domaine. Témoin par exemple les « Vénus hottentotes » de l'art aurignacien, que G. H. Luquet, qui fit tant pour leur célébrité, affirme être étrangères à la magie et purement érotiques, comme les scènes d'accouplement peintes à la même époque : on croyait tenir des « déesses de la maternité » et l'on n'a plus que des poupées sans signification. Il y a pourtant quantité de représentations dont la valeur magique ne paraît pas niable : ours à tête de loup, ou à queue de bison, homme à tête barbue, avec oreilles de bœuf, bois de cerf et queue de cheval. La magie apparaîtrait dans ces figures composites, à partir du Solutréen, et se continuerait au Magdalénien, « avec apogée dans sa phase ancienne » (G. H. Luquet¹). Plus récente, la statuette de Brno est un *double* destiné à accompagner et à fixer le



Crâne surmodelé.
Nouvelle-Bretagne. Coll. Ch. Ratton.



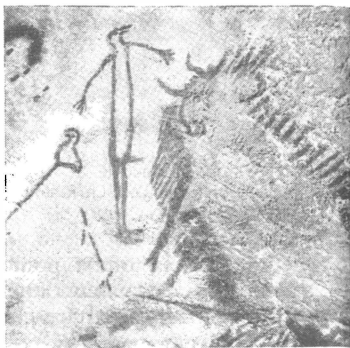
Nouvelle-Guinée, fleuve Sépik.
Musée d'ethnographie, Hambourg.

défunt dans sa tombe, pour l'empêcher de revenir torturer les vivants : c'est intentionnellement qu'elle n'a ni jambes ni bras droit. Mis à part ce curieux cas d'apotropéisme funéraire, de quoi parle-t-on quand on évoque la « magie » à propos des œuvres d'art du Paléolithique ? Une application simpliste des thèses de Sir James Frazer sur la sympathie et l'envoûtement¹ fait classer les œuvres en deux groupes : magie de chasse, magie de fécondité. Les animaux blessés sont destinés à procurer une chasse abondante, et les animaux en pleine vigueur à assurer le ravitaillement perpétuel de la Tribu, voire (par homéopathie ou « rites de fertilisation ») la fécondité de ses femmes.

Mais comment expliquer alors les figures composites ? G. H. Luquet ne croit pas que « l'homme des Trois-Frères », à queue de cheval et tête de bison, à membres antérieurs d'animal dont l'un nettement bisulque, et qui joue d'une sorte d'arc musical, soit un sorcier, un Orphée du Magdalénien qui charmerait l'animal qui le précède (une femelle à sexe soigneusement accentué) avec l'arrière-train d'un

cervidé et l'avant-train d'un bison¹. Il ne se prononce pas davantage sur la portée magique de la gravure sur lames d'os d'Istruitz, où une femme suivie d'un homme porte sur la cuisse un harpon semblable à ceux qui blessent un bison figuré sur l'autre face.

L'interprétation serait facilitée si la lecture était toujours définitive. Il faut un minimum de bonne volonté pour reconnaître dans les trois personnages du bâton percé de l'abri Mège, à Teyjat, les trois sorciers à tête de chamois qu'y voit l'abbé Breuil². Et voici que « l'homme de Lascaux », considéré jusqu'à ce jour comme « la scène la plus tragique de tout l'art quaternaire (Leroi-Gourhan, *Histoire*



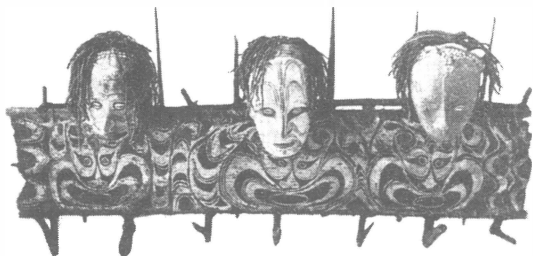
L'homme du puits de Lascaux.

de France, Larousse éd.) souffre une vision absolument contraire. Photographié sous un certain angle, il n'est plus menacé, peut-être même chargé par le bison voisin. Il se redresse et c'est le bison vaincu (par la force magique ?) qui gît à ses pieds. Le docteur H. Seuntjens, qui vient de mettre en lumière cette possibilité déroutante, a bien vu que le conflit n'était pas seulement artistique, mais « concerne la psychologie socio-religieuse du primitif » (« L'Homme de Lascaux, totem vertical », in *Bulletin de la Société préhistorique française*³). Sa remarquable communication prouve que l'on se contente trop vite de mettre l'épithète de *magique* sur n'importe quelle anecdote dramatique, il fait valoir la res-

semblance du personnage magdalénien (« Coiffé d'une tête d'oiseau, ses mains sont d'oiseau, à quatre doigts », et le piquet qu'il désigne est surmonté d'un oiseau identique à son masque) avec les Australiens totémistes d'aujourd'hui. Mais lui-même prouve à son tour l'obscurité du concept de *magie* en supposant que le totémisme est exclusivement religieux.

Et ici reparaît l'idée trop simple que se font en commun, de la magie préhistorique ou « archaïque », les tenants de thèses par ailleurs diamétralement opposées. La magie, pour *tous* les lecteurs de documents paléolithiques ou d'« objets sauvages », est une activité d'essence utilitaire : manger, assurer la continuité de l'espèce, telles seraient les seules préoccupations du « primitif », conçu pour plus de sécurité sous l'aspect immuable d'un clan où règne seule la *conscience collective* (?) de Durkheim. Ce positivisme épais, qui règne tout spécialement en France, n'indigne pas seulement les « occultistes » ou les chercheurs non scientifiques : il décourage tous ceux pour qui la poésie n'est pas un vain divertissement, ni la philosophie une méthode périmée de comprendre « l'esprit » des gestes et des rêves humains.

Lorsqu'un Dayak de Bornéo pratique la « chasse aux têtes » à l'occasion de ses fiançailles, il sait que les crânes, qui seront solennellement promenés par les femmes et nourris de riz lors du repas de noces, symbolisent la vertu magique du dieu-lune Boulang, dont la lune apparaît comme le visage décharné, suspendu et errant dans le ciel. Il laisse croire aux explorateurs qu'il s'agit d'un rite de fécondité :



Accrochoir à crânes. Nouvelle-Guinée, Sépik.

les crânes (pleines lunes) assureront la perpétuité de sa race par leur contact avec la jeune épousée. Peut-être encore croit-il qu'à l'origine la « chasse aux têtes » fut instituée dans ce but : une civilisation même extrêmement primitive n'est pas rigoureusement immobile, elle peut vivre à la fois la « naïveté » des origines humaines et la décadence de son isolement, être à la fois une aurore et un crépuscule.

Qui ne sent, toutefois, que cette explication (d'ailleurs valable quant à l'existence actuelle, anecdotique, du rite) ne rend pas compte du caractère sacré de la chasse magique ? Pour justifier cette puissance qui s'attache aux « hiérophanies » et aux « kratophanies », et qui fait que pour le primitif il n'y a de *réel* que le *sacré* magico-religieux (Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*¹), il faut admettre un ébranlement initial qui n'a rien à voir avec l'utilité, même ressentie sous la forme symbolique d'une communication ou d'une « participation ».

J'ai l'impression que trop souvent l'ethnologue en est resté aux positions de Voltaire, qui disait : « Il a fallu des forgerons, des charpentiers, des maçons, des laboureurs, avant qu'il se trouvât un homme qui eût assez de loisir pour méditer. » À quoi le voltairien Salomon Reinach répliquera : « Qu'aurait dit Voltaire des Arunta d'Australie, qui n'ont ni animaux domestiques ni céréales, mais dont la vie s'écoule en cérémonies religieuses très compliquées² ? »

Or, au temps même de Voltaire, un esprit qui n'accordait certes pas plus de crédit que lui à la magie, mais qui jouissait d'une information plus étendue et d'une envergure de vues assez exceptionnelle, parlait ainsi de ce qu'avait dû être la vie des premiers hommes :

« Profondément affectés des calamités de leur premier état, et ayant encore sous les yeux les ravages des inondations, les incendies des volcans, les gouffres ouverts par les secousses de la terre, (ils) ont conservé un souvenir durable et presque éternel de ces malheurs du monde : l'idée qu'il doit périr par un déluge universel ou par un embrasement général ; le respect pour certaines montagnes sur lesquelles ils s'étaient sauvés des inondations ; l'horreur pour ces autres montagnes qui lançaient des feux plus terribles que ceux du tonnerre ; la vue de ces combats de la terre contre le ciel, fondement de la fable des Titans et de leurs assauts contre les dieux ; l'opinion de l'existence réelle d'un être malfaisant, la crainte et la superstition qui en sont le pre-

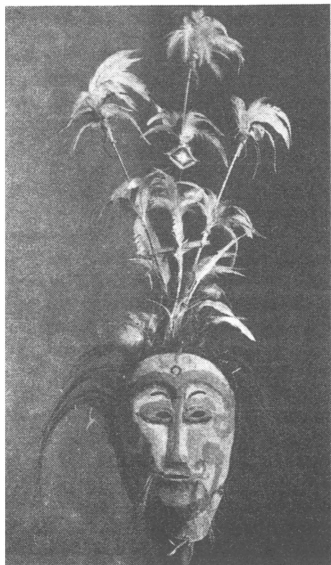
mier produit ; *tous ces sentiments, fondés sur la terreur, se sont dès lors emparés à jamais du cœur et de l'esprit de l'homme*¹. »

J'ai souligné la dernière phrase, ce que la prudence interdisait à son auteur, en qui l'on aura reconnu Buffon (*Les Époques de la nature*). Rencontre assez surprenante : c'est un des pionniers de la paléontologie humaine, Sir John Lubbock, qui dira au XIX^e siècle : « La première idée qu'on a eue de Dieu a presque partout été celle d'un être malfaisant », tandis que Laïstner, génial précurseur de la psychanalyse, reconnaîtra dans l'expérience à la fois onirique et sexuelle de *l'Uraltraum* (« cauchemar fondamental ») la source de toute mythologie, et ajoutons : de toute magie².

Revenons à l'exemple des Dayak de Bornéo. Les Australiens ont un mythe où le soleil ne se lève chaque matin que parce qu'il revêt une nouvelle peau de kangourou. Il est donc probable que pour les premiers « chasseurs de têtes », l'horreur de voir la lune disparaître, soit régulièrement chaque mois, soit irrégulièrement, par suite de son coucher, ou d'une tempête, aura déclenché une pratique visant en fait à ravitailler en masques, en nouveaux visages, le dieu dont la lune est la figure.

Plusieurs poètes latins peignent de même l'effroi des « premiers hommes » devant le coucher du soleil qu'ils craignaient de ne jamais voir revenir. C'était une opinion reçue parmi les Stoïciens que les premiers âges avaient vécu dans la terreur des obscurcissements cosmiques : indication d'autant plus précieuse que ces philosophes étaient parmi les plus disposés à recueillir des traditions légendaires et historiques dont beaucoup ne sont connues que grâce à eux. La *peur* a donc été le premier ressort de la conscience magique. Son ambivalence, telle qu'elle se manifeste chez les enfants avides d'histoires de loups-garous, est liée vraisemblablement au tréfonds sexuel et a déterminé les opérations qui tendaient à la fois à *conjur*er l'horreur et à *prolonger* son caractère extatique. À cet « homme des lointains » comme le désigne la grande occultiste Lotus de Païni, à cet homme semi-nocturne, mal équipé sensoriellement, chaque défaillance du réel était une menace de mort, chaque excès de réalité, dans le rêve ou dans la veille, était un émerveillement auquel il fallait participer sans s'y dissoudre, sans retourner au morne chaos de l'animalité.

Dans cette pure subjectivité, ouverte de toutes parts au « monstrueux univers » dont parle Shakespeare, c'est-à-dire



Masque (danse des morts), Batak, Sumatra.
Musée d'ethnographie, Hambourg.

Nouvelle-Guinée, fleuve Sépik. Coll.
Frédéric Stafford, New York.



à la force du futur *sacré*, l'œuvre d'art aura agi comme repère, comme projection, et comme ébauche d'un rythme de vie magique. Les gravures et sculptures paléolithiques sont bien *magiques*, mais il est vain d'y chercher des rites d'utilité publique. En un sens, Marcellin Boule a raison d'y voir des manifestations de l'instinct (?) d'imitation « si développé chez les singes¹ ». Le mimétisme est à la racine de ces œuvres composites où l'homme se déguise en bête en laissant parfois apercevoir son visage sous le masque (galet calcaire de la Madeleine) : mais ce mimétisme, qui prolonge certains prestiges de la nature environnante, est orienté vers la participation magique (Roger Caillois²). Le musicien des Trois-Frères a donc toutes chances d'être un magicien (ou un démon ?) accompagné de son double féminin, comme les sorcières du Moyen Âge ont un compagnon animal, symbole de leur union sexuelle avec le Diable et qu'elles nourrissent de leur propre sang.

Et surtout, prend un caractère magique l'explication de Joleaud : « Ces œuvres marquent, avant tout, le désir de perpétuer les choses vues ou vécues, elles correspondent donc à des manifestations de la mémoire, trait essentiel de la psychologie humaine » (*Éléments de paléontologie humaine*, t. II, 1924, p. 172-173). Nous sommes en droit d'imaginer que dans le flux insensible du temps, seule la répétition d'une scène lui donnait de la réalité. Dans cette perspective, les animaux blessés, massacrés à coups de flèches, rhinocéros (galets de la Colombière), les sculptures d'animaux (et d'êtres humains) préparées pour être percées de javelots ou zébrées d'estafilades (argiles de Montespan) seraient les repères de sacrifices magiques³. Ces sacrifices n'auraient pas eu pour but, toutefois, de procurer une chasse abondante ou une famille nombreuse (?) à des individus qui ne se nourrissaient peut-être pas surtout de viande, et qui vraisemblablement ignoraient, comme les Arunta jusqu'à l'arrivée de Spencer et Gillen, le mécanisme de leur propre génération⁴. Une théorie du sacrifice, conforme à la conception que j'esquisse ici de la *peur magique*, a été esquissée par Nietzsche avec une divination peu commune, dans *Généalogie de la morale* :

« Comment à l'homme-animal faire une mémoire ? Comment sur cette intelligence du moment, à la fois obtuse et trouble, sur cette incarnation de l'oubli, imprime-t-on quelque chose assez nettement pour que l'idée en demeure

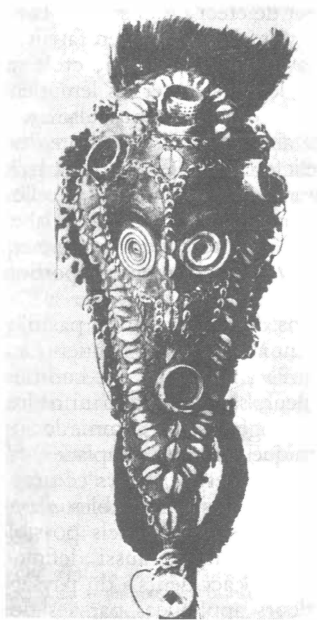
présente? Ce problème très ancien, comme bien l'on pense, n'a pas été résolu par des moyens précisément doux. Peut-être n'y a-t-il même rien de plus terrible et de plus inquiétant dans la préhistoire de l'homme que sa *mnémotechnique*. On applique une chose avec un fer rouge pour qu'elle reste dans la mémoire : seul ce qui ne cesse de *faire souffrir* reste dans la mémoire. [...]

« Cela ne se passait jamais sans supplices, sans martyres et sacrifices sanglants, quand l'homme jugeait nécessaire de se créer une mémoire ; les plus épouvantables holocaustes et les engagements les plus hideux (par exemple le sacrifice du premier-né), les mutilations les plus répugnantes (entre autres la castration), les rituels les plus cruels de tous les cultes religieux (car toutes les religions sont en dernière analyse des systèmes de cruauté), tout cela a son origine dans cet instinct qui a su deviner dans la douleur l'adjuvant le plus puissant de la mnémotechnique¹. »

POUR UNE PSYCHANALYSE DES ORIGINES MAGIQUES DE L'ART

Dans la mesure où le totémisme peut être envisagé comme un système de fixation de l'immémorial, il est clair qu'il ne s'oppose pas à la magie, quoique toutes les théories de l'École française, influencée par la sociologie, reposent sur ce contraste, il faut d'abord que *magie* cesse de désigner une « science » moderne, une sagesse opposée à la sorcellerie « barbare » des races en voie de disparition. Puis, par un mouvement dialectique complémentaire, que l'appareil complexe et socialement « utilisable » du totémisme soit rattaché à la magie dont il n'est qu'un cas particulier. L'idée de la création du monde par de *grands animaux* emblématiques, idée qui non seulement fait la base de la mythologie des Indiens de Californie et de Colombie-Britannique, et de la mythologie des Australiens, mais perce à travers les traditions plus élaborées ou transposées de la Chaldée, de la Phénicie et peut-être de l'Hellade « préaryenne », serait *entièrement magique* selon de bons auteurs (Th. W. Danzel, *Magie et science secrète*, A. Castiglioni, *Les Aventures de l'esprit*). On la retrouve de fait derrière les récits d'initiation des peuples du cercle paléo-arctique (Eskimos d'Europe, Sibérie) où règne le *shamanisme*, sans trace de rituel totémique. Je dis

qu'il existe une mentalité spécifique de la *magie* en l'homme, mentalité probablement la plus ancienne, la plus biologiquement ancrée et dont la « magie constituée » n'est qu'une manifestation, à peine plus ésotérique que la religion, l'activité ludique ou même les activités économiques ou sexuelles « familiales ». Car enfin, le génie d'un individu ne peut s'expliquer par l'évolution d'une espèce animale assez semblable à d'autres, tandis que s'il « l'informe » dès le début, cette évolution — tout finalisme à part — n'est plus rigoureusement incompréhensible (je me garderai bien de souhaiter, d'écrire qu'elle n'eût plus rien de mystérieux). C'est toute l'activité humaine qui est en jeu, anonyme ou non : « L'artiste, en Afrique noire, n'existe pas. C'est un suppôt de la religion, qui travaille en secret... On ne distingue guère entre son talent artistique et son habileté de magicien ; tout cela se confond, aux yeux de l'opinion, dans une même technique » (Georges Hardy, *L'Art nègre*, Paris,



Masque,
Nouvelle-
Guinée, Sépik.
Coll. Ch. Ratton,
Paris.

1927, p. 113). Il en résulte qu'un forgeron du Bénin, par exemple, pratique moins consciemment la même morale qu'un penseur abstrait comme Wronski pour qui la Magie se définit : « l'évocation de la vie », formule qui n'a l'air de rien et qui contient presque tout. « L'art », écrit par exemple M. Jacques Mauduit (*Quarante mille ans d'art moderne*) « naquit de l'émotion profonde qui étreignit le primitif quand, par une première abstraction, il fit le rapprochement entre l'accident rocheux qu'il avait sous les yeux et tel animal qu'il avait observé. » Cette *première abstraction* transforma l'élan magique de l'esprit pré-artistique en émotion analogique, déjà esthétique, sinon intellectuelle. Il n'est pas impossible d'imaginer le processus matériel de cette opération « mystique ». Un *matérialisme* qui ne se voudrait pas « positif » y trouverait également son compte.

Quand je soupçonne l'hominien d'avoir été mal équipé au point de vue visuel, je ne dis pas qu'il ne compensait point cette défaillance par un surcroît *d'attention* dont l'animal pur était incapable. Cette attention entraînait une fixation mentale, et le désir de créer un obstacle à la fuite des images, qui renouvelât le miracle : l'hominien faisait attention à faire attention (d'où la mnémotechnie). Je crois même qu'il était nyctalope comme les tarsiens et les lémuriens, ou peut-être doué d'une excellente vue « crépusculaire ». En tout cas, il avait la vue assez aiguë dans la pénombre des cavernes pour appliquer aux reliefs et aux fentes de la paroi la leçon qui fut celle des Chinois dès le *x^e* siècle, et celle des Italiens au *Quattrocento*. Mais plus que de vision, il s'agissait ici de perception, ou plutôt, pour éviter ce terme équivoque, d'une acuité de *vision mentale* inversement proportionnelle à l'incertitude de la vision optique.

Pour des raisons de magie, et non pas d'hygiène comme l'écrivit intrépidement M. Raymond Lantier (*La Vie préhistorique*, coll. « Que sais-je ? »), l'hominien se barbouillait volontiers de terres de couleur, sans attention ni ordre. Je crois qu'il avait été « d'abord » géophage, comme le sont encore sans nécessité économique certaines peuplades, et qu'il mangeait de préférence les ocres et les argiles comme il entassait les objets brillants, à des fins insondables *d'appropriation*. Puis, le repérage de symbolismes formels possibles en nombre assez limité sur une surface aussi définie que le corps humain s'étendit aux « accidents » du paysage environnant. Ces mêmes couleurs appliquées par ses doigts hasardeux

aux murailles engendrèrent la peinture, mais on peut aussi supposer qu'il y eut des parois naturellement enduites d'argile et sculptées en quelque sorte selon les formes qui y apparaissaient. Quoi qu'il en soit, cet art rupestre des « macaronis » (La Pena. Font-de-Gaume, etc.) et des empreintes de main* représente le premier abandon de l'homme à son démon créateur dans le domaine plastique. Les problèmes « picturaux » n'y eurent pas plus cours que les préoccupations économiques ou même allégoriques :



Fresque préhistorique d'Alpéra, Espagne.

« La majorité des dessins de sauvages appartient au mode stylisé. Même dans les productions préhistoriques dont il est convenu d'admirer le réalisme, comme les peintures d'Altamira, il n'y a point copie docile du modèle, il n'y a pas naturalisme, mais déformation abstraite, abréviation hardie de la complexité vivante. Des millénaires avant Goethe, l'artiste magdalénien a compris qu'il devait être de la nature maître et esclave. Le problème de l'abstraction dans l'art primitif ne se pose pas avec le contraste que pensent certains : représentation directe d'un côté, forme géométrique de l'autre. Les figurations dites réalistes, même si elles l'emportaient en nombre sur les figurations géométriques, ne s'opposeraient pas pour autant à des productions abstractives... » (Olivier Leroy, *La Raison primitive*, 1927). Nous savons aujourd'hui que les éléments « abstraits » et les éléments « naturalistes » s'équilibrent à peu près sur

* Les « fausses empreintes » de l'art australien sont parfois mutilées, peut-être pour ressembler à des mains d'oiseaux (les sorciers s'identifient à des oiseaux). (Boule et Vallois, *Hommes fossiles*, p. 431.)

l'ensemble des divers arts *sauvages*, mais ce qui est plus important, nous commençons à comprendre qu'également abstraits aux yeux du « critique d'art » ou à ceux du philosophe professionnel, ils sont également *concrets* aux yeux de leurs créateurs, et au regard passionné du poète.

C'est ainsi que la *couleur* des créations primitives, même lorsqu'elle semble fidèle au modèle vivant, participe déjà de l'inspiration qui dictera à Gauguin ce sublime propos : « La couleur, étant elle-même une énigme, ne peut être employée qu'énigmatiquement¹. » Nous ne saurons jamais si le bison bleu de Montignac n'est pas l'illustration d'une thèse pré-animiste, et si ce n'est pas l'*ombre* du bison qui a été ainsi arrêtée par ou pour le sorcier (à la suite d'un rêve). L'homme paléolithique aurait, assure-t-on, discerné d'abord le jaune, puis le rouge, et enfin le bleu (différent du noir ou du violet sombre avec lequel les Grecs le confondent parfois encore). Mais à cette succession réglée d'après la répartition *physique* des couleurs fondamentales à travers un cristal prismatique, s'oppose celle, moins connue, des botanistes du XIX^e siècle classant les nuances des fleurs autour d'une opposition fondamentale entre le *bleu* (série cyanique) et le *jaune* (série xanthique) qui seraient les deux couleurs les plus « brillantes » (par opposition au rouge et au vert également « sourds ») et dues dans la végétation à des pigments chimiquement inconciliables (Candolle, *Physiologie végétale* ; Coupin, *Les Plantes originales*). Cette *opposition*, toute pratique, des faiseurs d'herbiers trouve un écho inattendu dans la *coïncidence* du « bleu » et du « jaune » dans la philologie : le radical germanique *blao* (d'où *bleu*) est le même qui, en latin, donne les mots signifiant « blond, fauve » (*helvus, flavus*) à cause de l'appartenance fréquente d'yeux bleus aux groupes ethniques à majorité blonde (?). Et elle donne une base biologique à la distinction qu'établira Kandinsky entre le *jaune* terrestre, couleur de rage et de folie, et le *bleu* céleste (*Du spirituel dans l'art*²). Leur mouvement cyclique constitue « le premier grand contraste ». Kandinsky se réfère nommément au hiératisme des miniatures byzantines. Or, quand les enfants chinois apprennent à lire dans le Livre des Mille Caractères, les premiers mots qu'ils épèlent sont : « le bleu est la couleur du ciel, le jaune est la couleur de la terre »*. Le *bleu* et l'*orangé* sont de même,

* Avec son honnêteté coutumière, Kandinsky nous avertit : « Toutes

avant l'étude histologique des éléments de l'œil (Fulgence Marion, 1860¹), les deux nuances « les plus fréquentes » de l'iris : et l'on sait avec quelle insistance *l'œil bleu* et *l'œil d'or* ont été attribués aux sorciers par l'imagination populaire (Tuchmann, *La Fascination*²). Les couleurs ne sont donc pas la lumière, mais sa transposition déjà magique, puisque « opératoire ». Le rouge démêlé du jaune-orange éclatant, d'abord aperçu par l'hominien, marqua l'éveil de la sexualité consciente. Sa perception est solidaire de l'activité génésique animale : l'œil n'a même pas besoin d'être associé au déclenchement du « réflexe hypophysosexuel », que la pénétration des ondes jusqu'à la région hypothalamique du cerveau suffit à éveiller, et ceci, sans qu'aucune impression de chaleur intervienne (professeur Jacques Benoit) (cité par René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, p. 269-270³). Le jaune « purifié » est alors associé au bleu comme la *Terre* au *Ciel* des alchimistes, en une seule promesse de lumière et de vie « innocente » dont le vert végétal symbolise l'accomplissement « exotérique » et passager. Le rouge, couleur du sang, des rêves troubles, des lunes d'hiver ou d'orage fait son apparition, éminemment magique, à l'âge de Chancelade. Les lampes, les décors pariétaux de la Madeleine, les cailloux peints de sigles du Mas d'Azil⁴, quantité de squelettes présentent les mêmes traces écarlates que ces peintures de la terre d'Arnhem, vieilles de deux siècles au plus, qui n'en reproduisent pas moins les motifs favoris des cavernes millénaires du Queensland. Le rouge étalé par les anciens habitants de Santa Barbara Valley (Californie) sur les os de baleines qui signalaient leurs sépultures est-il destiné à nourrir le vampire possible qu'est toujours le mort, ou à lui rendre un semblant de vie sexuelle ? Les deux préoccupations sont indiscernables.

On ne saurait en effet surestimer, dans la psychologie « archaïque », le rôle prémagique, et profondément contraignant (quoique par ailleurs libérateur) de la sexualité. Elle est la racine de la généalogie théorique et mythique de la « conscience » comme celle de l'édification pratique d'une mentalité individuelle : telle est la véritable portée des découvertes de Freud. C'est ainsi qu'une « scène de chasse » où un hippopotame semble vomir sur des Bushmen effrayés

peut signifier, non une espérance économique de caractère magique, au sens que Lévy-Bruhl¹, par exemple, peut donner à ce mot, mais bien le souvenir d'une cérémonie, peut-être vécue seulement en rêve, d'initiation sexuelle de type œdipien (l'hippopotame et le déluge signifiant « la Mère »). On pourrait interpréter ainsi bien des « tragédies » pariétales (cf. Eckart von Sydow², *L'Art primitif et la Psychanalyse*).

Quant à la portée sexuelle des symboles « abrégés » tels que cercles, flèches, ondes, losanges et croisillons, le prétendu « rituel » de fécondité n'y jouerait qu'un rôle secondaire. On peut appliquer à ces sigles les observations d'Otto Rank et d'Ernst Sachs à propos de l'abondance des symboles érotiques dans l'art totémique ou simplement « fabuleux » : « La prédominance (de ces significations) ne s'explique pas seulement par le fait qu'aucun autre instinct n'est soumis à la pression des convenances sociales et n'est privé de satisfaction directe au même degré que l'instinct sexuel, qui se compose d'éléments *pervers* aussi multiples que variés : c'est pourquoi les représentations psychiques se rattachant à cet instinct, c'est-à-dire les représentations érotiques, sont plus capables et ont plus besoin que toutes les autres d'une expression indirecte. Ce qui est encore beaucoup plus significatif pour la genèse du symbolisme, c'est le fait phylogénique que les civilisations primitives attachaient aux organes et fonctions sexuels une importance qui nous paraît tout simplement monstrueuse et dont nous pouvons nous faire une idée approximative d'après les données des recherches anthropologiques, et les traces qui en restent dans les cultes et les mythes. » En écartant de la discussion l'*instinct* sexuel, qui pourrait bien n'être que le lieu géométrique des représentations érotiques et des pulsions qui leur sont liées, il reste que la découverte, terrifiante et fascinante pour le mâle humain, de sa propre dualité (par le cauchemar, par l'érection nocturne et son brusque réveil, révélation antérieure à celle-là même du *reflet* ou de l'*ombre*), a provoqué ce déséquilibre bien antérieurement à toute organisation sociale de la sexualité. De sorte qu'on est en droit de dire que si la psychanalyse a si souvent trouvé l'érotisme dans les symboles, c'est parce que la démarche symbolique même, sur le plan cryptique de la peur et des « rites », comme sur le plan métaphorique du jeu, était historiquement d'origine sexuelle, et correspondait à certains égards à une psychanalyse de la cons-

science obscure par l'inconscient, à l'inverse de l'actuelle psychanalyse de l'inconscient par la conscience « claire »*.

Il est de fait que le rêve joue un rôle essentiel dans la procréation artistique des peuples où règne la magie. Deux anecdotes empruntées à un ouvrage ancien (De Backer, *L'Archipel indien*, Paris, 1874) montreront sa puissance dans la *découverte de l'objet* et dans la fabrication de l'idole. Un Malais, ayant ramassé une pierre dans une rivière par pure « curiosité », voit la nuit suivante un génie lui apparaître en songe. Ce génie lui dit qu'il est la pierre elle-même et que, s'il recevait ses hommages, il lui enverrait beaucoup de poissons. (On remarquera le glissement de l'appropriation magique à la pratique cultuelle « intéressée ».) Le même voyageur raconte que les fétiches ou idoles des Dayak de Bornéo — morceaux de bois ou de pierre, dents de crocodiles creusées, figurines peintes sur des bâtons ou statufiées par taille du liège — sont toujours conçus à la suite du rêve où un indigène a vu lui apparaître un *kambi* (géant) ou un *atang* (démon chevelu et terrible).

PEUT-ON TRACER L'HISTOIRE D'UN ART NON HISTORIQUE ?

Que la découverte de Lascaux ait eu lieu en 1940 apparaîtra à l'avenir comme un trait d'humour des plus noirs, si l'ère atomique nous oblige à refuir vers les cavernes, et bien que celle-là n'ait jamais été habitée. L'enchevêtrement des figures, de taille et d'époque différentes, témoigne assez que l'histoire de l'art commence avant l'histoire. Mais comment finirait-elle plus loin ?

L'homme est très rarement représenté dans les œuvres pariétales de la période glaciaire. Cette absence (à peine compensée par quelques figurations de silhouettes quasi caricaturales contrastant avec le *sérieux* des peintures d'animaux) s'explique mieux par des considérations philosophiques que par « l'économisme » de rigueur en pareil cas.

* Ernest Jones, qui cite ce texte dans son *Traité théorique et pratique de psychanalyse* (éd. franç., 1925) distingue ainsi sommairement deux groupes universels de symboles : les « Patriarcaux » (Aigle, Taureau) et les « Matriarcaux », eux-mêmes subdivisés en symboles du Fils qui meurt et renaît, et en symboles du Phallus, soit *tabous* (Diable, Serpent, Coq) soit *grotesques* (Singe, Âne) : le comique ici masquant la peur.

L'anthropophagie était alors tellement répandue que des chasseurs auraient pu fort bien dessiner des troupeaux de gibier humain si réellement bisons et poissons étaient peints pour assurer des chasses abondantes. Je préfère croire que les « clans » étaient alors dirigés par des magiciens, d'où quelques représentations hybrides d'hommes déguisés (?) en fauves : tout comme les anciens Pélasges avaient leurs satyres et leurs centaures, les Araucans du Chili ont encore aujourd'hui un folklore d'êtres composites auxquels il n'est pas difficile d'attribuer une origine magique, — magique dans la *mentalité* et non seulement dans le rituel.

L'homme glaciaire ne savait pas très bien quelle était son image : il ne possédait pas de miroir. Son reflet dans l'eau avait l'air de vivre lui aussi. La crainte de *l'appropriation* magique du reflet est encore tellement universelle qu'on peut lui attribuer l'absence de *visage* sur les Vénus paléolithiques comme sur les bas-reliefs de Laussel, et surtout l'absence des yeux, omnipotence du cauchemar. Lorsque les Javanais convertis à l'islamisme sculptent sur les manches de leurs couteaux les géants ou les lémures de l'ancien paganisme, ils continuent à dissimuler les yeux sous



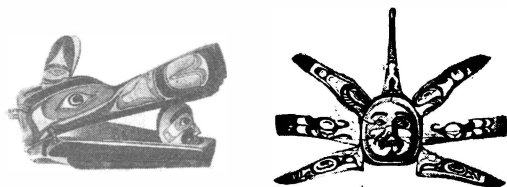
Poupée
jumelée,
Sumatra.

des ornements stylisés, ou même les suppriment entièrement (cf. Otto Rank, *Une étude sur le double*; von Kœnigswald, *Les Premiers Hommes sur la terre*).

La chronologie des origines de l'art peut donc être l'objet d'une vue théorique que ce n'est pas le lieu de développer. Disons simplement que la dialectique hégélienne (« La mère est le *génie* de l'enfant ») et la psychanalyse freudienne des rapports parentaux suggèrent une confusion initiale entre le « moi » narcissique du magicien et son « moi » œdipien, qui se développeront plus tard par des voies opposées : quand je dis *le magicien*, je parle de n'importe quel homme « primitif » en tant qu'artiste possible. Il sculpte d'abord la statuette phallique de la Mère (aveuglée pour la rendre moins fascinante : plus que des idoles de la fécondité j'y vois des images apotropaïques) puis la découverte de la peinture coïncide avec son « éparpillement » dans les formes dynamiques du cosmos qu'il piège, qu'il mime dans ses danses, qu'il s'approprie de toutes parts. Et son image personnelle continue à lui causer un tel trouble qu'il l'expulsera de sa conscience sous forme de statues, de masques d'ancêtres, préludes *monstrueux* à de nouvelles réintégrations. Mais « j'appelle monstre toute inépuisable beauté » (Alfred Jarry¹) et nous sommes ici au seuil de ce que la vie de l'esprit a peut-être de plus exaltant.

LES PEUPLES EN VOIE DE DISPARITION : AMÉRIQUE, AUSTRALIE, MÉLANÉSIE

C'est tout l'animal humain qui participe à la magie et y assume le développement de son être propre, mais il est inévitable qu'à côté de la conscience sexuelle, la conscience « lumineuse » (Dr Mabille²) fondée sur la *voyance* y joue le rôle principal, les perceptions de l'ouïe, — antérieures dans l'enfance selon Freud, — assurant plutôt la distinction du *moi* cénesthésique d'avec l'univers qu'une progression dynamique dans les rapports avec ce même univers. « Quand le totémisme du Nord-Ouest place l'image de l'œil qui voit tout sur chaque membre du corps de l'animal emblématique, c'est une indication que tout le corps de l'être est doué d'entendement » (H. B. Alexander, *L'Art et la Philosophie des Indiens d'Amérique du Nord*³, Paris, 1926). L'art magique le plus *concret* sera donc le plus « idéaliste » qui soit : l'enfant



Masques Kwakiutl, Colombie-Britannique.



dessine la maison vue à la fois à l'extérieur et à l'intérieur, ou bien il en juxtapose les éléments. Mais les peintures « radioscopiques » de la terre d'Arnhem vont plus loin encore : les animaux sont pour elles transparents.

À l'angoisse narcissique de la *dualité*, grand moteur des mythes et de leur expression artistique (ainsi les dieux jumeaux des Batak de Sumatra et les masques à fonctionnement de Colombie-Britannique¹) l'hyperlucidité du sauvage « oppose » en un duel fécond une nostalgie, un appétit d'être éternel que les lois psychanalytiques projettent dans le passé, en même temps que le philosophe les voit s'élever jusqu'à l'Idée générale particularisée, « caractéristique » d'un style et d'une pensée. Chez les Pueblo, la céramique est le privilège des femmes. Quand l'artiste compose « un oiseau avec les éléments qui sont les images de la pluie, des nuages, de la feuille, des gousses, elle invoque les puissances qui produisent la pluie et donnent la vie, pour avoir le droit d'employer ces symboles *qui dérivent d'un passé oublié.* »

Nous commençons seulement à entrevoir que les grandioses cosmogonies australiennes, par exemple, en l'honneur desquelles d'interminables tracés rupestres reproduisent la marche sinueuse du Grand-Père Serpent, ont lieu dans un temps différent du nôtre et qui n'est même pas l'*illud tempus* paradisiaque ingénieusement invoqué naguère par M. Mircea Eliade pour expliquer les fêtes cycliques². Ce « temps second » porte chez les Arunta le nom d'*alcheringa* ou *altirija* : nom qui signifie à la fois : 1° un rêve d'initiation ;

2° un récit sacré ; 3° le temps où les hommes-animaux créèrent le monde. Il s'agit là d'une « cinquième dimension de l'espace » qui favorise au plus haut degré la magie opératoire, non seulement dans son économie, mais dans sa conception même (Géza Róheim, *The Eternal Ones of Dream*¹).

On n'a pas à craindre d'employer un vocabulaire idéal pour évoquer l'art le plus sauvage. Que l'ancêtre soit un gorille (Afrique orientale), un toucan (Nouvelle-Guinée), un cadavre (Nouvelle-Guinée) ou un porc (Nouvelles-Hébrides), la position quasi-fœtale qu'il adopte, ses allures de nain, permettent d'affirmer que les primitifs « sentent » la loi freudienne de la phylogénèse qu'il nous aura fallu des siècles pour concevoir. Dans telle lointaine île des mers du Sud, le génie totémique est purement et simplement un



Pétroglyphes. Indiens de l'Arizona. Coll. A. Breton.

embryon à la monstrueuse tête de vieillard, comme *l'enfant éternel* des plus raffinées spéculations sanskrites ou héraclitéennes. Et n'est-il pas permis de lire le triomphe lugubre de « l'instinct de mort », de la fascination de la catastrophe, dans le suicide collectif de ces tribus australiennes dont l'initiation comporte une subincision destinée à rendre les femmes infécondes ? Des peuples en proie à un tel « savoir » crépusculaire n'ont que faire des catégories rationnelles de

l'esthétique occidentale. Et cependant, c'est un message *complet*, donc conceptuel, qu'ils nous transmettent. Le pauvre trésor des Alakaluf de la Terre de Feu, décidés à disparaître devant l'approche des « Blancs », continuera longtemps à frapper d'interdit notre civilisation tout entière, dans quelque vitrine de musée. Le Peau-Rouge a une mysticité qu'on a comparée à celle des cultes éleusiniens ou mithriaques. « Il identifie sa vie à celle de l'Univers. L'homme occupe le centre d'une sphère idéale, dont les quatre *vents* sont figurés par quatre couleurs symboliques : bleu (Ciel, Nord), vert (Terre, Sud), rouge (Soleil levant, Est), jaune (Rocher, c'est-à-dire les montagnes Rocheuses où le soleil se couche, séjour occidental du Tonnerre et des Morts) » (H. B. Alexander¹). Il n'a pas manqué de sociologues pour prétendre que ces divisions sont calquées sur celles de la Tribu, alors que de toute évidence, c'est l'inverse. L'art magique ne peut être l'expression d'un groupe social que si ce groupe a été façonné par la magie.

L'art des peuples ici spécialement évoqués couvre une aire de distribution capricieuse et qui ne tient pas trop grand compte des tâtonnements de l'ethnologie : Éskimos, Indiens d'Amérique du Nord, Australie et Nouvelle-Guinée en sont les principaux foyers. Il faudrait y ajouter l'art des Sibériens, encore mal connu, et le substrat païen de l'admirable magie du Thibet, quoique ces deux tendances semblent ressortir plutôt à un domaine de description réaliste (ou d'apparition immédiate, anthropomorphique) des divinités*. Cet art « crépusculaire » semble indéfiniment suspendu à ce qui fut la grande conquête spirituelle de l'humanité : le *saut* qui fit succéder à la vision directe, unilatérale, « physioplastique », du paléolithique la vision d'images pré-conceptuelles (si l'on tient à l'évolutionnisme) transformant les associations mentales de l'analogie en véritables créations de fantaisie (au sens romantique du terme) ou « idéoplastiques » (Max Werworn, *Die Anfänge der Kunst*, Iéna, 1920 ; Franz Boas, *Primitive Art*, Oslo, 1927). Cette conquête, ce saut, nous ne pouvons leur décerner d'autre épithète que celui de magique. Pareils sortilèges sont donc d'une efficacité

* Peut-être aussi l'art de certains peuples des forêts d'Amérique du Sud, chez qui les signes géométriques ne sont que les schémas des « grands animaux » (Rafaël Karsten) et celui des Araucans du Chili, chez qui l'on a repéré une magie de type shamanique et une mythologie lunaire farouchement préservée de la religion solaire des Incas.

illimitée : à la limite, c'est l'aurore vraie de la conscience qui est en jeu, puisqu'il « n'y a pas un homme qui n'ait, un jour au moins, désiré être magicien » (Hermann von Keyserling). Face aux œuvres de cet art nous découvrons que nous sommes *perdus*, qu'en nous l'essentiel, même douloureux, même contradictoire, même informe, est enseveli sous l'excès de ses conquêtes et de l'exploitation de ces conquêtes, dont c'est encore trop peu dire que de remarquer combien leur histoire s'est écrite en dépit d'elles-mêmes. Ce qui disparaît, l'éclair d'un instant, ce ne sont pas ces races hautaines et en proie au vertige, c'est notre propre « pensée ». Et résonne encore plus ironique peut-être la phrase étrange de Rimbaud : « Les philosophes : Le monde n'a pas d'âge. L'humanité se déplace, simplement. »

LE PARADOXE DU DÉCOR POLYNÉSIE

Bien qu'il y ait « dans la mentalité occidentale, une tragique tendance à raisonner, d'après un schéma évolutionniste des formes et des couleurs, sur les œuvres d'art relevant de la religion, tendance qui n'est pas capable d'assigner une place au monde irrationnel qui est dans l'humanité »*, nous ne pouvons nous abstenir entièrement d'analyser séparément les univers magiques qui nous semblent différents, même si nous reconnaissons par ailleurs leur unité profonde. C'est ainsi que le Polynésien, aussi menacé de mort que l'Australien ou les Peaux-Rouges, a développé une civilisation beaucoup plus « laïque » où la sorcellerie tient moins de place. C'est une étape entre la domination du magicien (shamanisme, ou gérontocratie australienne) et sa fixation en « confrérie de travail » qui le dépouille peu à peu de ses prestiges (forgerons noirs d'Afrique). L'expression de cette étape est la société des *Aréoi*, qui, avant la conquête de Tahiti par les Français, rayonnait de ce centre sur une part importante du Pacifique. Les *Aréoi* étaient des prêtres-poètes, donc acteurs et danseurs, dont l'arrivée dans une île suspendait toute l'activité des pouvoirs établis (généralement féodaux en Polynésie). Entre d'interminables

* K. Th. Preuss, *Glauben und Mystik im Schatten des höchsten Wesens*, Leipzig, 1926. Les pénétrantes études de Preuss sur les masques et la « magie des trous » donnent à cette assertion une authenticité particulière.

représentations théâtrales, les *Aréoi* rendaient la justice, présidaient aux assemblées, bref remplaçaient les rois et les notables dans toutes leurs attributions. Durant leur séjour, ils étaient nourris et fêtés par les insulaires sur lesquels ils avaient un pouvoir pratique de vie et de mort. Leur spectacle donné, ils repartaient ailleurs pour agir de la même manière. Se recrutant par cooptation dans la classe aristocratique et pratiquant l'infanticide rituel, les *Aréoi* se rattachaient ancestralement au héros magicien de l'arc-en-ciel : leur communisme intérieur et leur libertinage effréné tranchaient sur les castes et le système compliqué des « tabous » polynésiens (cf. A. Réville, *Les Religions des peuples non civilisés*).

Parallèlement à cette curieuse institution, la race « brun olive » des vieux auteurs a développé un art incontestablement magique et dont les thèmes rejoignent parfois ceux de l'art « mélanésien » (frise aux serpents de la Nouvelle-Irlande au musée de l'Homme). Les directions de cet art témoignent de la même instabilité que l'appareil social des insulaires. La thèse selon laquelle, dû à des migrations d'origine sumérienne ou caucasique pré-aryenne (par l'intermédiaire de la culture de Mohenjo-Daro), il aurait progressé d'ouest en est en passant de simples ornements « géométriques » à la zoomorphie et à l'anthropomorphie, a le mérite de substituer à l'habituelle « explication » de l'art abstrait par *réduction* une explication inverse par *développement*, mais elle repose sur des bases fragiles, et ne tient pas assez compte de la hantise exercée sur le magicien par *l'image*, ombre, reflet, rêve, et toujours pupille de l'œil. Bornons-nous à noter quelques différences peut-être significatives entre le *décor* Maori (fondé sur la courbe et la spirale) et celui des Tonga-Samoa (ligne droite, zigzag, dentelures). Au désordre du champ orné de signes conventionnels, ébauche de pictographie, de l'art des Marquises, s'oppose de même la régularité des tracés hawaïens (parallèles, quadrillés ou étoilés). Très stylisée aux Marquises, la figure humaine ne figure guère sur les instruments et les étoffes qu'à Tahiti et à Rarotonga. La seule énumération de ces variantes prouve qu'en dépit de la présence de têtes et d'idoles dignes en tout point de leurs sœurs plus sauvages, l'art polynésien connaît déjà la tentation, sinon de l'ornemental pur, du moins de la calligraphie et de la plasticité, qui ne pouvait être un problème pour l'artiste totalement « informé » par le premier élan magique.

LA DIFFUSION D'UNE CULTURE :
LE SHAMANISME ET « L'ART DES STEPPES »

À la solitude des religions du continent australien, empi-lées et comme écrasées les unes sur les autres malgré l'étendue du désert où elles achèvent de s'éteindre, il sera intéressant de confronter quelque jour, sans autre esprit de système que celui d'une armature logique respectueuse de l'immensité, la diffusion elle aussi magique du shamanisme. Issu du cercle paléo-arctique (populations « touraniennes » ou « finno-ongriennes »), le *shamanisme* repose sur la possession du sorcier par son génie, possession conçue sous la forme d'une domination sexuelle obtenue au cours d'une crise d'épilepsie. L'extrême dilution du personnage du *shaman*, à la fois névrosé, medecine-man et (quelquefois) sorcier officiel de sa tribu, a probablement étendu son ombre sur les oracles préhelléniques par l'intermédiaire de la Thrace, sur la Babylonie, et plus sûrement sur le Thibet. Il y a accompli le mélange inextricable de magie et de bouddhisme qui depuis le « Toit du Monde » rayonne aujourd'hui sur presque tous les peuples du nord de l'Asie. Mais son influence s'est également exercée sur les plus vieux folklores artisanaux de la Lituanie, des pays slaves, et peut-être encore plus à l'ouest. Inversement, l'art indien, description à perte de vue d'une épopée mythologique plus riche en actes de magie créatrice (le barattement de la mer de lait) et en métamorphoses reviviscentes, s'il se fige d'une part en portraits de Bouddha qui n'ont plus de valeur émotive hors de l'acte cultuel, retrouve paradoxalement dans l'art des lamaserias la férocité sexuelle de ses origines dravidiennes, quand les cavernes d'Ellora et de Ceylan étaient vouées au culte de Çiva, le danseur cosmique, et de sa Çakti, ou énergie féminine, que célèbrent en termes directs les *Tantras* magiques, et où l'on retrouve bien des traits de la « Déesse Noire » au collier de crânes des aborigènes de l'Inde. À la danse de Çiva ivre du nombre des mondes qu'il détruit pour les régénérer, se substitue l'accouplement grimaçant et grandiose de *Yab-Yum*, le « Père-Mère ». Les lamas ne se contentent pas en effet de lancer dans le vent des neiges des chevaux de

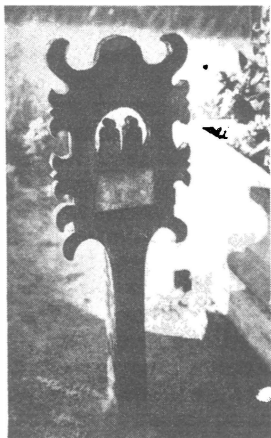
papier destinés à égarer les mauvais esprits qui, dès lors, ne se jetteront plus sur les voyageurs. Certains d'entre eux agitent à heure fixe le rhombe ou thunderbolt, instrument magique qui représente l'éclair de diamant, « l'illumination indestructible » par laquelle Bouddha dissipe l'illusion cosmique : à cette minute même, et par ce simple geste, une union sexuelle a lieu quelque part dans l'univers.

LE MYSTÈRE DES MÉGALITHES : L'ÎLE DE PÂQUES ET STONEHENGE

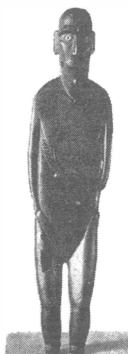
Magiques, certes, de telles œuvres le sont *en nous* rien que par les ondes de suggestion qu'elles éveillent. On peut en dire autant des gigantesques figures, à ressemblance mi-humaine mi-lunaire, qui ornaient jadis à profusion les vallées et les collines d'un point perdu sur la carte, dans l'immensité du Pacifique. L'île de Pâques ! Peu de noms ont suscité autant de rêves, même du côté de la science rigoureuse. Sans parler des théosophes qui ont voulu y voir le dernier débris de la Lémurie, le « grand centre luciférien immuable », il s'est trouvé des géographes pour interpréter ces colossales statues comme les témoins d'un continent englouti. Et voici que, sur les tablettes en bois d'hibiscus, des signes sont apparus analogues à ceux de la civilisation pré-aryenne de Mohenjo-Daro : de là à faire des Pascuans les frères lointains des Sumériens, il n'y avait qu'un pas (De Hevesy, 1932).

Les Pascuans auraient-ils *interprété* dans une direction obsessionnelle des menhirs élevés par une race antérieure ? L'unicité de cet art contribue à faire de Rapa-Nui, « le nombril de la terre » comme la nomment ses habitants, un cas d'espèce parmi les cultures féodalises et éparpillées des archipels. Faut-il rapprocher ces effigies des grandes statues en bois de fougère qui se rencontrent çà et là en Indonésie et même dans l'aire australoïde, ou y voir un héritage d'influences amérindiennes ?

Toutes les statues regardent vers l'Ouest. Elles « descendent » d'un atelier unique situé dans un cratère éteint, le long d'*avenues* repérables sous l'herbe au soleil couchant (Routledge) et qui témoignent, dans les surplombs, d'une architecture tumulaire de type « cyclopéen ». Quant aux statues elles-mêmes, qui ne sont pas en général dressées



Croix lituanienne
sur poteau magique.



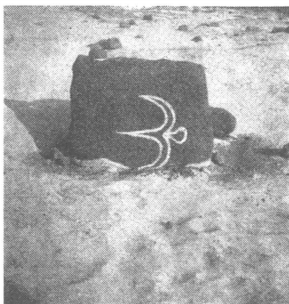
Statuette pascuane. Divinité
féminine. Collection W. Paalen.

sur des tombes, leur hauteur varie de 8 à 12 mètres, mais la plupart sont couchées dans l'herbe. « Je ne crois pas qu'il soit possible d'imaginer figures plus redoutables, plus insensibles, plus impassibles, plus éternellement féroces, plus glacialement toutes-puissantes », a écrit Maeterlinck. Du capitaine Cook au pillage de l'île par les expéditions « scientifiques » modernes, l'énigme de ces figures n'a fait que s'épaissir. L'indifférence des Pascuans, aujourd'hui réduits à quelques centaines et presque tous lépreux, n'est pas pour aider les ethnographes.

Au revers d'une statue enlevée par les Anglais en 1868, on remarque les pétroglyphes de la rame et de l'oiseau, c'est-à-dire la signature (?) ou la figuration d'un « homme-oiseau » : *tangata-manu*. Ce fait crée un lien entre les *moai* (statues) et le rite magique de l'élection des anciens rois de l'île, les « hommes-oiseaux ».

Au printemps austral, face à l'océan qui ne se borne au sud que par les glaces de l'Antarctique, tout le peuple gravissait la montagne Rano-Kao, pour épier un îlot couvert d'oiseaux de mer à l'époque de la ponte. Sur cet îlot, les candidats à la royauté envoyaient à la nage des serviteurs qui attendaient parfois plusieurs semaines le *manu-tara*

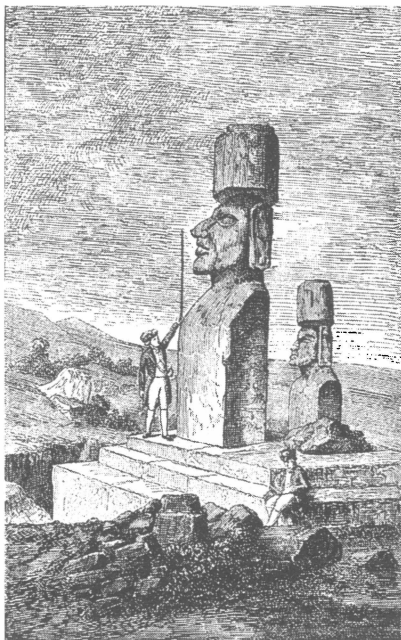
Île de Pâques: Pétroglyphe.



Page 193 :
Statues de l'île de Pâques,
d'après un document du XVIII^e siècle.

(l'hirondelle de mer). Celui dont le serviteur apercevait le premier un œuf de cet oiseau devait se raser la tête, il était « l'homme-oiseau », le *tangata-manu*, roi de toute l'île pour un an. Son intronisation se passait dans une caverne qui s'appelle encore aujourd'hui Anakai-tangata « lieu de l'homme mangé ». Il était peint de noir et de rouge et exerçait, semble-t-il, une tyrannie frénétique analogue à l'*amok* des Malais. À cette divination ne manquait pas l'incantation destinée à apaiser les *aku-aku*, esprits des morts, redoutables spectres sans tête, simplement revêtus de côtes, qui habitent récifs et falaises, déchirent les entrailles des plongeurs et envoient des cauchemars pendant le sommeil.

Qu'ainsi les obsessions fondamentales de la magie se retrouvent à l'île de Pâques autour du « rituel de royauté saisonnière », ne peut que rendre plus émouvant le vol immortalisé d'un oiseau peint sur un rocher, et plus verti-



gineux le regard des noirs géants de pierre. Poursuivi depuis l'enfance de la civilisation moderne occidentale (*Aufklärung*), l'enchantement de Rapa-Nui est une *vérification* objective de l'existence d'une magie sculpturale qui ne doit rien, sinon au cadre (isolement, gigantisme) du moins à l'anecdote, puisque son origine et sa destination « réelle » ont perdu toutes chances de quitter le domaine, lui-même fantomatique, des conjectures.

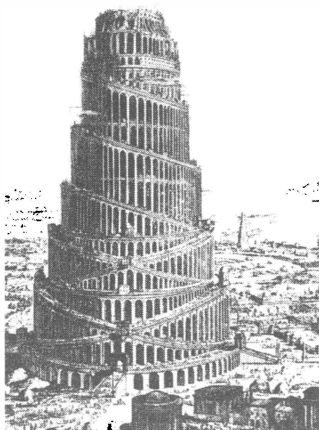
On ne saurait évidemment juger de même des témoignages européens de l'art « cyclopéen », qu'il s'agisse des mégalithes pré-celtiques et pré-germaniques de Scandinavie, du monde gaélique, de l'Ibérie ou de la Sardaigne, ou des alignements circulaires de Stonehenge, que la datation moderne par le « carbone 14 » fixe à quelque 1 800 ans avant l'ère chrétienne. Stonehenge, considéré au Moyen Âge comme une création de Merlin l'Enchanteur, a dû

effectivement servir de temple aux derniers défenseurs de la religion « druidique » lors de la christianisation de l'Angleterre. Mais il semble avoir été déjà antérieurement édifié à des fins « cosmologiques » sinon de participation « panique ». En 1953, le professeur Atkinson, d'Édimbourg, a vu apparaître sous la lumière rasante, la figure d'une hache dissimulée par une gravure faite au XVIII^e siècle sur l'un des gigantesques piliers : il découvrit ensuite 45 haches ou poignards qui datent les sculptures de l'âge du bronze dans le Wessex, soit -1 500 environ. Le temple, primitif, « solaire » (?) ouvert en fer à cheval sur le point où l'astre se levait au solstice d'été à cette lointaine époque, aurait été complété ensuite par deux enceintes monumentales. Mais le tout suppose de sérieuses connaissances astronomiques et techniques : les linteaux sont taillés « en trompe l'œil », plus larges en haut qu'en bas, de manière à annuler la perspective. Or, ce raffinement est inconnu à l'art égyptien et même à l'art grec archaïque. Si l'on ajoute que la rhyolithe bleue employée à Stonehenge ne pouvait être apportée que de distances de plus de 150 kilomètres, et probablement par la voie maritime, on peut se demander s'il n'y a pas eu là une direction d'œuvre par des chercheurs d'étain « phéniciens » (c'est-à-dire crétois) qui avaient vu les architectures orientales, c'est-à-dire par des métallurgistes groupés en quelque corporation magique (comme les Argonautes).

LES ORIGINES DE L'ARCHITECTURE : LA FORÊT ET LA GROTTÉ

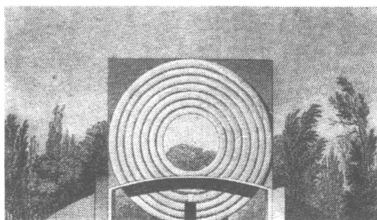
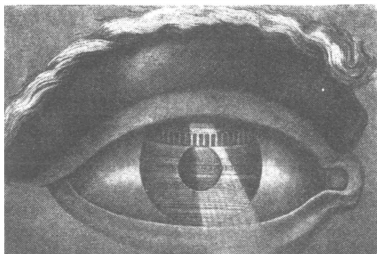
Le complexe magico-religieux qui est à la base des activités humaines se laisse repérer jusque dans le plus utilitaire des arts, celui qui se voit aujourd'hui soumis à un « fonctionnalisme » particulièrement hideux : l'architecture. Là encore le mimétisme a dû jouer son rôle. Les constructions géantes des termites, les galeries fleuries de certains oiseaux (Amblyornis et Chlamydères), témoignent que la nature n'a pas attendu l'homme pour inventer l'architectonique. Se fondant sur le fait qu'avant la période glaciaire, l'homme a vécu dans un climat tropical ou semi-tropical, Émile Soldi, dès 1899, mettait en valeur la persistance d'un habitat arboricole ou du moins sylvestre (abris de feuillages, tentes ornées des cérémonies indiennes et judaïques) pour voir

dans la *forêt* un modèle de construction antérieur aux cavernes des glaciations. Et de développer une série d'analogies convaincantes épuisant les différents éléments du *temple* égyptien ou gréco-romain destiné à « l'exaltation de la fleur », en l'occurrence le soleil, symbolisé par l'ovaire du « lotus » (acrotère-rosace) tandis que le ciel est représenté par la corniche, les jours et les nuits par les boutons et les palmettes, les éclairs par les métopes, et la croissance magique des arbres par les colonnes.



Prétendue
reconstitution
de la tour
de Babel
par le P. Kircher.

Le caractère religieux de l'architecture primitive, au sens fort du terme, s'éclaire ainsi si l'on songe que la forêt (comme aussi la montagne, tel le Comorin aux Indes dont le temple voisin de Callacaoud serait, selon Soldi, le double en réduction) a passé jusqu'à la fin de l'Antiquité classique pour un réceptacle hors pair de *mana*. Tout le rite de possession du « rameau d'or » par le Roi, assassin de son prédécesseur et bouc émissaire, dont Frazer a tiré le parti que l'on sait, se justifie par le potentiel magique du bois de Nemi consacré à la déesse Diane, aïeule des sorcières. De même, le *ziggourat* babylonien, avant d'être une tour d'observation astrologique, est un réceptacle préparé pour recevoir les « carreaux » de foudre et autres météores, et assurer



ainsi la conservation terrestre des puissances d'en haut, aussi bien que l'élan contraignant, vers le ciel, de la science occulte des hommes. La mythique tour de Babel, dont le nom signifierait « Porte de Dieu » en est en quelque sorte l'archétype maudit. La seizième lame du tarot médiéval voit ainsi s'éclairer son nom traditionnel de *Maison-Dieu*. C'est la transcription du terme sémitique « Beth-El », dont les Grecs firent *bétyle*, et qui désigne les aérolithes adorés depuis les âges les plus reculés (la pierre noire de La Mecque en est un bon exemple). Sur la lame du tarot italien dit « de Charles VI » et qui date de 1425 environ, on note l'absence des personnages foudroyés qui font de cette figure, en tradition vulgaire, l'emblème du châtimement de l'orgueil. La tour, lézardée comme par une explosion interne, reste intacte. Elle est en effet un gigantesque réceptacle d'énergie, l'ébauche du sanctuaire destiné à polariser la force magique qui gît dans les « pierres de foudre ». Il y a donc une vérité d'archéologie sacrée sous la boutade de Paul Valéry : « Un jour une pierre ne tomba pas : on construisit un temple autour d'elle. »

Le deuxième aspect magique de l'architecture primitive

Page 196 :

Pierre-Nicolas Ledoux.

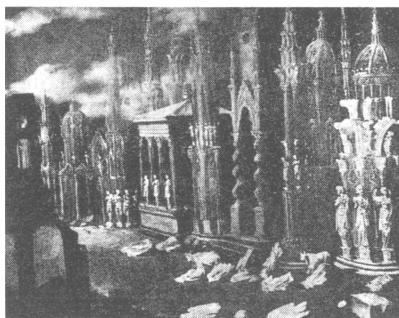
Coupe d'œil du théâtre de Besançon.

Pierre-Nicolas Ledoux.

Atelier au centre de 4 routes.

Monsu Desiderio. Architecture fantastique.

Musée de Gottenburg, Suède.



est fourni par la grotte et par ses dérivés. Alors que le temple, bâti sur le modèle des montagnes où l'on adore les météorites, et des forêts où rayonne la fleur mystérieuse du soleil, est conçu comme une élévation, la grotte, c'est-à-dire le temple souterrain, véhicule les souvenirs de la période glaciaire, véritable deuxième naissance de l'humanité. Aussi est-elle propice aux initiations, à l'ensevelissement simulé, aux cérémonies qui entourent l'imposition de l'être magique. Elle symbolise la vie latente qui sépare la naissance obstétricale des rites de la puberté. Dans l'architecture, son souvenir est perpétué par le *labyrinthe*, associé aux danses rituelles et par le *dolmen* ou « allée couverte » qui fait communiquer le primitif avec les puissances chthoniennes de la mort et de la germination.

Naturellement, bien qu'ils correspondent respectivement davantage à la conquête de l'univers extérieur et à l'exploration du *soi* intérieur, ces deux aspects sont complémentaires et ne se présentent pour ainsi dire jamais isolément. Beaucoup de temples s'édifient au-dessus d'une grotte sacrée (par exemple dans le Dekkan). Tandis que les spires étagées du *ziggourat* épousent la projection dans l'espace à

trois dimensions d'un dédale hélicoïde, le nom même de « labyrinthe » *palais de la Hache*, rappelle qu'à Cnossos le logis mythique du Minotaure était surtout le sanctuaire de la « hache double » (emblème de la royauté) c'est-à-dire du foudre archaïque de Zeus-Minos.

La disposition quasi circulaire de la grotte, sa pénétration souterraine, l'enroulement de ses couloirs qui évoque celui des entrailles humaines, en a toujours fait un lieu de choix pour les pratiques de la sorcellerie : on cite des cavernes de Grande-Bretagne qui ont été habitées sans interruption depuis l'éonéolithique jusqu'à la fin du Moyen Âge, et qui, de ces diverses périodes, conservent des graffiti et des emblèmes rudimentaires dont l'utilitarisme est exclu. Aujourd'hui encore, les habitants de Malekula (Nouvelles-Hébrides) possèdent des dolmens qui ouvrent sur le pays des morts. Ils leur attribuent pour gardien un être conçu comme féminin par les tribus à filiation patrilinéaire, mais généralement (et sans doute originellement) asexué. Cet être, imaginé comme un fantôme ou incarné par un crabe, une araignée, un myriapode, rappelle les hommes-scorpions qui gardent la Grotte du Mort et les Portes du Soleil dans la poésie suméro-akkadienne. Cet être, Le-he-hev, ne peut être entièrement dissocié du dieu-lune Taghan, qui n'est l'objet d'aucun culte mais dirige toute vie. Parallèlement, Le-he-hev assure la communication des hommes avec le chaos primordial, de même que *l'omphalos* de Delphes était situé sur le tombeau du serpent Python, mais aussi sur la crevasse où s'étaient englouties les eaux du déluge de Deucalion. C'est dire que la caverne et le labyrinthe remplissent une fonction analogue à la tour et au temple : ils sont également des condensateurs de force magique, mais dirigés vers les effluves telluriques, vers les « étoiles d'en bas » (Table d'Émeraude¹).

L'ART DES CULTURES ANCIENNES : DIALECTIQUE DE LA MAGIE

L'ÉVEIL DE L'INTELLECTION :
L'EXPLORATION DU MONDE INTÉRIEUR
(ÉGYPTE)

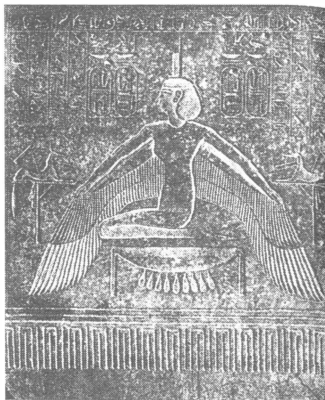
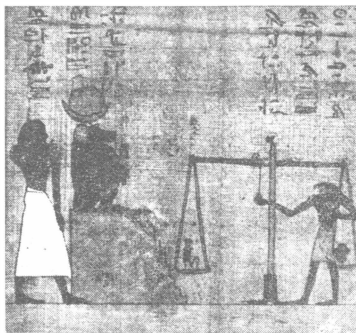
Sur le fragment d'une palette à broyer le fard, conservé au Louvre, l'Égypte nous a laissé le témoignage de son organisation primitive: le totémisme (dont nous avons rappelé plus haut la connexion avec la magie) y éclôt sous forme d'un cortège de perchoirs portant chacun un emblème distinctif: bucrane, épervier, etc., tandis que les personnages humains, vêtus seulement d'un pagne auquel est attachée une queue d'animal, gardent la barbe entière, alors que l'art égyptien classique ne connaît que le visage soigneusement rasé.

Ce document a donc toute chance d'être contemporain des figurines humaines trouvées dans les tombeaux « préhistoriques » de la vallée du Nil, figurines qui paraissent destinées

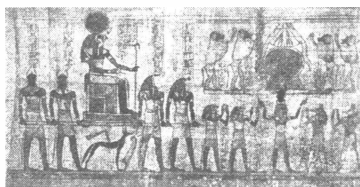


Stèle magique
contre tous les
animaux malfaisants.

La pesée des âmes. Papyrus égyptien.
Musée du Louvre.



Isis protégeant un mort.
(Bas-relief du sarcophage de Ramsès III.)



La Course du soleil.

à fournir des époux ou épouses, voire des domestiques, à l'esprit du défunt. Car, en dépit de la floraison des figurations animales, floraison commandée et presque nécessitée par l'écriture hiéroglyphique, la religion égyptienne, en ce qu'elle a de magique, est bien moins fondée sur la participation à la vie cosmique que sur un retournement de l'homme vers lui-même. L'anxiété s'y concrétise par l'introversion lançant l'esprit à la découverte de ses propres ténèbres, qui, naïvement extériorisées comme « l'Hadès » d'au-delà du tombeau, n'en sont pas moins une *mort* intérieure (c'est en Égypte qu'apparaissent les premières constructions labyrinthiques).

Si, dans les textes les plus anciens des Pyramides, l'esprit du défunt est parfois décrit comme un roi victorieux qui « prend les dieux au lasso », sème parmi eux une effroyable panique et « les dévore tout vivants », à cette agressivité magique finira par succéder une conjuration bien plus

sépulcrale : la maternelle Isis présidera à la reviviscence du mort-dieu. Il faut voir dans cette rationalisation d'un ésotérisme de plus en plus conscient de ses propres possibilités, l'ébauche glaciale d'une vraie psychanalyse. Le roi Shabaka a fait regraver les vestiges de textes plus anciens où l'on dit que Phtah créa les dieux, créa les villes, et fit *entrer les dieux* « dans leur corps de bois, de pierre et de bronze de toute sorte ».

Aussi, les images des dieux deviennent, au moins au Nouvel Empire, magiques par suite d'une « présence réelle ». La distinction entre dieux magiciens et non magiciens, fréquente ailleurs, n'existe pas en Égypte : chaque dieu créateur (et il y en a au moins autant que de grands centres sacerdotaux) crée le monde « par la vertu de sa voix ». Et il n'est point certain que les figurines en apparence les plus terrestres, telles les humbles et charmantes esclaves, au profil de biche, de l'art saïte et de l'art thébain « récent » (XVIII^e dynastie) n'aient pas été chargées d'autant d'intentions magiques que les portraits réalistes des premiers souverains memphites.

Le « réalisme » égyptien a donc évolué dans une tout autre ambiance que le « réalisme » gréco-romain. Mais, au fur et à mesure que les idoles zoocéphales cédaient la place à des représentations humaines accompagnées de simples emblèmes animaux (tel l'épervier voltigeant au-dessus de la tête d'Horus, les cornes de vache d'Isis, etc.) et que ces emblèmes, précurseurs inattendus de l'héraldisme, se sont regroupés en *ensembles* à signification de plus en plus abstraite, la stéréotypie progressive des attitudes et des formes de la sculpture a séparé la *vie* (détails familiers, affinement des silhouettes) de la *mort* qu'elle était chargée de cerner et de partager. L'art égyptien, descendant sans cesse de plus en plus profondément dans « le gouffre intérieur », s'achève en s'identifiant avec sa propre protestation obstinée contre les siècles et la corruption. Alors que, dans son *Traité d'histoire des religions*, M. Mircea Eliade peut affirmer que la « barque funéraire » des hypogées a servi de modèle à la barque des pilotes du Nil, et non l'inverse, l'amateur d'art ne voit plus l'Égypte que comme une momie couchée sous le granit, et dont la préservation, réussite paradoxale, dérobe à jamais les véritables intentions, comme si la réponse de l'oracle était pour une fois dans le retournement d'une question fragile.

L'ÉVEIL DE L'INTELLECTION :
L'AGRESSION DU MONDE EXTÉRIEUR
(MÉSOPOTAMIE)

Tandis que l'Égyptien ne se hasarde pas au-delà de la vallée dont les inondations, réglées par le soleil, symbolisent pour lui tout l'ordre de l'univers, les tribus qui, déjà, font et défont des empires dans le delta mésopotamien affrontent le désert extérieur avec une étrange persévérance, en dépit de leurs différences raciales. Les « démons des vents » issus du sable brûlant ou de la peste des grands marécages, les lamies nocturnes qui viennent sucer le sang des hommes, toutes ces terreurs qui hantent successivement les peuples de Sumer et d'Élam, de Chaldée et d'Assyrie, la sorcellerie en fait des statuette d'envoûtement ou d'exorcisme, et les mêle à la vie immédiate, concrète, au lieu d'en refouler l'angoisse dans le sépulcre vide de la conscience culturelle. Il est d'ailleurs remarquable que, plus ancienne et beaucoup plus chaotique que la « civilisation du Nil », la « civilisation mésopotamienne » s'est donné plus tôt une sublimation narrative : or, le *Poème de Gilgamesh*, dont il existe une version suméro-akkadienne remontant au quatrième millénaire, et qui se trouve ainsi être la plus vieille



Génie à tête d'aigle.
Fresque d'Hadatou (VIII^e siècle).

Deux Enkidou étreignant l'arbre sacré
(Plaquette d'Ashrounak).

épopée connue, est centré sur deux thèmes magiques fondamentaux : la vie du satyre Enkidou, doublet monstrueux du héros, en compagnie des gazelles et des bisons sauvages, et la recherche de la plante d'immortalité, à travers les menaces des constellations et les méandres du fleuve sans fond, par Gilgamesh, prototype de toutes les « descentes aux Enfers » de la littérature occidentale. Cette recherche est objectivée lyriquement : une topographie fantastique *sait* où se trouvent, et la montagne où le dieu-soleil Shamash lutte contre la nuit, et les portes gardées par les hommes-scorpions, et le chemin pour descendre au fond de la mer. L'art suméro-chaldéen, comme plus tard l'art assyro-babylonien, sera donc d'abord consacré à *l'illustration* de cette magie. D'où la cruauté de son réalisme : les Enkidou, mi-hommes, mi-taureaux, étreignent l'arbre sacré comme s'ils allaient l'arracher. Des animaux d'espèces opposées s'étreignent, témoins d'un « âge d'or » terriblement trouble où l'on devine des pratiques bestiales, pacifiées sous l'influence du dieu-aigle Nin-Girsou ou Nin-ib (la constellation d'Orion ?). Ce magicien guerrier eut à triompher, dit la légende, d'un complot auquel la nature tout entière se trouva mêlée, même les pierres. Quand il eut terrassé ses ennemis, il bénit les pierres qui avaient été ses alliées et maudit les autres. Aussi, certaines pierres, telles l'améthyste et le lapis-lazuli, qui brillent d'un vif éclat, sont-elles recherchées par les hommes, tandis que d'autres sont dédaigneusement foulées aux pieds. Cette explication mythique du « prestige » des gemmes ne prouve-t-elle pas une conscience affinée du rapport entre la magie et la nature, considérée comme un magicien aux dons essentiellement esthétiques ?

Quand, sous l'influence de la monarchie d'Assyrie, l'art cessa de plus en plus d'illustrer l'épopée archaïque pour célébrer les victoires « positives » des conquérants, les génies ailés et grimaçants se figèrent en motifs décoratifs : la *Lionne blessée* elle-même ne rappelle plus que de loin l'émotion de l'homme des cavernes devant un mammouth percé de sagaies, c'est une étude d'anatomiste consciencieux jusqu'au sadisme. La magie chaldéenne, victime de sa participation aux rythmes végétatifs (elle s'incarne en une religion aquatique, lunaire et étoilée) et de son expansion lyrique (les plaintes de Gilgamesh sur la mort d'Enkidou sont celles d'un athlète ivre de chagrin et de colère) cessa

d'informer l'expression artistique. Son caractère utilitaire (médical notamment) aura d'ailleurs contribué à faire douter de sa sincérité introversive. Il n'en est que plus curieux de constater que, par l'intermédiaire du moralisme iranien, dont le caractère ritualiste ne semble guère recouvrir d'intentions « occultes », les mots mêmes de *magie* et de « mages » nous sont venus en réalité, d'un phonème mésopotamien : le babylonien *imga* ou *umga*, signifiant « profond » et dont l'origine se rapporte soit au sumérien, soit à un dialecte des steppes touraniennes. Quant à l'art assyro-chaldéen, popularisé et vulgarisé dans tout le Moyen-Orient, notamment en Phénicie et en Asie Mineure, il fut, plus sûrement encore que l'art égyptien, l'initiateur de l'art crétois et par là de l'art grec.

Le dieu-soleil Shamash lutte contre une divinité
des ténèbres. Art sumérien archaïque
(Cylindre du Louvre).



UNE FAILLITE ARTISTIQUE DE LA MAGIE : DE LA CRÈTE À ROME

Que la mythologie crétoise, si riche et si peu explorée, ait connu un « chêne marin » créateur des êtres et dispensateur de l'immortalité, ou qu'elle soit simplement une « religion de la fécondité » liée à un cycle matriarcal, n'intéresse pas directement notre exégèse. Il suffit de constater que certaines statuettes archaïques, trouvées non seulement à Cnossos, mais dans les Cyclades et même en Grèce continentale, résolvent le problème de la « synthèse » abstraite avec une aisance et une sûreté tellement *primitives* qu'elles ne peuvent être qu'une expression (ou une résurgence) de la mentalité « magique », même si déjà le ver de l'anthropomorphisme tente de ronger ces beaux fruits de pierre.

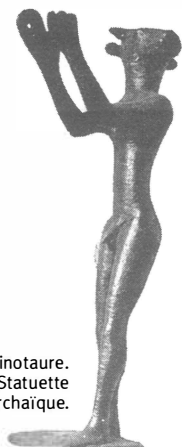
Les Anciens étaient vivement intéressés par ces pierres présentant des traces fossiles ou accidentelles où l'on peut lire des paysages, des êtres vivants ou des signatures astrales : c'est l'orientaliste et occultiste Gaffarel, qui, dans le traité qu'il consacra à ces « sculptures talismaniques » ou *gamahé*¹, nous l'apprend (1629). L'anthropomorphisme, d'abord involontairement perçu, puis cultivé pour lui-même, s'il fit faire de grands progrès techniques à l'art grec et romain, le laïcisa rapidement et le priva dès lors de toute portée magique « réelle ».

Nous disons « réelle », car il est hors de doute qu'une certaine magie *imaginaire* (correspondant au véhicule d'un narcissisme persistant, qui fait l'originalité du développement de la mythologie grecque) a baigné la culture méditerranéenne avec assez de virulence pour que, plus tard, des génies aussi divers que Desiderio, Gustave Moreau et Chirico y retrouvent le sens de la magie, encore confondue avec la poésie par la tradition platonicienne. Le réalisme classique apparaît dès la Crète, et s'il fait surgir un échevellement harmonieux de poulpes de la « Très-Verte », c'est déjà avec cette facilité du *décor* qui, perdant peu à peu son aspect tourbillonnaire, donnera la plus consternante monotonie aux poteries continentales dès l'époque archaïque.

Certes, ce n'est pas par hasard que le « sourire éginète »,



Ouranos.
Tanagra archaïque.
Musée Borelli,
Marseille.



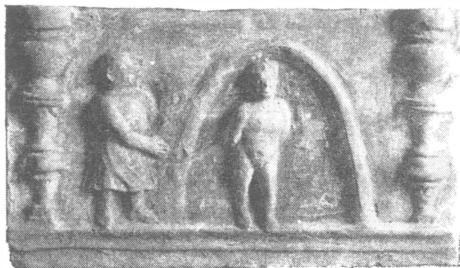
Le Minotaure.
Statuette
crétoise archaïque.



Sacrifice du taureau
cosmique par Mithra.



Persée décapitant
Méduse.
Art grec archaïque.



Fresque étrusque de l'urne de Chiusi.
Charon tenant par une corde l'ombre d'un mort.

alternant avec des expressions de colère immobile et comme créatrice, persiste jusque sur tels visages de Dionysos barbu du premier art athénien : ce sourire rusé et féroce exprime bien l'essence d'un culte qu'on a décrit comme l'expression de la *dualité* fondamentale de l'être, révélée par l'illusion de la magie et l'extase tragique (W. F. Otto¹). Mais la dissociation, dont la découverte reste un des plus beaux titres de gloire de Nietzsche, de l'élément dionysiaque ou « tellurique » et de l'élément apollinien dans l'art amorça le formalisme vide et étouffant de l'esthétique gréco-romaine. La caractérologie de C. G. Jung a renouvelé cette analyse, en faisant de la folie dionysiaque l'expression de la *paranoïa*, et de la « froideur » apollinienne celle de la *psychasthénie*. Après tant d'années de « classicisme » cartésien et de « miracle grec » à la sauce Renan, sans doute devons-nous renoncer à nous figurer les statues grecques telles qu'elles étaient vraiment, polychromées, incrustées de saphir (les « sourcils bleus » de Zeus) et peintes en rouge autour des yeux (usage dont W. Deonna et P.-M. Schuhl ont récemment signalé l'éminente portée magique). Mais souvenons-nous que, même aux siècles de Périclès et d'Aristote, on considéra qu'elles surgissaient des mers lointaines ou tombaient du ciel, qu'elles pouvaient fermer les yeux, qu'elles marchaient, voyageaient, éclataient de rire, se vengeaient en tombant sur leurs profanateurs, apparaissaient en rêve comme l'équivalent même des divinités. Pensons aux statues enchaînées, voilées, baignées en secret (car leur vue rend fous ou aveugles les imprudents) et nous admettrons que les moins banales d'entre celles qui nous restent prouvent moins l'étouffement de la magie par l'académisme que notre incapacité radicale à saisir la magie sous la laïcisation de l'art. Quand Apollon eut triomphé, la hantise de l'image devint sépulcrale mais ne s'en affirma que davantage. Le goût extravagant des Romains pour les statues (pas un propriétaire qui n'eût la sienne dans son jardin, le modeste théâtre de Scaurus en logeait 3 000 dans ses entrecolonnements) témoigne moins d'un « gros luxe » que d'une résurgence de la vieille panique du *double*. Les bustes placés immanquablement sur les tombeaux évoquent le vertige psychasthénique, tout comme les gigantesques « télamons » du temple de Zeus à Agrigente (près de 8 mètres de haut) se lèvent dans la même *optique déformante* que les colosses de Néron ou de Domitien. Il y a là une leçon qui ne sera

pas perdue par les magiciens de la perspective en des temps plus rapprochés.

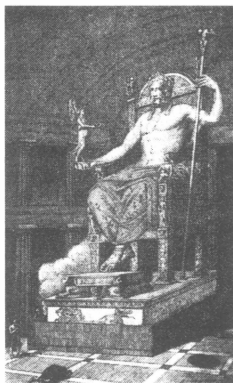
Ceci dit, le matériel magique de l'Antiquité classique est d'une pauvreté esthétique sans rapport avec la virulence de la sorcellerie pendant toute cette période. Mais les miroirs étrusques, travaux de copistes s'il en fut, méritent une place à titre documentaire : leurs gravures ont permis de reconstituer le mythe central du culte des Cabires de Samothrace, religion « à mystères » dont les racines plongent dans le passé mal déchiffrable des populations préhelléniques, et qui s'alimente, jusque dans le syncrétisme de la décadence, au « feu de Lemnos » de très anciennes magies, parvenues vraisemblablement de bonne heure, sur quelques points isolés, à une conscience nette de leur contenu cosmique, sexuel et même intellectuel. La peinture allégorique des Enfers, exécutée par Polygnote pour la « lesché » de Delphes, était de même centrée sur le magicien Orphée : sa description (dans Pausanias) est assez étrange pour nous faire regretter tout un art *pictural* qui contrebalançait peut-être la domination rationaliste de la sculpture.

LA NATURE INITIATRICE : PERSISTANCE
DES ÉLÉMENTS DE L'ART DANS LE CADRE
DU « CELTISME »

Aux migrations qui firent véhiculer quelque doctrine secrète par les pionniers de la matérialité de l'art, il est intéressant de confronter cette autre réalité spirituelle, la persistance de l'emprise d'un décor donné sur des cultures d'origine ethnique et de structure sociale extrêmement changeantes. Ce n'est pas sans raison qu'analysant la magie comme une « aventure de l'esprit », un philosophe moderne, A. Castiglioni, en a décelé le premier état dans la nature elle-même. Il découvre dans la luxuriance tropicale qui environne la quasi-totalité des « primitifs » actuels (à l'exception notable de groupes lancés trop loin par une mystérieuse force centrifuge, tels les Eskimos et les derniers Fuégiens) l'alternance des deux *charmes de la vie et de la mort*, symbolisés le premier par la lente édification des trésors de corail dans la tiédeur des mers lumineuses (ou par la floraison rarissime, préparée durant un siècle, de certaines cactées des hauts plateaux américains), le second,

par la soudaineté violente du typhon destructeur, ou de l'incendie semant la panique parmi les habitants de la savane. La nature agit là en enchanteresse qui *s'enchant elle-même* et apprend aux hommes à participer à ses sortilèges. Toutes les manifestations de notre psychisme obéissent peut-être à cette participation, qu'elle soit subie, éprouvée consciemment, secrètement désirée ou même réfrénée : « Les deux instincts, aussi bien l'instinct sexuel que l'instinct de mort, se comportent comme des instincts de conservation, au sens le plus strict du mot, puisqu'ils tendent l'un et l'autre à rétablir un état qui a été troublé par l'apparition de la vie [individuelle] », écrivait Freud.

Il n'est pas douteux que, *mutatis mutandis*, l'influence de la nature en un lieu donné s'exerce à travers les siècles avec une constance égale. « Tout a changé en Bretagne [depuis le Moyen Âge] excepté les flots qui changent toujours¹ », s'écriait Chateaubriand. Le relevé scrupuleux des signes gravés sur les monuments rupestres d'un des principaux foyers du « celtisme », en l'espèce le Morbihan, témoigne de cette constance et de son intentionnalité profonde. Ces monuments mégalithiques (dolmens, dalles, menhirs) sont antérieurs selon toute probabilité de plusieurs dizaines de siècles aux Celtes, même s'ils furent le



Le Zeus colossal d'Olympie, attribué à Phidias. Gravure d'après la reconstitution de Quatremère de Quincy.



Monnaie Osismii.

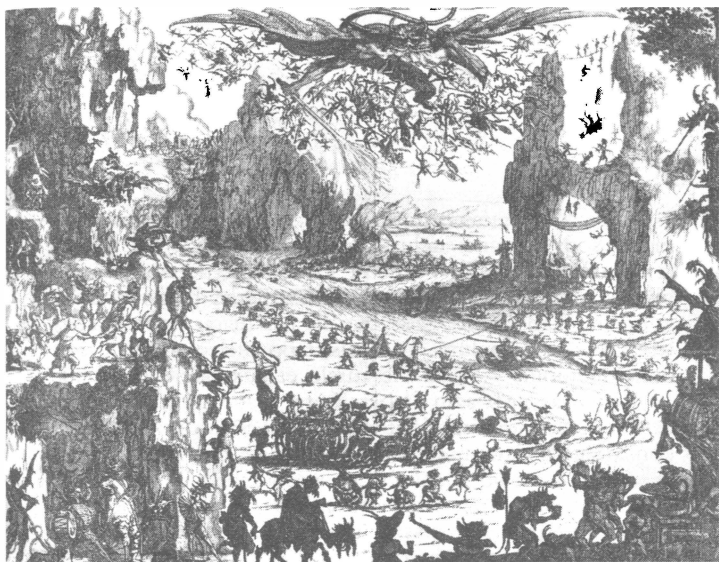


Monnaie des Trévires.

lieu d'élection pour l'établissement des cités des Vénètes avant la conquête de Jules César. Dans le *Corpus* qu'ils en ont dressé, M. et Saint-Just Péquart, et Z. Le Rouzic énumèrent : des idéogrammes (?), des figurations humaines « douteuses », et des traces de culte totémique (serpent cornu, céphalopode) ou solaire (roue, « soleil » de la Table des Marchands n'apparaissant comme la hache de Stonehenge qu'à la lumière frissante du soir, charrue à l'aspect d'être androgyne), etc. Ce qu'il importe de constater, c'est que les occupants ultérieurs, de race « gaélique », non seulement utiliseront les mêmes symboles culturels d'origine plus ou moins magique (roue fertilisante, etc.) mais emploieront le même abstraitivisme rythmique et lyrique dans les éléments idéogrammatiques ou « décoratifs » de leur propre art : les tracés semi-circulaires, plus échevelés et plus aquatiques même (en raison de leur non-anthropomorphisme) que les célèbres *Nymphes* de Jean Goujon dont Diderot a pu dire : « Le marbre lui-même semble couler », se retrouvent également dans les « ondes » de Gavrinis et dans les monnaies armoricaines. Le paysage maritime « explique » le frémissement de l'extraordinaire schématisme qui est celui du « poulpe » du Lufang (placé exclusivement sur les pierres d'allées couvertes *coudées*), comme il « explique » le large développement et la pente aux métaphores mobiles *qui font voir l'invisible* du grand seigneur de Combourg. C'est le même soleil brisé par les mêmes récifs de brume féerique et d'embrun vivifiant, dans le visage d'Apollon déshumanisé au profit d'une explosion âpre, sur les

monnaies rhodiennes « imitées » par les Osismii, et dans les sigles du dolmen de Mané Lud. Une observation analogue peut se faire au sujet de certains abris pré-celtibériens, où sont peintes des images de haches qui se retrouvent sur les monnaies gauloises de la même région. La « frivolité » des pièces dues aux Parisii, qui semblent s'orienter déjà vers la bijouterie, se retrouve, voilée avec légèreté par les brouillards de la Seine, dans l'œuvre de cet observateur de la vie mondaine la plus brillante que fut Seurat¹.

La persistance d'un *climat* (celui de l'Ouest, et tout particulièrement de la Bretagne) ne laisse pas de rendre fragile l'idée d'une influence purement « mécanique » de *l'art des steppes* (Chine, peuples ouralo-altaïques, Touraniens ?) sur la puissante originalité de l'art celtique, qui a toujours renouvelé de *l'intérieur* les éléments qui s'offraient à lui. Le vase d'argent de Gindestrup qui, trouvé en Suède, n'en est pas moins un document purement gaélique, nous transmet du



Jacques Callot. La Tentation de saint Antoine.

panthéon celtique une vision « hiérarchisée » et sibylline qui tranche sur la symbolisation généralement en honneur, et trahit la même influence romaine que les fameuses sculptures de Notre-Dame de Paris. Mais tel marteau d'armes de Gaura (Hongrie) laisse entendre que les secrets transmis aux Druides par les plus anciens « Shamanes » n'étaient pas seulement des recettes techniques : l'eau-mère, d'origine céleste, y apparaît fécondée par les âmes-étincelles dont les spirales sont les corps (Soldi¹).

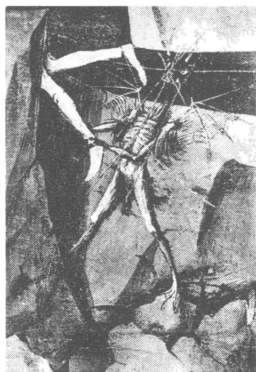
Tout suggère une *redécouverte*, par les Kymris de la branche extrême-occidentale, de cette nativité à la fois fulgurante et océane. Et ainsi le « problème des sources » prouve son inanité chaque fois qu'il s'agit d'un mouvement psychique qui tend à serrer la vie naturelle et cosmique du plus près, à se modeler sur son jaillissement et sur son évolution, à en repasser constamment par son « origine » : seule *histoire* que l'historicisme critique ne saurait affronter, la nature nous apparaît ainsi garante du « sérieux esthétique » de l'attitude incantatoire.

LA MAGIE DÉTOURNÉE : LE MOYEN ÂGE

L'APPARITION DE LA SORCELLERIE MÉDIÉVALE DANS L'ARCHITECTURE

Après l'époque confuse qu'on a voulu abusivement placer sous le signe exclusif des « terreurs de l'An Mille », la constitution définitive de la société chrétienne, dans sa phase féodale, va quelque temps tolérer l'existence de l'univers diabolique. C'est que la foi religieuse est alors trop vive et trop libre à la fois, trop mêlée — en Occident du moins — à la vie rurale et aux querelles politiques pour avoir besoin de persécuter gravement les résidus de l'ère païenne. Sans doute *l'adversaire* est-il toujours alors considéré comme magicien, qu'il s'agisse des Arabes dont le « Tervagant » légendaire annonce l'idole Baphomet tant reprochée aux Templiers, ou des *hérétiques* : la croisade des Albigeois ne marque pas seulement d'une tache de sang ineffaçable la monarchie française, elle précipite dans le chaos, sinon de l'oubli, du moins d'une mémoire douteuse

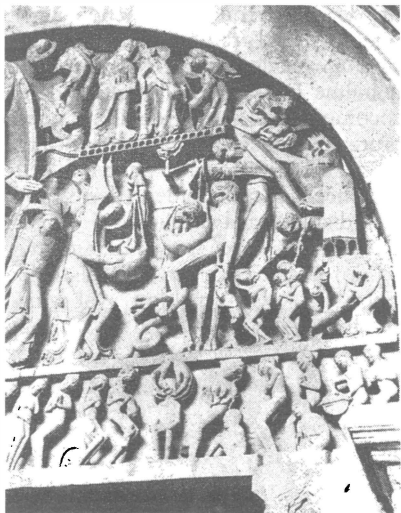
tout un effort de culture qui se rattache au gnosticisme et par là à l'Orient. Mais l'art dominant, qui est *l'architecture*, se satisferait d'une exaltation de l'ordre établi, à laquelle concourront même les « gargouilles » trop vite lues par le romantisme comme des signes de libre pensée, ou certaines sculptures satiriques à l'égard du clergé. Ce n'est donc qu'à titre descriptif que, pendant cette première période, l'influence byzantine revêt des sujets aussi inattendus que les diables cadavériques du *Miracle de Théophile*



Enguerrand
Charonton.
Détail
du couronnement
de la Vierge.
Musée de Villeneuve-
lès-Avignon.

(tympan de l'église de Souillac, ^{xii}^e siècle) ou le *Jugement dernier* d'Autun (^{xi}^e siècle). Il s'agit ici d'épouvanter *directement* le spectateur : le peu de fantaisie permise à l'artiste roman exclut plus encore les arrière-pensées ambiguës que les possibilités décoratives, comme le prouveront au ^{xiii}^e siècle l'ange souriant et les anatomies étudiées du portail de Bourges.

Au surplus, rien ici ne signale l'existence d'un « Empire des Ténèbres » opposé à l'Eglise. Quand, au ^{xiv}^e siècle, la *Sorcière* fit sa timide apparition sur le portail ouest de la cathédrale de Lyon, beaucoup de « bien-pensants » durent oublier d'y voir un signe des temps. Le schisme d'Occident, l'effondrement parallèle du pouvoir impérial et, en ce qui concerne la France, les ravages de la guerre de Cent Ans, rouvraient les portes de l'abîme laborieusement



Jugement dernier. Cathédrale d'Autun.

masquées par l'édifice thomiste. L'admirable livre de Michelet est suffisamment explicite sur le contexte de ce réveil de la sorcellerie, et sur la terreur qu'il fit régner dans l'Église, pour qu'il nous suffise d'y renvoyer le lecteur.

Dès cette époque, le *catalogue* des grands thèmes démoniaques qu'allaient exploiter les peintres libérés du hiératisme byzantin est fixé. Si le tendre Giotto est contemporain de l'illuminé franciscain Joachim de Flore, les premières apparitions picturales d'un Enfer déjà en proie au regard à la fois obsédé et infiniment créateur de l'homme, coïncident avec la lueur des premiers bûchers d'une Inquisition généralisée. Ces thèmes sont essentiellement le *Jugement dernier*, écho de la foi populaire menacée par le triomphe de l'injustice, la *Tentation de saint Antoine* et ce « Jugement inversé » qu'est le Sabbat ou l'*Assemblée des sorcières*. Leur interprétation « archaïque » dépasse le cadre historique, au sens strict, du Moyen Âge. Elle s'étend dans les pays de l'Ouest et du Nord jusqu'au xvi^e siècle, et encore Callot n'est-il qu'un imitateur adroit de Breughel dans ses *Tenta-*

tions et autres fantaisies diaboliques. Pour le dire en passant, jamais la distinction établie par André Breton entre « le fantastique » et « le merveilleux » n'a été plus justifiée qu'à propos de cet artiste surfait¹, dont la virtuosité masque mal le scepticisme et l'influence toute formelle des capricieuses figurations de la *Commedia dell'Arte*. Parodie possible des gravures de Mantegna pour *Le Songe de Poliphile*, les dessins des *Songes drolatiques* (de Panurge) qu'il nous paraît aventureux d'attribuer à Rabelais, faisaient preuve, dans le cocasse même, d'une imagination bien plus inquiétante.

L'ART MÉDIÉVAL CHRÉTIEN FACE À LA SORCELLERIE

« Comment une intelligence humaine a-t-elle pu contenir tant de diableries et de merveilles, engendrer et décrire tant d'effrayantes absurdités ? Je ne puis le comprendre ni en déterminer positivement la raison ; mais souvent nous

Isaac van Mechelen.
La Tentation de saint Antoine.





Breughel. Tentation
de saint Antoine.
Londres, collection R. Franck.

Albert Dürer.
Le chevalier et la mort.



Page 217 :
Albert Dürer. La Sorcière.

A. Dürer. Scène de l'Apocalypse.
Saint Jean avalant le livre
que Dieu lui présente.

trouvons dans l'histoire la preuve de l'immense puissance des contagions, de l'empoisonnement par l'atmosphère morale, et je ne puis m'empêcher de remarquer [...] que cette prodigieuse floraison de monstruosité coïncide de la manière la plus singulière avec la fameuse et historique *épidémie des sorciers*¹. » Ces lignes de Baudelaire, enfouies dans les *Curiosités esthétiques*, sont peut-être la preuve la plus éclatante de son génie critique. Car elles sont écrites à propos de Breughel le Vieux (ou le Drôle, qu'on confondait encore souvent de son temps avec Breughel d'Enfer, peintre d'incendies et de batailles). Et Baudelaire, qui ne connaissait pas Jheronymus Bosch, définit son apport en analysant

celui de son principal épigone avec cette inégalable vigueur, en se gardant à la fois du positivisme scientifique, et du mysticisme qui consisterait à faire du peintre un *possédé*. « Les derniers travaux de quelques médecins, qui ont enfin entrevu la nécessité d'expliquer une foule de faits historiques et miraculeux autrement que par les moyens commodes de l'école voltairienne, laquelle ne voyait partout que l'habileté dans l'imposture, n'ont pas encore débrouillé tous les arcanes psychiques. » Et de défier qu'on justifie ce chaos (qu'eût-il dit devant Bosch lui-même !) autrement que par



une *grâce satanique*. « Au mot grâce spéciale substituez, si vous voulez, le mot folie, ou hallucination ; mais le mystère restera presque aussi noir. » L'intelligence la plus aiguë restant ici celle d'un poète, se refuse à suivre le courant d'un siècle « d'incrédulité et d'ignorance », pour qui l'irruption de la *sorcellerie* dans l'art est une invention grotesque, un divertissement. L'idée d'une *extase* particulière dont la médecine ne peut entièrement rendre compte, n'aura qu'à secouer le vêtement religieux (qui ainsi enfilé à rebours, reste pleinement justifié dans l'atmosphère du xv^e siècle) pour donner au surréalisme la meilleure approximation de la poésie elle-même.

Au fur et à mesure que la société chrétienne vieillit et se

dégrade, le thème du *Jugement dernier* cède la place à ses concurrents moins orthodoxes. (Nous réservons pour un paragraphe ultérieur l'étude de celui de Jheronymus Bosch.) La *Descente du Christ aux limbes* et la « sortie des Justes » n'inspirent à Martin Schongauer (xv^e siècle) qu'un doublet de son *Saint Michel terrassant le dragon* qui constitue la véritable source d'innombrables chromos. À la même époque, la *Tentation de saint Antoine* d'Isaac van Mechelen inaugure l'ère des monstruosités zoologiques et presque paléontologiques qui videront peu à peu la vieille légende ecclésiastique de son substrat magique (car Antoine joue à l'égard de la troupe infernale le rôle d'un « provocateur » indécis, d'une singulière passivité : on dirait d'un magicien submergé par l'excès des hallucinations qu'il a lui-même évoquées).

La popularité de l'œuvre de Breughel, longtemps plus célèbre que celle de Bosch, est due d'abord à des circonstances fortuites : vulgarisation par la gravure, succès prolongé d'une dynastie familiale, mérites picturaux plus immédiats, plus faciles d'accès : tous les débats sur le *réalisme* et les lois de la perspective signalent son nom. D'autre part, son mélange de rusticité et de rouerie a séduit les amateurs de « pittoresque ». Il lui est arrivé de côtoyer de grands sujets (*Margot la Folle*). Tout mystère n'est pas absent de certains de ses paysages, et la multiplication des silhouettes dans *Jeux d'enfants* a quelque chose de mécanique qui effraie : le pantin humain se glisse là, comme dans les moissons orangeuses de *L'Été* et les allusions évangéliques de *L'Hiver*. Mais, lorsque Breughel s'attaque à des sujets déjà traités par Jheronymus Bosch, il fait montre d'une ignorance du symbolisme qui n'épargne ni les malheurs du *Saint ermite* ni les figurations de l'Enfer : ses poissons gigantesques ont toujours quelque chose d'humoristique, l'activité de ses démons rappelle trop les « joutes lyonnaises » ou les exploits de quelque kermesse. Peut-être sa meilleure toile est-elle ce *Triomphe de la mort* qui mêle, à la dénonciation des malheurs causés en Flandre par l'occupation espagnole, un pressentiment du règne hégélien de la négativité alchimique.

Cependant, les chefs-d'œuvre saturniens de Baldung et de Dürer nous avaient enseigné avec quel effroi des hommes résolument tournés vers la vie intérieure peuvent envisager les pratiques de la *magie noire*. En esprit, les monstres ricanants qui accompagnent le célèbre *Chevalier* ne diffèrent pas, sous leur revêtement écailleux et hirsute,

de la terrible nudité des sorcières préparant le sabbat. Il existe, de Baldung, un portrait (peut-être un autoportrait) dont l'asymétrie trahit cette *duplicité* de tendances que la morale traditionnelle a toujours abusivement étiquetée « dissociation », parce qu'elle tend à assurer la double *possession* du vide mental par la Nature et des forces obscures par l'enchantement spirituel.

Et si Lucas Cranach, plein de bonne volonté plutôt que de génie, n'a donné qu'une image incertaine de ce « mythe avorté » qu'est *l'Antéchrist*, Dürer n'a pas craint de mettre au frontispice de la « Renaissance » le farouche et misanthropique emblème d'une sorcière assise à rebours sur le Bouc, tenant un fuseau qui est déjà celui des Parques, et vénérée par quatre Amours mythologiques. La « Jacquerie » mentale qu'avait constituée à maints égards la sorcellerie rurale depuis la fin de l'Antiquité, et surtout depuis le XIII^e siècle, pouvait ainsi se classiciser comme les *Apocalypses* des vieux missels dans d'autres splendides gravures de Dürer. Tandis que les « sciences secrètes » allaient transmettre au monde moderne l'héritage de la magie toujours démembrée et toujours renaissante, l'œuvre paradoxale et hermétique de Jheronymus Bosch, en avait dressé un inventaire encore aujourd'hui inépuisé.

LE MATÉRIEL INCONNU : TALISMANS ET TAROTS.
LES NOUVELLES SYNTHÈSES ICONOGRAPHIQUES :
KABBALE ET ALCHEMIE

Le matériel de la sorcellerie médiévale n'a pas été plus épargné par la persécution religieuse que celui des mystères païens. Il est impossible, par exemple, de déterminer si oui ou non les statuettes mystérieuses connues sous le nom de « Plombs de Seine¹ » ont représenté un stade rudimentaire d'envoûtement, ou nous transmettent le souvenir de quelque culte maudit. Des miroirs magiques conservés en général dans des musées particuliers, des talismans astrologiques qui semblent bien être des abraxas « arrangés » au même titre que les *camaioux* de Gaffarel dont il a été question plus haut, n'évoquent que faiblement l'ambiance démoniaque de ces siècles chaotiques. La deuxième flambée de la magie, qui se trouve paradoxalement coïncider avec la Renaissance humaniste, est à peine plus favorisée.



Abraxas (d'après C. W. King :
The Gnostics and their
remains). Onyx gravé.



Talisman magique de Catherine de Médicis.



Un seul *système* divinatoire et apodictique a eu la fortune d'inspirer des représentations multiples, bien conservées, et d'une haute valeur esthétique : c'est le *Tarot*¹. Sous sa forme traditionnelle, il est le résultat d'un « collage » inexplicable entre les jeux de cartes d'origine arabe ou italienne (arcanes mineurs) et vingt-deux figures de provenance et de signification non élucidées, en dépit des efforts de chercheurs innombrables. Les vingt-deux *arcanes majeurs* constituent aux yeux de certains un véritable « Grand Livre » de l'occultisme, au même titre que le répertoire des figures alchimiques. « Le Tarot, écrit Grillo de Givry, est de tous les arts divinatoires, le plus mystérieux dans ses origines comme dans ses moyens d'action. » Par un mystère supplémentaire, la plus ancienne figuration connue des arcanes majeurs, le fameux *Tarot dit de Charles VI*, nous est parvenu incomplet : il ne comporte que seize lames peintes à la main avec une richesse et une élégance inimitables. Les rosaces « décoratives » qui se déploient sur le fond de certaines lames évoquent des broderies de perles ou des damasquinures et suggèrent que le Tarot a pu d'abord être gravé sur des pièces de cuir. Elles rappellent aussi comment, pour les initiés, le Tarot n'est pas seulement l'objet d'une lecture en cercle ou par lignes de correspondance, mais un « Arbre de Science ».

Au *xvi^e* siècle, les arcanes majeurs ont reçu leur ordre définitif (en France du moins : les alchimistes anglo-écossais placent le *Fou* ou *Mat* au numéro X et ignorent la Roue de Fortune). Cet « ordre » arbitraire a servi de base aux spéculations les plus aventureuses : c'est ainsi que Court de

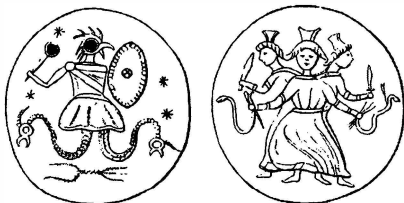
Gébelin, pour qui le jeu entier était d'origine *bohémienne*, c'est-à-dire, selon les croyances de son temps, *égyptienne*, a cru reconnaître la quatrième « vertu théologale », la Prudence, dans le *Pendu*, figuré par erreur à l'envers, et qui serait en réalité un homme qui avance avec précaution, *pede suspenso*. D'autre part, la belle création du « Tarot de Marseille », fixé au XVIII^e siècle d'après des modèles plus anciens, a rejeté dans l'oubli des tarots de fantaisie d'une qualité esthétique certaine, tels celui de Mantegna ou celui des « Chasses » de la Bibliothèque nationale. L'*Escamoteur* de Jheronymus Bosch, dont nous reproduisons en planche une version inconnue, conservée à Milan, doit le « matériel » de sa table au *Bateleur* du Tarot.

L'astrologie n'a pas engendré le même déploiement de symboles : c'est qu'elle consiste essentiellement en opérations mathématiques. Néanmoins, la correspondance entre « le macrocosme » et « le microcosme », c'est-à-dire entre la Nature et l'Homme, déjà illustrée par les miniaturistes du XV^e siècle, trouvait en elle une schématisation trop comode et trop grandiose pour qu'elle ne participât point aux grandes synthèses de l'âge classique, telle la Kabbale « chrétienne » de Robert Fludd, qui, se fondant sur l'analogie universelle, posera en principe le fameux axiome si souvent mal interprété : *L'Art est le singe de la Nature*. L'ouvrage de Fludd, *Histoire de l'un et l'autre cosmos*, est illustré de splendides gravures qui corroborent, avec la hardiesse d'un modernisme ivre de connaissance, la phrase hiéroglyphique de Jamblique : « Des choses plus excellentes qu'aucune image sont exprimées par des images. »

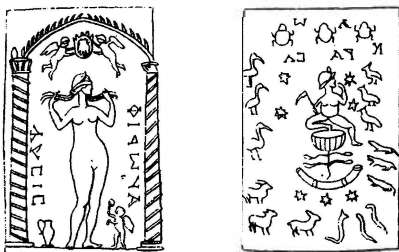
Les sources de cette synthèse sont multiples. D'abord, avons-nous dit, la Kabbale, révélée à l'Occident par les hébraïsants du XVI^e siècle et les « encyclopédistes » du genre de Pic de la Mirandole. La doctrine secrète juive a d'ailleurs produit en grand nombre des bijoux rituels qui sont souvent d'un travail supérieur. Puis l'astrologie et les divers modes de divination (Fludd a adapté aux concepts occidentaux la géomancie orientale). Et enfin, l'alchimie, qui ne cessera pas jusqu'au XVIII^e siècle, de produire d'admirables



Plomb de Seine.
Coll. W. Paalen.



Abraxas.



œuvres d'art souvent anonymes, peintures d'une interprétation ardue sous leur revêtement d'époque, et surtout, illustrations de livres qui sont autant de « sommes » de la *nuît de l'or*. Beaucoup de ces gravures ne sont que les adaptations de textes antérieurs, et la poésie naïve de certaines (*Cinq livres de Nicolas Valois*) ne nous fait pas oublier l'irréparable perte des peintures tracées sous la direction de Nicolas Flamel au charnier des Innocents, peintures dont le *Livre d'Abraham juif* ne nous transmet qu'un souvenir d'exécution vulgaire¹.

L'alchimie, d'ailleurs, a été mêlée dès le Moyen Âge à la vie publique telle qu'elle s'exprimait dans « l'art officiel ». La légende veut que les ferrures des portes de Notre-Dame, aujourd'hui disparues, aient été exécutées par le diable Biscornet (dont une rue de Paris a conservé le nom). Plus certainement, selon certains adeptes, la façade de ce monument est une page d'alchimie sculptée. Beaucoup d'églises comporteraient des allusions à la *Pierre philosophale* et aux travaux qui préparent sa possession². Enfin, le chef-d'œuvre de l'alchimie, c'est la toile apparemment tout

Valdés Leal. *In ictu oculi*.

Le livre des esprits, d'après F. Barrett.

effigies de démons publiées par Collin de Plancy et même par le dernier grand livre de magie (Francis Barrett, *The Magu*, 1801) font sourire : la pauvreté d'imagination des auteurs paralyse le savoir-faire des dessinateurs. Il nous faut donc négliger ces tentatives malencontreuses de ressusciter la sorcellerie dans l'art, et revenir à celui qui, quoique n'ayant point sans doute exercé lui-même l'œuvre satanique, en révéla la trame idéale et les prolongements psychologiques sans jamais tomber dans la description pure et simple, la sécheresse allégorique ou la « fantaisie » à court terme.

JHERONYMUS BOSCH :
L'INTROVERSION ET LA PSYCHANALYSE
DE LA MATIÈRE¹

Jheronymus Bosch est le visionnaire intégral. Il n'y a pas un demi-siècle que son œuvre est sortie de l'oubli, et déjà elle remet en cause les fondements mêmes de l'art de peindre.

Ses sujets sont ceux de la peinture proverbiale et religieuse qui règne alors en Flandre, et que seuls les Van Eyck ont élargie par leurs timides essais profanes. Au XVII^e siècle, le moine Joseph de Sigüenza verra en lui un chrétien zélé, soucieux d'enseigner aux hommes les voies les plus ortho-

doxes du Salut. Mais il n'en écrira pas moins la phrase suivante lourde de sens : « La différence qui existe, à mon avis, entre les peintures de cet homme et celles d'autres consiste en ce que les autres cherchent à peindre, le plus souvent, l'homme tel qu'il apparaît de l'extérieur, mais celui-ci seul a l'audace de les peindre tels qu'ils sont à l'intérieur' ». »

Dès la première toile de Bosch (si l'on adopte la chronologie de M. Jacques Combe dans son savant ouvrage : éditions Pierre Tisné, 1946) c'est la grande « route gnostique de l'introversion » (Rorschach) qui s'ouvre. *La Cure de la folie* est assimilée à une opération de sorcellerie, par laquelle les Mages tirent de la tête des dragons leurs pierres merveilleuses. Remède absurde, semble dire Bosch, car la vraie guérison est là, à côté, dans cette Bible qu'une nonne, endormie les yeux ouverts, porte sur sa tête au lieu de la lire. (Il est intéressant de comparer son expression à celle de l'homme assoupi dans *Le Cerveau de l'enfant*, de Chirico.) Le vaste paysage qui s'étend en toile de fond, malgré la maîtrise technique qu'il affirme, ne fait que rehausser cette *intérieurisation* de la peinture.

Une toile célèbre comme *La Nef des fous* doit son existence au recueil de dictons et d'analogies sentencieuses de Sébastien Brandt, que Dürer n'avait pas dédaigné d'illustrer, et toute sa vie Bosch entremêlera à ses conceptions les plus originales le souvenir d'apologues flamands et celui de la mysticité encyclopédique d'un Ruysbroeck, qui voit dans chaque être vivant, chaque aspect de l'univers,



H. Bosch.
La cure de la folie.
Musée du Prado.

une allégorie du progrès ou du recul de l'âme devant Dieu. Mais déjà, dans un détail des *Noce de Cana*, le « monde de l'hérésie » fait son entrée, entrée singulièrement ambiguë si l'on songe que Ruysbroeck, par exemple, fut toute sa vie suspect de professer une doctrine cryptique contraire à l'enseignement de l'Église.

N'est-on pas en droit de soupçonner l'artiste de quelque complaisance à l'égard de cette attitude où le fidéisme et la révolte se marient étrangement ? Dans la *Tentation de saint Antoine* de Lisbonne, le délire semble éclater. Le Magicien en personne fait son apparition (car au xv^e siècle, l'hérésie, c'est la magie, et réciproquement) coiffé d'un étrange haut-de-forme, auprès d'une tête de cerf probablement diabolique (si l'iconographie fait du cerf l'emblème de l'âme, l'héraldisme donne ses bois à la seule représentation blasonnée du Diable qu'on connaisse, les armes parlantes des *Teufel*, en Allemagne). La composition, éparpillée sur une toile où c'est tout le macrocosme qui est en cause (église incendiée, ville assiégée, forteresse en ruine où sont gravés les épisodes de l'entrée des Hébreux dans la Terre Promise) s'oppose violemment à celle de la *Tentation* de Grünewald, où les monstres pressent le Saint, sont sur le point de le déchirer. Le peintre rhénan est d'un romantisme plus « extérieur » que son contemporain flamand, malgré la beauté panthéiste d'un paysage ruinique où les palmiers se mêlent sans artifice aux sapinaies.

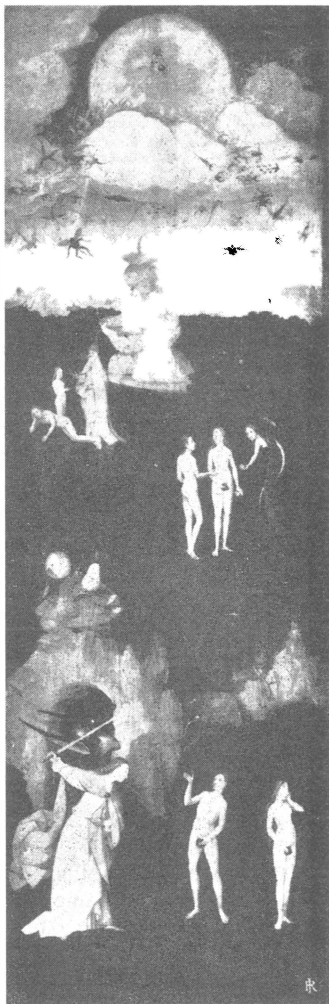
Chez Bosch, Antoine en prière semble partiellement se *désintéresser* de l'action : l'intérieur d'un des volets nous le montre bien « réconforté », puis enlevé en l'air par des démons ichthyomorphes : ni la femme nue sortant d'un chêne, ni la table du charlatan ne troublent (sur l'autre volet) sa pieuse lecture. Quant au panneau central, il laisse errer dans un ciel d'orage et d'émeraude des êtres fantastiques, mais ni les têtes de mort, ni les messagers de la Reine de Saba ne parlent à Antoine autrement qu'à voix basse. Ce silence fait du spectateur le complice de l'ermite, et l'obsession du péché se nuance de masochisme.

Le fourmillement d'une invention toujours renouvelée n'était pas moindre dans le triptyque du *Char de foin*, ni dans celui du *Jugement dernier*. Mais sa richesse, son humour et sa « drôlerie » deviennent, avec la *Tentation*, plus oniriques : les diables passent par une phase de « dématérialisation » En même temps, la symbolique alchimique fait son

apparition. Elle se combine aux calembours profanes (le joueur de cornemuse) pour donner à l'œuvre un caractère sexuel accentué : chaque animal, chaque objet peut devenir une allusion ésotérique, un aveu (le cygne « seul digne d'être servi à la table du Roi » selon Basile Valentin ; et surtout le crapaud élevant un œuf, lui-même solennellement intronisé à proximité de l'ermite). L'oursin, qui symbolise la double nature du Christ dans la doctrine des cathares, est un indice d'hérésie.

Pour le quatrième grand triptyque qu'il peindra en ce début du xvi^e siècle, Bosch revient à la disposition traditionnelle des volets intérieurs. À gauche, le paradis (avec la chute des anges rebelles) ; à droite l'enfer. Sur le panneau fermé, il peint *La Création du monde*, sujet rarissime au Moyen Âge, et qui, vue dans une boule transparente analogue à celle des devins fait de Dieu, minuscule figure d'angle, un simple spectateur, ou un esprit *tenté* comme Antoine, ou, qui sait ? un magicien illusionniste. Sur le panneau intérieur, Bosch peint son œuvre la plus déroutante : *Le Jardin des délices*.

Extérieurement, il s'agit



H. Bosch. La création d'Adam et Ève (fragment). Escorial.



H. Bosch. La Tentation de saint Antoine.

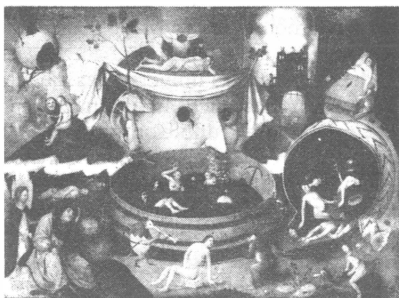
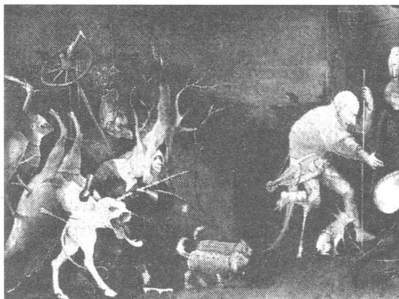
là d'une évocation des plaisirs sensuels, traitée dans la fusion parfaite de l'impudeur, de l'allusion quasi obscène (les moules géantes) et de la délicatesse (la femme qui regarde avec ravissement la tête de son compagnon, changée en mûre). Sous un « masque collectif » qui est le hibou satanique, un groupe danse. D'autres dorment ou errent sous des bosquets pleins de tendresse, sont enfermés dans des bulles à l'extrémité d'un chardon géant, circulent autour d'une Fontaine de Jouvence (?) avec une insouciance absolue et une sûreté de soi somnambulique.

Le rouge domine dans cette toile (on a remarqué que l'Enfer qui les attend est *bleu nuit*). La tentation est forte de lire tout l'ensemble à rebours. Mais déjà dans le *Paradis*, d'inquiétantes germinations se produisaient. Le « Jardin des Délices » apparaît plutôt comme un « mariage du Ciel et de l'Enfer », auquel ne manque même pas la polygamie chère à William Blake.

Dans cette atmosphère de rêve, c'est *l'œuf* orphique qui

règne, le principe des métamorphoses. En dehors du groupe d'oiseaux massés sur un étang, au regard inoubliable et aux ailes géantes, ne vivent au *Jardin* que des humains nus et des animaux destinés à les véhiculer, d'un orientalisme accentué. Mais à y regarder de plus près, cette image quasi fouriériste du cosmos est animée d'une vie pro-

H. Bosch. Monstres.
Panneau central du Triptyque de Lisbonne.



École de Bosch. Le songe de l'amoureux
(Coll. Lazaro).

digieuse, qui empiète sur les jeux de l'homme. Coquillages, cucurbites, fraises et framboises, cristaux cylindriques traversant une montagne de corail, pierres précieuses en plein mûrissement, soulèvent le sol, voilent les couples de chapeaux transparents, germent et perlent partout. Et pour

traduire cette vie, Bosch donne à ses touches les plus larges un papillotement de nacre et d'émail qui transforme chacune d'elles en un être androgyne et quasi minéral.

Alchimie et sexualité ne seraient-elles pas pour lui les moyens d'une investigation encore plus audacieuse, qui supprimerait le « Mal » religieux en en dispersant la cause ou le support, qui est l'homme ? Il n'est pas sans intérêt de comparer au *Jardin des délices* les dernières pages d'une autre *Tentation de saint Antoine*, celle de Flaubert. Dans sa version définitive, écrite sous l'influence de Darwin et de Haeckel, mais dont le « diabolisme » des premières rédactions n'a pas disparu, l'ermite, avant d'apercevoir la face du Christ, rayonnant dans le disque du soleil comme dans *Le Char de foin* de Bosch, affronte l'épreuve suprême. Les monstres légendaires n'étaient que les messagers de l'incessante transmutation des apparences biologiques : « Il va pour marcher sur un galet : une sauterelle grise bondit. Des insectes, pareils à des pétales de roses, garnissent un arbuste [...]. Des cailloux ressemblent à des cerveaux, des stalactites à des mamelles, des fleurs de fer à des tapisseries ornées de figures. Dans des fragments de glace, il distingue des efflorescences, des empreintes de buissons et de coquilles — à ne savoir si ce sont les empreintes de ces choses-là, ou ces choses elles-mêmes. »

Voici enfin le vœu des habitants du *Jardin*, la conséquence de la découverte de l'universelle sexualité :

« Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sous toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, être la matière ! »

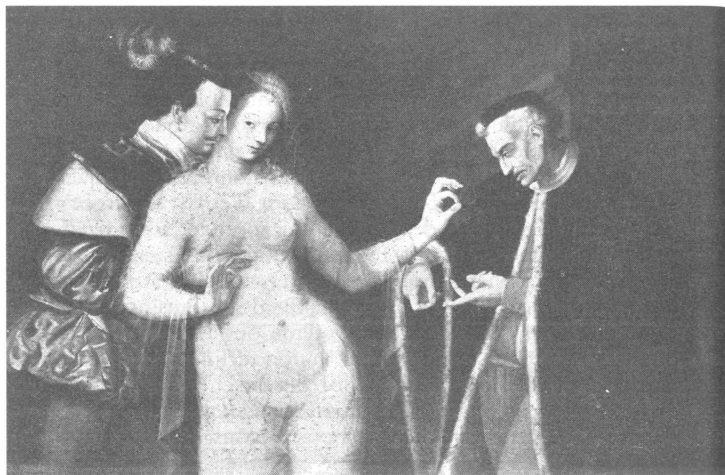
Pour les charmantes petites négresses, les sirènes masquées et couronnées de cerises, les *hommes* végétaux et minéraux du *Jardin*, le problème est résolu. En « psychanalyrant » la matière, ils se sont reconnus dans son sommeil et dans le féerique procès de ses créations (au Moyen Âge, même les pierres sont sexuées, « entendent » et « voient »).

Dès lors, il semble bien que Bosch se croie « sauvé », sinon par une *catharsis* rationnelle, du moins par l'accomplissement d'une œuvre où le Bien et le Mal sont réconciliés en pleine expansion (il n'y a pas un geste de cruauté

ou de misère dans le *Jardin*, dont l'atmosphère fait penser au « courant d'innocence » qui traverse les strophes les plus énigmatiques de Lautréamont dans *Poésies*¹⁾. Même l'étrange cauchemar de *L'Enfer* donne aux damnés cette expression sereine, qui est celle des « Prédamites » du Jardin, montés sur les animaux emblématiques du Christ mais coiffés d'insignes diaboliques, et nus comme pour assurer un meilleur circuit entre les deux polarisations. Les dernières toiles de Jheronymus Bosch, notamment *La Tentation de saint Antoine* du Prado, reculent la vision fantastique jusqu'à la rendre anecdotique, ou comme ici, divertissante. Déjà le *Jardin* avait un aspect de théâtre, de cortège, rappelant le cadre de l'entrée des ducs dans les capitales de Bourgogne ou de Flandre. L'Ermite n'affronte plus la troupe des fantômes d'autrefois : les facéties des lutins, bien incarnés, ne troublent même pas la rivière qu'il contemple, comme un miroir. Cette toile apparemment « réaliste » marque au contraire le comble de l'intériorisation de la vision par Bosch. Elle réduit la présence de la magie dans l'univers à quelques simulacres, parce que cette magie, loin d'être « expurgée » par une thérapeutique de sublimation abortive, a été *réintégrée* en l'homme, qui s'est reconnu matière et sang : mais comme le dira Nietzsche², « le sang est esprit ». Ainsi l'interrogation la plus passionnée qui fût de la Puissance des Ténèbres se clôt dans le temps même où la peinture proprement dite, poursuivant son évolution technique et sociale particulière, se laïcise. L'influence de Bosch sur Breughel, et, à travers lui, sur Callot, pour évidente qu'elle soit, s'exerce à contresens, comme nous l'avons dit plus haut. Quant à son influence souterraine éventuelle sur l'art espagnol du XVII^e et du XVIII^e siècle, c'est un point d'histoire qui n'a pas été, que je sache, envisagé.



L'œil magique
des gnostiques.



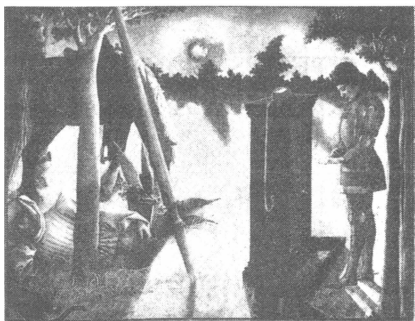
La Femme entre deux âges. Anonyme, XVI^e siècle. Musée de Rennes.

LES TEMPS MODERNES : CRISE DE LA MAGIE

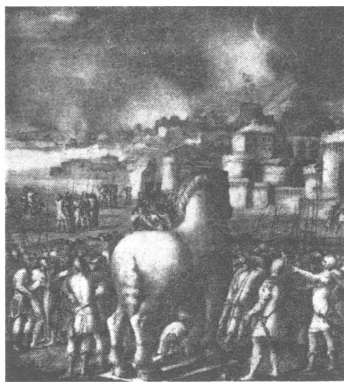
LA TRANSMISSION DU MESSAGE LÉGENDAIRE

La rationalisation progressive de la pensée moderne (à partir de la « Renaissance » italienne) ne devait pas épargner la mentalité magique, telle qu'elle s'était frayé un chemin à travers le dédale des fables et des superstitions du Moyen Âge chrétien. La religion laïcisée d'un Descartes ne tarda d'ailleurs pas à se montrer aussi asphyxiante que le thomisme du ^{xiii}^e siècle : Dom Calmet rejoindra Voltaire pour nier la matérialité du sabbat, et préparer les voies à « l'hallucination collective », à « l'immense métaphore sans signification », et autres niaiseries pompeuses sous lesquelles le positivisme voilera son ignorance complète du substratum magico-religieux de la réalité. Toutefois, la « Renaissance », ennoblie par le culte de la *virtu* stoïcienne et pré-sadienne, et par le maintien d'un appétit de savoir encyclopédique, aura su parfois transfuser dans le vocabulaire gréco-romain à la mode des préoccupations et des rêves que le classicisme ne se donnera d'autre tâche que de réduire.

Chez les miniaturistes du ^{xiv}^e siècle, tel l'admirable maître anonyme qui illustra pour le roi René de Provence *Le Cœur d'amour épris*, les personnages étaient « réels », la part du songe étant réservée à la lumière de paysages déjà imprégnés d'une sensibilité romantique, au meilleur sens du terme. Dans la peinture française du ^{xvi}^e siècle, connue sous le nom d'*École de Fontainebleau*, et dont la « redécouverte » est un des plus sûrs mérites de la critique actuelle, le rapport est inversé. Si parfois un cavalier vêtu de velours bouffant traverse les forêts dont les frondaisons s'efforcent



Maître du roi René. Le Cœur d'amour épris.



Nicolo dell'Abbate. Le Cheval de Troie.

à copier celles des parcs princiers, les baigneuses qui s'y promènent sont des nymphes idéales, issues de la poésie antique à travers l'enseignement du Primatice et de Nicolo dell'Abate. La toilette d'Aphrodite s'entourne des aiguières, des draperies et des flambeaux d'un château du Valois ou de Touraine. Il y a là un mélange savoureux, qui s'affadira vite, mais dont un Antoine Caron, un Jacques Blanchard prolongeront le charme, et dont bien souvent Ingres trouvera un équivalent subtil à travers son « orientalisme » et son romantisme involontaire.

L'un des thèmes favoris de la peinture italienne de cette époque, ce sont les métamorphoses, et c'est ainsi que Dosso Dossi peint *Circé*. L'onirisme n'est pas absent de son œuvre (cf. *Le Rêve* du musée de Dresde, attribué par M. René Huyghe à l'influence de quelques toiles de Bosch) ; mais déjà Lorenzo Lotto (*Rêve de la jeune fille*), préludait par l'érotisme aux singulières compositions de l'École de Fontainebleau, qui gardera une liberté de choix désormais impossible dans l'exsangue Italie des papes.

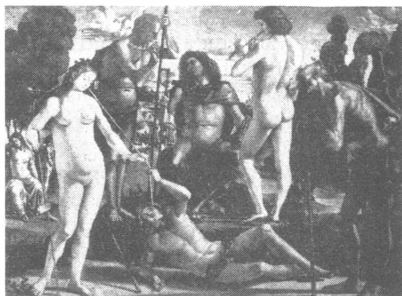
PIERO DI COSIMO : LE PAGANISME RETROUVÉ

Grâce à une magistrale étude de Freud, l'œuvre de Vinci a échappé, dans la perspective surréaliste de la peinture, à la dérision que devait lui valoir la moustache collée par Marcel Duchamp sur la si peu féminine *Joconde*. À moins de supposer au maître du « sourire perpétuel » des dons d'ironiste peu conciliables avec ce qu'on sait de ses préoccupations technocratiques, il faut dire que Léonard est une des figures les plus *crispantes* qui soient dans l'histoire de l'art. Impossible de le vouer d'un trait aux oubliettes de la « belle peinture » avec le pâle Rembrandt et le triste Rubens. La richesse confuse mais certaine de ses *Carnets* donne à ses tableaux une sorte de vie posthume.

Au contraire, son presque contemporain, Piero di Cosimo (1462-1521) dort dans l'oubli. Pourtant, il est la véritable et dernière incarnation de ce qu'il y eut de meilleur dans la Renaissance. Vinci conseillait au peintre de lire le sujet de ses tableaux dans les images accidentelles des vieux murs « imbriqués de taches et faits de pierres mélangées ». Cette leçon n'est pas seulement un aide-imagination : on a pu dire que « tout le problème du passage du subjectif à l'objectif » (individuel puisque esthétique, mais dépersonnalisé) s'y trouvait en voie de résolution (André Breton, *L'Amour fou*¹). Que dire alors de Cosimo qui, selon Vasari, se faisait apporter les crachats des malades des hôpitaux pour les interpréter — comme un créateur de psychotests, ou comme un créateur de mancies ? « Sur les murailles couvertes d'ordures, il lisait les plus belles choses du monde, des chevaux, des batailles, des villes fantastiques, des paysages immenses². » C'est dans ce sens, et non dans la douteuse réhabilitation du matériau ignoble à laquelle se

sont livrés de nos jours quelques peintres marchands de vin, qu'il faut entendre l'apologue du bouddhisme zen : « Un jour, un bonze demanda au bonze Sozan Daishi : "Qu'est-ce qu'il y a de plus précieux au monde ? — N'importe quoi, répondit Sozan Daishi. Une charogne, la tête d'un chat mort. — Pourquoi ? — Parce qu'on ne peut pas l'évaluer¹." »

Et pourtant, Cosimo fut un peintre « à sujets ». On n'a



Signorelli. L'École de Pan.



Piero di Cosimo. Histoire de Thésée et d'Ariane.



Cosimo. *Céphale et Procris*.
Londres, National Gallery.

pas assez noté à cet égard l'originalité d'une œuvre presque entièrement consacrée à la mythologie païenne, laquelle, hormis de traditionnelles allégories, reste une exception en plein Quattrocento. C'est ainsi que Vasari signale comme une rareté le fait que la seule toile de ce genre peinte par Luca Signorelli, avant l'ensevelissement de son robuste talent dans la fresque religieuse, ait plu tout de suite malgré la présence de quelques figures entièrement nues. L'artiste de la première Renaissance n'était pas, on le voit, le riche et voluptueux amant de la beauté plastique dont l'image légendaire se forma sous l'influence vénitienne dans les ateliers romantiques.

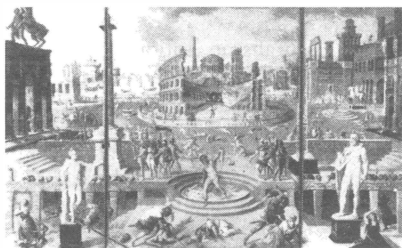
Cette toile de Signorelli, *L'École de Pan*, est d'ailleurs d'une conception étrange : le grand dieu du paganisme finissant y est figuré, couronné par un croissant de lune qui parachève l'expression mélancolique de son visage. Il est à la fois juvénile et souverain, et sa cour de bergers et de nymphes s'immobilise en un somnambulisme qui fait résonner l'œuvre très au-delà d'une simple page illustrée d'Ovide : c'est vraiment le dieu « toujours solitaire » parce qu'il représente l'Univers, et néanmoins porteur de la nébride aux ocelles innombrables comme les étoiles.

Pour revenir à Cosimo, sa préoccupation essentielle est la recreation du naturalisme antique dont le polythéisme n'est que le visage. Il n'ignore pas l'intellectualisme platonicien et, à cet égard, M. Georges Pudelko a pu faire état du *panpsychisme* qui sera celui de Cardan (pour lequel les pierres sont des *plantes enterrées*) et des déclarations d'un Pic de la Mirandole pour qui la magie est sympathie universelle : « Comme le paysan qui attache la vigne au tronc de l'orme, comme s'il mariait le feuillage et l'arbre, le magicien unit le ciel et la terre et met les régions inférieures en contact étroit avec les forces du monde supérieur¹. »

L'étincelle divine tombe sur la Forêt (la matière) et l'embrase, sans que les êtres qui y vivent semblent autrement s'en soucier. Ces animaux que l'incendie émeut à peine ne seraient-ils pas des « esprits » déguisés ? Cosimo, dont la vie fut « plus bestiale qu'humaine », avait peur de l'orage mais se réjouissait de voir tomber la pluie qui ranime les plantes. Empli de terreur et de génie par l'idée de la mort, pris de rage récurrente devant les singularités de la nature à la pensée de l'homme qui les nivelle, il choisit pour ses thèmes celles des fables grecques où l'animalité l'emporte

sur « l'humain ». Ses tableaux content les découvertes de l'âge d'or, celle du miel, plus vieille que celle du vin. Non seulement ce paganisme imprègne jusqu'aux détails du paysage, en suggérant l'arborescence aux griffes du dragon d'Andromède, et un masque animiste dans les branches d'un arbre, mais encore il se couronne d'une sensualité étrange, d'un pansexualisme archaïque où les êtres composites sont les témoins les plus fidèles du monde aboli par la « raison » : Céphale, librement métamorphosé en faune fidèle et accablé, pleure la mort de Procris avec la même grâce et la même nostalgie qu'une jeune fille embrassant un Centaure blessé. Cette interprétation quasi polynésienne d'une mythologie promise à tant de scléroses, ce contact poussé jusqu'à l'érotisme avec l'herbe, la pierre et le fauve, suffisent à proclamer la gloire toute particulière du désespéré Cosimo. Il n'y a peut-être pas de peintre dont la réhabilitation dissiperait plus d'impostures.

D'ANTOINE CARON À INGRES :
LE CONTENU SECRET DE LA « BEAUTÉ » CLASSIQUE



Antoine Caron. Massacre des proscriptions
romaines. Musée du Louvre.

Redécouvert par le ^{xx}e siècle, Antoine Caron peint avec les gants empoisonnés que la légende prête à Ruggieri, le parfumeur de Catherine de Médicis. S'il illustre la traduction de Philostrate par l'hermétiste Blaise de Vigenère, c'est pour douer de mains humaines les chevaux de Pélops.

Un accord difficilement imaginable à froid entre l'allégorie politique, la description de fêtes somptueuses, le décor romain qui tend à devenir obligatoire et l'imagina-

tion la plus inquiète éparpille jusqu'à l'infini d'horizons successifs les personnages de ce peintre officiel des derniers Valois. L'encyclopédisme néo-platonicien (il aurait connu Pontus de Tyard) se plie à l'évocation des rites étranges d'une Cour où la guerre « civile », l'érotisme débridé et le vertige de l'anéantissement ressuscitent la sorcellerie fardée et masquée, mais terriblement réelle, des derniers empereurs païens. On a évoqué l'enfant qu'aurait décapité Charles IX pour obtenir de l'Enfer une réponse, sinon un remède, à ses maux (cf. Michel Leiris, *Documents*, 1930,



Antoine Caron. Les Astrologues
étudiant une éclipse.

n° 7, à propos des *Massacres des proscriptions romaines*). Cette *tête parlante*, nous la retrouverons, vieillie et héroïsée, dans *Un chant d'amour* de Chirico. Mais comment ne pas songer devant les *Astrologues* de Caron au matériel de sorcellerie de Henri III, avec ses deux calices en forme de satyres, et sa croix noire ?

« Prémonition de la Saint-Barthélemy », l'œuvre de Caron l'est aussi de la psychanalyse, si l'on en juge par *L'Enterrement*

de l'Amour, son tableau le moins connu. Tandis que l'*Apothéose de Sémélé* fait d'un trépas prématuré, thème cher à la poésie renaissante, non seulement le sacrifice d'une princesse d'Évhémère à quelque cause politique inconnue, mais la purification mystique, « l'œuvre d'art » de tout un monde trop beau, trop impudent, trop « envoûté » par les étincelles du plaisir et de l'orgueil. Sur les marbres de l'œuvre de Caron s'étendent, agrandis aux dimensions d'un cauchemar, les draps de crêpe noir de la reine Margot. C'est assez vainement que des cendres de cet incendie tentera de renaître l'École de Fontainebleau. Peut-être susceptibles finalement de n'intéresser que quelques spécialistes, les noms d'ailleurs assez aberrants de Gourmont ou de Blanchard témoignent que la leçon de Giorgione n'a guère eu d'échos. La possibilité d'échange indéfinie entre un « paysage » plus ou moins occupé de ruines et quelques personnages aussi peu archéologiques si même ils se parent de symboles gréco-latins, qui fait la gloire de Giorgione, sublime interprète d'une évidence terrestre, pour qui *secret* et *durée* se conditionnent l'un l'autre, transparaîtrait plutôt dans certaines des estampes gravées alors pour quelque édition des *Métamorphoses* d'Ovide, où revit après tout le seul anthropocentrisme acceptable : celui de l'univers désertique des déluges, où c'est l'hirondelle du cœur humain qui *fait* le printemps, et les jeunes filles se changer en arbres, chacune selon son nom.

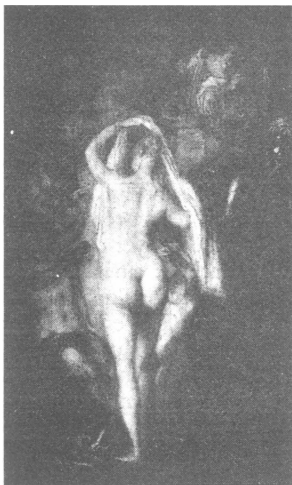
Il faut en quelque sorte sauter un siècle de conformisme religieux, d'idolâtrie royaliste et de *misérabilisme* aux influences flamandes (les Le Nain) pour retrouver un grand créateur. L'assombrissement des dernières années du règne de Louis XIV est symétrique des temps troublés de la Ligue, l'*Affaire des poisons* répond aux dix mille magiciens que, selon l'un d'eux, le fameux Trois-Échelles, renfermait Paris vers 1570. Tandis que le Roi-Soleil pâlit dans une vapeur sanglante, un cortège d'ombres se remet en marche. Non content de dérober au bonheur son plus fragile visage pour le vouer à l'éternité, Watteau glisse au passage des allusions mystérieuses : la tête d'âne du *Songe d'une nuit d'été*, lui seul a su en dépouiller le comique pour en extraire la redoutable signification sexuelle voilée par l'innocence du « Gilles ». Ses Arlequins, pour polis qu'ils soient au contact de Regnard et bientôt de Marivaux, n'oublient pas qu'ils menèrent, masqués de noir, la chasse infernale. L'allongement des



Watteau.
L'Embarquement
pour Cythère.
Musée du Louvre.



Titien. Allégorie à la boule de cristal.
Musée du Louvre.



Watteau. Le Jugement de Pâris.
Musée du Louvre.



Ingres. Jupiter et Thétis. Musée d'Aix.

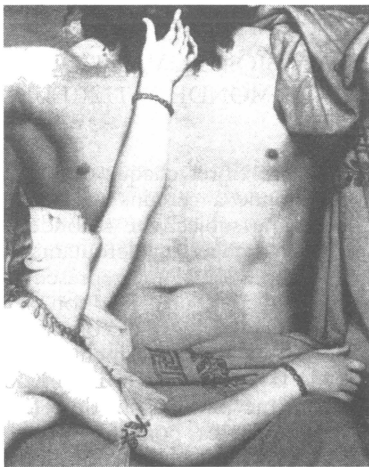
silhouettes, leur étirement irréal, donne à ses héroïnes un air ascétique, voluptueux et frémissant comme une musique, qui les apparente aux curieux diables des parodistes (de Callot à Gillot). Jamais frondaisons ensoleillées par une après-midi sans fin n'ont dissimulé plus grave mise en cause de tous les systèmes rationalistes au nom de la *sensation*.

Le Moyen Âge s'était plu à juxtaposer, par une sorte de synthèse cinématographique les différents moments d'une Vie de Saint : l'œuvre de Giovanni di Paolo en offre maints exemples, et l'Italie primitive multiplia ce déroulement historié, peut-être dû au souvenir des grandes tapisseries, en tout cas susceptible comme nul autre d'*arrêter le temps* sans déclamation lamartinienne. Watteau se devait de transposer ce procédé dans l'univers de l'amour, et il réussit à faire vivre la « Carte du Tendre » dans *L'Embarquement pour Cythère* (version du Louvre) dont tous les couples ne font que répéter les phases de l'union d'un *même* couple : jeunesse promise à la perfection d'un rêve qu'épargnera la Gorgone qui ouvre dans l'ombre une gueule échevelée et impuissante ! De la mythologie classique qu'il avait su renouveler en introduisant la même Méduse à la place d'un *miroir* dans le *Jugement de Pâris*, de la Comédie Italienne dont les figures sont restituées par lui au mystère de leurs

origines folkloriques, Watteau a su faire surgir une aurore que le Surréalisme ne pouvait manquer de revendiquer (cf. André Breton, *Nadja* et *Arcane* 17¹).

« Le peintre qui se fie à son compas s'appuie sur un fantôme. » Voilà bien le genre de déclarations à double tranchant où Ingres semble avoir excellé : la rage d'être « rationnel » (pas de fantômes !) conduisant au rejet des chimères géométrisantes du pseudo-classicisme. C'est un mot que Cézanne aurait pu méditer, au lieu de vouloir à toutes forces faire du *Poussin d'après nature*.

Il est un paradoxe auquel l'art « académique » me fait souvent songer, c'est celui d'Éliphas Lévi, quand il objecte à la définition scolastique : *L'homme est un animal raisonnable*, que l'homme n'est pas un animal, et qu'il est rarement raisonnable². Le « père Ingres » n'est plus vanté que comme « dessinateur réaliste », alors qu'il consacra sa vie à de grandes pâtisseries allégoriques, et déclara un jour à ses élèves consternés que jamais ses portraits n'égalertaient la photographie, alors à peine naissante. Bref, ce compas qu'Ingres excluait de l'héritage de Raphaël, c'est bien à tort qu'on en a tiré parti pour exalter Delacroix, adroit metteur en pages d'illustrations romantiques assez vides (il est consternant de penser que l'erreur commence à Baudelaire).



Ingres. Thétis
(détail).

Le futur pontife de la réaction anti-shakespearienne fut longtemps considéré comme un « gothique » et un « chinois ». Le grave *Pausanias français* écrivait en 1806 : « Il ne tend à rien moins qu'à faire rétrograder l'art de quatre siècles, à nous reporter à son enfance. » Lui-même stupéfait Amaury-Duval en parlant avec émotion des « commencements informes » de l'expression esthétique et le disciple lui reproche respectueusement, dans ses *Mémoires*, de peindre « en état d'inconscience ». Si un homme aperçut les *Idées* platoniciennes à la place des jeunes modèles devant qui il poussait ces cris d'admiration désintéressée qui les rendaient honteuses, ce fut Ingres. Il faut admettre que la vision *n'est pas* le privilège de celui qui sut voir « un salon au fond d'un lac », et qu'elle épouse des modes différents. De même que le seul accord d'un rouge sombre et d'un vert très ancien autour d'une *Odalisque* prouve que ce dernier maître du nu fut aussi un coloriste (ce qui ne signifie pas nécessairement un colorieur), un seul geste suffirait à trahir en Ingres la connaissance *par l'intérieur* de l'éternel féminin. Ce geste, c'est celui de Thétis caressant la barbe de Jupiter dans la célèbre toile d'Aix : l'azur noir de la Volonté souveraine prêt à fléchir, à éclater de par l'émouvant repli d'un bras dont le modelé même témoigne que nous sommes en présence d'une *déesse*¹.

LA VISION ROMANTIQUE ET LE MONDE INTÉRIEUR

L'application à faire vibrer chaque détail d'un ensemble d'une vie propre donne à certains moments de la peinture impersonnelle une subjectivité seconde, par la multiplication d'univers particuliers et déroutants : l'action n'est plus prétexte à l'élaboration d'une représentation encyclopédique et médiévale, qui, une fois son sens perdu, se transformera fatalement en art décoratif. Mais c'est le décor même dont l'approfondissement révèle l'existence « monstrueuse » de la Nature. Cette infinitude des formes de l'être, qui n'a même plus besoin de références allégoriques ou mythographiques pour s'exprimer, transfigure aussi bien l'œuvre d'Altdorfer que celle des graveurs

romantiques (Bresdin notamment) : au règne des pierres vivantes de Bosch succède celui d'une forêt dont les branches, porteuses sans nombre de toutes les étoiles, semblent nées d'un seul figuier des banyans. Elle n'est pas



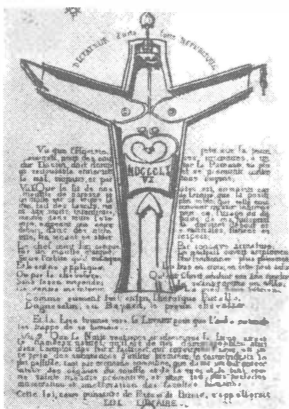
Altdorfer. La Bataille d'Alexandre.
Pinacothèque de Munich.

absente de l'œuvre géniale de Meryon, quoique celui-ci, dans ses évocations parisiennes, recoure aussi volontiers à l'existence réelle des démons et fasse voltiger au-dessus des Tuileries les pressentiments de Böcklin et de Chirico. Ce qu'ont en commun les « illustrateurs » du romantisme français, c'est la précision aiguë du trait dans des compositions dont le didactisme est généralement exclu, et l'adresse de faire tenir un drame dans le mystère d'une seule vignette. Seule fait exception l'œuvre surfaite de Grandville qui, s'il a su traduire quelques cauchemars avec vigueur, n'en a pas moins orienté son programme (« Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations,

pérégrinations, excursions, stations, cosmogonies, fantasmagories, rêveries, folâtreries, facéties, lubies, métamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempsycooses, apothéoses et autres choses») vers la *drôlerie* et la bizarrerie appuyée autant que gratuite, frayant ainsi la voie à l'insincérité qui nous ferme trop souvent l'accès de l'œuvre tumultueuse et talentueuse d'un Gustave Doré¹.



Charles Meryon.
Le Stryge.



Charles Meryon.
La Seconde Loi lunaire.

Il est donc satisfaisant pour l'esprit que le dernier mot doive rester dans ce domaine à l'œuvre d'un homme qui n'était ni graveur, ni peintre de profession. Que cet homme ait vu déjà avant Rimbaud, dans l'encre utilisée par le pinceau comme par la plume, le moyen de « fixer des vertiges » et d'interroger son propre subconscient (préluant ainsi au psychodiagnostic de Rorschach²). Qu'à partir de ces préoccupations somme toute « étrangères » à l'Art, dont il est vrai qu'il se faisait une idée plus haute que beaucoup de ses contemporains et que la plupart des nôtres, cet homme ait égalé pour sa part les intenses évocations que Füssli puisait dans la lecture d'Homère et de Shakespeare, et dans l'observation des aliénés recommandée par son ami Lavater. Que cet homme ait ainsi dénoncé, aux sources de la poésie

qu'il se refusait pourtant à concevoir comme un abandon pur et simple à l'inspiration, la présence d'un poulpe dérobant *l'enchantement* au pédantisme critique, de par son brouillard de noirceur rendant plus belle l'aurore. Pour tout dire, que cet auteur négligé de lavis, de « taches d'encre » et de toiles de chevalet où la plus puissante imagination se donne cours, ait été un *poète*, et s'appelle Victor Hugo.

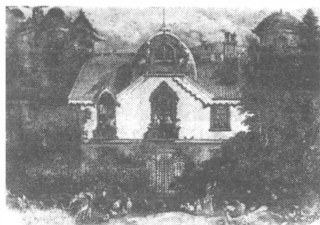
En comparaison, l'œuvre de William Blake n'apparaît que comme un commentaire trop littéral de ses épopées, c'est-à-dire de l'un des plus grands efforts qui aient été tentés pour créer une « mythologie personnelle » : cet effort a-t-il abouti ? On peut en discuter : toutefois ce n'est pas dans les gravures de l'illuminé du *Mariage du Ciel et de l'Enfer* qu'on cherchera la réponse, croyons-nous, et la poésie âpre, tantôt insupportable, tantôt envoûtante, de Blake trouve un meilleur écho dans quelques aquarelles, comme l'*Hécate* publiée naguère par H. Focillon. Le grand nom de la vision romantique en Angleterre serait celui de John Martin, qui entasse dix Babylones autour de la vision du « Mané Thécél Pharès », agrandit sans limites la Carthage en ruine où médite Marius, et fait tournoyer plusieurs galaxies autour du règne de Satan : les échos du *Kubla Khan* de Coleridge se répercutent ici dans les paysages que procurait l'opium à De Quincey ; en place de la libre participation germanique à l'osmose panthéistique, se figent les architectures démentielles d'un platonisme à *n* dimensions.

Dans son récent ouvrage, *Dialogue avec le visible*¹, M. René Huyghe nous semble avoir soulevé un problème de toute importance en objectant à la théorie qui résume Goya par la dénonciation des « Horreurs de la guerre » et l'attentive agonie de la monarchie hispanique. Il rappelle l'existence de toiles comme celle, enfouie au musée de Besançon, qui représente l'évêque de Québec supplicié par les Peaux-Rouges, et de quantité de scènes de tortures et de viols à caractère non-historique. *L'homme sauvage*, cette curieuse figure du Moyen Âge, qui depuis Dürer semblait se confiner dans l'héraldisme, reparaît et règne dans sa bestialité et sa luxure : Saturne dévorant ses enfants n'est qu'un ogre issu tout vif de la mémoire la plus tyrannique qui fut jamais. Les exécutions capitales et les tauromachies de Goya ne sont donc point indemnes de toute complaisance.

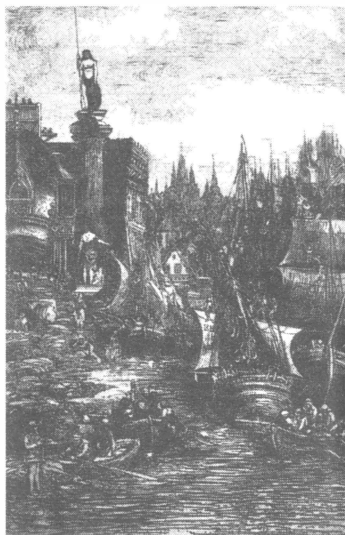
Il n'est pas inutile de rappeler que l'époque de Goya est à peu près celle où les Pyrénées s'emplissent — dans la

littérature « frénétique » européenne — de châteaux et de monastères peuplés de brigands aux pratiques inavouables. Un courant souterrain relie ces œuvres du « roman noir » à celles de Sade, dont les héros favoris, tels Minski, le « centaure », l'ermite sanglant de l'Apennin, ne manquent pas de répondants dans la réalité contemporaine (Blaise Ferrage, « l'homme sauvage des Pyrénées » jugé en 1780, etc. Cf. Summers, *The Vampire*¹, Londres, 1920, p. 60-80, etc.). *Le sommeil de la raison engendre les monstres* : ce titre d'un tableau de Goya pourrait être de Sade *en tant que psychanalyste*. Les *cavernes* où des satyres aussi peu mythologiques que possible, quoique grandioses, bâillonnent et égorgent des femmes terrorisées sont réelles : elles existent dans l'inconscient du peintre.

L'authenticité de cette vision nous garantit de l'erreur d'attribuer au *délassement* les toiles et les gravures où Goya a peint des images de rêve, et réalisé après Hogarth des *impossibilités* (personnages circulant avec des chaises sur la tête, etc.) : il n'y a rien de gratuit dans ces *Caprices*. L'énigmatique « volière » du château de Villedard est un lieu

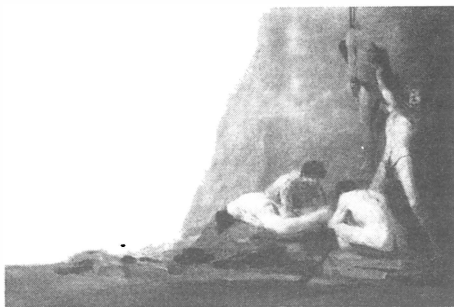


Rodolphe Bresdin.
La Maison hantée.



Rodolphe Bresdin.
Mon rêve.

conjuratoire. Si le « haïsseur de moines » que fut Goya a donc tant aimé les scènes de Sabbat : s'il a notamment centré telle *Assemblée de sorcières* sur un bouc plus grand qu'un homme, tenons pour assuré que la satire y joue un rôle secondaire. Génie moins « historique » qu'on ne le pense, mais inséré dans le drame napoléonien de l'Espagne,



Goya. Massacre de l'archevêque de Québec.
Musée de Besançon.

En haut: Goya. Les Cannibales. Musée de Besançon.

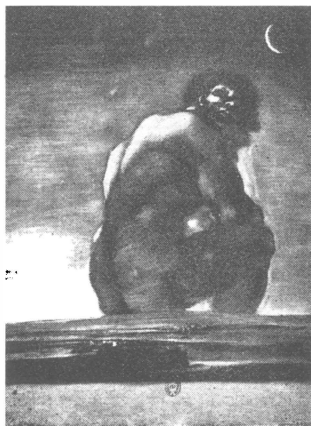
Goya n'a pu moins faire que de renoncer à invoquer le Dieu féodal pour descendre en lui-même, et il ne pouvait manquer d'y retrouver le grand ferment contre les misères sociales et sexuelles, contre l'étroitesse du rationalisme lui-même, — le « Père » de la violence plus ancien que le « Père » du christianisme : le Diable. Après avoir commenté



Goya. Le Sommeil de la raison
(*Les Caprices*).



Goya. Elles ont enfin une place
(*Les Caprices*).



Goya. Le Colosse.

la lutte aérienne, dans une Sierra de cauchemar, de deux sorcières (admirable traduction par dédoublement de l'angoisse érotique de l'incubat), Baudelaire ajoute :

« Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'*humanité*. Même au point de vue particulier de l'histoire naturelle, il serait difficile de les condamner, tant il y a analogie et harmonie dans toutes les parties de leur être : en un mot, la ligne de suture, le point de jonction entre le réel et le fantastique est impossible à saisir : c'est une frontière vague que l'analyste le plus subtil ne saurait pas tracer, tant l'art est à la fois transcendant et naturel¹. »

Purgé de toute sentimentalité par l'excès même de l'obsession, Goya démontre, par une anatomie paradoxale, qu'à l'intérieur de l'homme ce n'est pas *l'humain* qui s'agite, et qu'il suffit de « voir » pour que le masque tombe. La sobriété de la réalisation *modernise*, pour sa part, ce que pouvait garder de « naïf » et de vertigineux la cosmologie de l'Imaginaire chez un Jheronymus Bosch. Mais, jamais depuis le ^{xv}e siècle, la *magie* européenne n'avait connu pareille fête que cette fête dernière.

LA « GRANDE ILLUSION » : MERVEILLES ET LIMITES DE L'« ERREUR » D'OPTIQUE

On sait qu'Alfred Jarry célébrait dans l'héraldisme la peinture d'emblèmes et de personnages « dont beaucoup sont doubles ». Il semble que depuis l'aube de l'histoire, un désir d'unité et peut-être d'unicité ait fait de la dialectique de « l'Autre » celle même du danger, de la folie, du malheur intellectuel ou moral, et que parler de dualité entraîne immédiatement une prévention de *duplicité*. À la crise du langage menacé par le silence, Héraclite pouvait riposter en recommandant d'imiter les oracles qui ne montrent ni ne voilent, mais suggèrent. Cependant la peinture est silence : son « langage » ne peut trouver qu'au terme d'une évolution complexe et toujours menacée par la paresse subjectiviste

l'équivalent du *ton juste* qui faisait de la voix des Pharaons l'égale de celle des Dieux, et assurait seul à l'initié d'Eleusis l'efficacité de ses invocations. Aussi durant des siècles l'art *d'imitation* par excellence (c'était encore l'opinion de Léonard de Vinci qui l'oppose longuement à la poésie) fut-il tout naturellement le véhicule d'une magie particulièrement maléficielle. et tendit-il jusqu'au scrupule, jusqu'au délire, à faire de la *vision* un sortilège de dédoublement de l'univers.

L'œil, avec le jeu étonnant de la pupille qui, devant un miroir, fait que nous portons de nous-même une image qui se voit elle-même, et ainsi de suite jusqu'à l'infini (cf. le sensationnel dessin humoristique de Steinberg : un peintre se peint en train de se peindre) a été le support physiologique des malaises les plus féconds de la conscience « sauvage ». Ses particularités vraies ou imaginaires ont toujours été considérées comme un indice d'accoutumance avec l'univers des ténèbres. La pupille supposée double, les yeux vairons, les yeux tachetés, autant de marques auxquelles on reconnaît les sorciers. L'enfant australien qui naît les yeux ouverts sera prédestiné à la Magie et, pour augmenter la clairvoyance des néophytes, les magiciens de Bornéo sont censés changer les yeux pour des yeux d'or, ou leur donner des yeux supplémentaires en cristal de roche ou en pierres précieuses : les inclusions minérales sous la peau font partie de maint rituel d'initiation. Le « mauvais œil » n'est que l'expression morale et sociale de cette puissance. À mi-chemin de la psychanalyse, la pensée médiévale ne l'ignorera pas : selon Scot Origène. « créer et voir sont un seul et même acte pour Dieu ».

Dès l'Antiquité classique, la minutie de la vision dans l'art est orientée vers une fin démiurgique. La mosaïque romaine du musée de Latran connue sous le nom de « Plancher mal balayé », et qui était effectivement un très



Francesco Giorgio Martini. La Cité idéale.



Uccello. Le Miracle de l'hostie profanée (1468).
Fragment de prédelle aux 6 compartiments.

précieux plancher, semé d'épluchures en trompe l'œil, donne un exemple suffisant et inattendu de ce *réalisme à rebours*¹. À peu près abandonnée ensuite, l'illusion optique refléurit dès la suprématie des géomètres et des architectes gréco-romains à partir du ^{xiv}^e siècle : son utilisation sera de plus en plus délirante et s'égarrera souvent vers le saugrenu. Mais tel croquis d'étude, de Paolo Uccello, auquel on doit une fameuse « sculpture peinte », la statue du condottiere John Hawkwood, nous fait assister à la naissance même du cristal.

Paolo Uccello : premier peintre par ordre chronologique qu'ait cité André Breton comme précurseur du surréalisme², avant que de découvrir les mérites de Bosch masqués par sa situation « religieuse ». Rien de plus confondant que de distinguer, parmi les animaux assez peu paradisiaques que crée l'Éternel sur les célèbres fresques de Santa Maria Novella, un front de femme marqué du mot *Lamia* : c'est la Lilith des rabbins, la faunesse nocturne qui tentera de séduire Adam et engendrera les créatures fantomatiques du désert, et c'est la nymphe vampirique de la curiosité

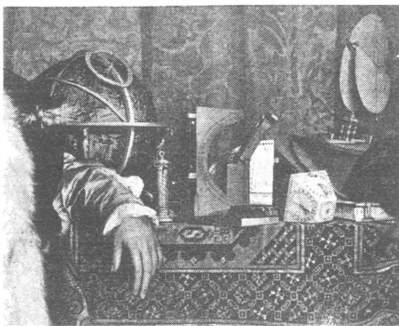
(Plutarque) qui à volonté met ou ôte ses yeux, et qui donne aux enfants des hommes le lait vénéneux des songes. Les préoccupations «perspectivistes» du génial Uccello ne doivent donc pas nous le faire considérer comme un précurseur du cubisme, tout comme l'anecdote de *La Profanation de l'hostie* transcende la « Légende Dorée », au profit de tels détails inattendus (l'enfant qui pleure, le scorpion et la tête de More dans la boutique) aussi bien que de l'obsédant aller-retour vers l'infini des carrelages. Les chevaux rouges des chasses et des batailles, la forêt symphonique des lances et des étendards de l'admirable *Déroute de San Romano* vont plus loin que leur hardiesse technique : le peintre « des Oiseaux » donne à l'esprit des ailes de colombe, celles d'un incendie lucide où la passion, l'imagination et la mathématique la plus rigoureuse se confondent, ou se « superposent » à la manière de ces figures soi-disant élémentaires des livres de géométrie (on sait que Valéry recula devant elles dès l'enfance et ne put jamais s'y reprendre). Ainsi le licou de la « Sainte » princesse extatique et la lance du cavalier se prolongent très exactement autour du dragon, aux ailes ocellées comme un papillon dans une version peu connue du *Saint Georges* (Vienne ; un spécialiste comme M. Pope-Hennessy la juge plus tardive que celle, moins nocturne et moins « scientifique » tout ensemble, du musée Jacquemart-André). L'œuvre déroutante, mutilée et peut-être ininterprétable d'Uccello apparaîtra-t-elle comme recouvrant tout un versant de la pensée la plus exigeante et la plus vaste qui fût jamais — celle de Lautréamont ?

À la solitude enharmonique d'Uccello s'oppose le romantisme des anamorphoses. Ce qui n'est plus au ^{xix}^e siècle qu'un « passe-temps des dames et des demoiselles » dérive de quelques-unes des plus abstruses conceptions de la Renaissance : le dessein ultime de ces figures qui, projetées sur une surface convenablement orientée, dénouent leur écheveau en une représentation limpide n'est pas moins grandiose que celui du trompe-l'œil. Il s'agit toujours d'offrir au spectateur une *double lecture* de l'univers. Si l'on tient compte que de tout temps les magiciens durent utiliser, parmi tant d'accessoires ramenés aujourd'hui à la « physique amusante », des apparitions anamorphiques sur des murailles ou sur des bassins (cf. sur la magie gréco-romaine l'appendice toujours valable du vieux livre d'Eusèbe Salverte, *Des sciences occultes*), on ne verra plus une « fan-



P. Uccello. Sculpture peinte :
Sir John Hawkwood.
Cathédrale de Florence.

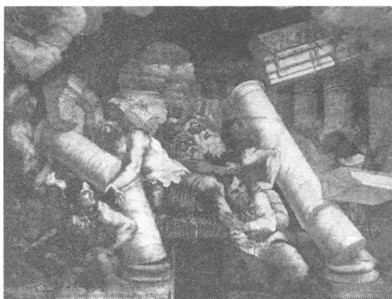
Giovanni Bellini. Miroir
(détail du Triomphe de la Vérité).



Holbein.
Les Ambassadeurs
(détail).

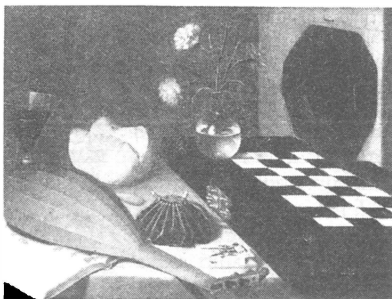
taisie » dans une activité artistique dont M. Jurgis Baltrušaitis a récemment démontré la filiation avec les rêves géométriques de Dürer et de Vinci¹. Le même auteur commente admirablement la tête de mort anamorphique qui situe *Les Ambassadeurs* de Holbein dans la même lumière que le tableau alchimique de Valdés Leal. Dialectiquement, on peut dire que *Les Ambassadeurs* constituent une synthèse de l'anamorphose et du trompe-l'œil, par la perfection du

détail et sa liaison raffinée avec l'étrange objet qui menace de corruption toute la gloire terrestre (les instruments de musique et de science entre les deux personnages servent de « préparation » à la *chute* retentissante du crâne oblong, incompréhensible et créant un espace différent de celui de



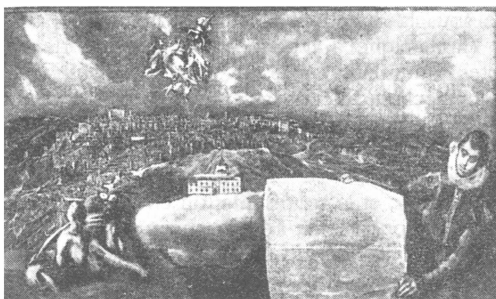
Jules Romain.
La Chambre des Géants.

Baugin. Les Cinq Sens.
Musée du Louvre.



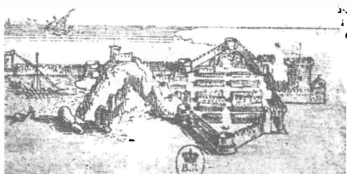
la *réalité* sur la mosaïque sagement perspectiviste). Hypnose double qui atteint, derrière la stupeur de voir ainsi représentées immobiles « les deux moitiés de Dieu », l'œil intérieur (le funèbre emblème n'étant lisible qu'à la *sortie* de la salle d'apparat où le tableau était suspendu, comme l'a montré M. Jurgis Baltrusaitis, c'est-à-dire, en quelque sorte, vous assaillant de dos). Une synthèse de même envergure s'accomplit dans *Les Arnolfini* de Jean Van Eyck : même si l'inscription discutée, qui se lit au-dessus du miroir, ne signifie pas que le peintre « fut ce miroir » mais simple-

ment « fut ici », il n'en reste pas moins que le *lecteur* du tableau est appelé à se placer entre les deux miroirs dont l'un se reflète dans un détail de l'autre. L'œuvre plastique est ici une *brisure* de cet infini dont Francis Picabia dira que la meilleure image est « deux miroirs suspendus face à face »



El Greco.
Tolède.

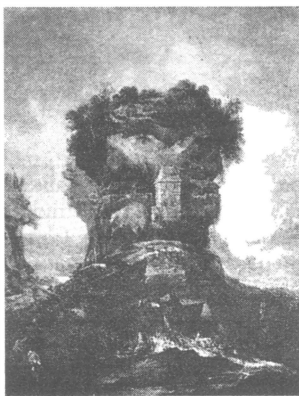
Bracelli. Vue de Livourne
en figure composée.



dans le vide ». Magie extérieure, certes, mais magie authentique, contrepoids de cette spiritualité trop facilement déformée en subjectivisme par la traduction occidentale des « principes » de la peinture en Chine ou dans l'Inde (cf. René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, p. 67-68, qui critique le « réalisme » au nom d'une philosophie par trop bergsonienne).

Rien de surprenant à ce que tant de peintres de « trompe-l'œil » aient placé le *miroir* au centre de leurs préoccupations. Si, de nos jours, ce tour de force s'est peu à peu *vidé*

de tout contenu spirituel, il n'en fut pas toujours ainsi. La dualité (j'allais dire encore *duplicité*) fondamentale du « Réel » s'est longtemps exprimée grâce à cet excessivisme qui n'avait de réaliste que le nom et l'interprétation vulgaires. Parmi les « thèmes » les plus révélateurs, mentionnons : les scènes mythologiques à grand déploiement architectural qui vont de quelques villas romaines jusqu'à la *Chambre des Géants* peinte sous la direction de Jules Romain au palais de Mantoue (fantastique à tendance onirique) ; certaines natures mortes françaises ou espagnoles des premières années du xvii^e siècle, dont l'ordre et la minutie ne visent qu'à *dépaysier* jusque dans la reconnaissance : les autoporraits déformants où c'est en quelque sorte le spectateur qui devient *l'image brouillée* du peintre face à la boule de cristal (Parmigianino) ; et la représentation côte à côte d'un tableau et de son « double », en l'occurrence une gravure le représentant (une collection de New York possède ainsi une scène mythologique attribuée à C. B. Stella, 1675). Les fresques récemment publiées du château de Trausnitz (Bavière) représentent la version laïcisée de la première tendance. Aux personnages de la mythologie classique se substituent, grandeur nature, ceux d'une comédie à la mode italienne, avec leurs costumes traditionnels, leurs masques et leurs lanternes, bref tout l'appareil de ce « cauchemar qui éclate de rire » (Victor Hugo) (cf. Hans Thoma, *L'Œil*, Paris, n° 3, mars 1955). D'autres peintures de la Renais-



J. de Momper. Été.

sance, avec leurs palais gigantesques et leurs ordonnances sévères de places désertiques, annoncent le mystère d'un Chirico.

Enfin, la *double lecture* pure et simple sans « anamorphose » ni effets de superposition, se trouve d'une part dans l'école d'Arcimboldo et de ses imitateurs directs ou indirects, et d'autre part chez certains peintres surréalistes (Salvador Dalí). Volontaire et forcément quelque peu anecdotique dans le premier cas, elle est obtenue ailleurs par un surcroît d'habileté qui en dissimule le caractère artificiel par l'imposition irréfutable d'une « transparence » paranoïde.

Quoique, selon certains témoignages, le choix et la place des éléments allégoriques à l'aide desquels Arcimboldo exécutait ses étranges portraits aient été le résultat de préoccupations quasi ésotériques, il y a plus de magie vraie dans les œuvres de ses « disciples » que dans les siennes, au moins dans la série des *Saisons*, d'origine allemande pour la plupart, où passe un souffle de panthéisme. L'anthropomorphisme, ici comme ailleurs, exerce ses ravages : la simple analyse du visage humain est remplacée par sa recomposition, et cette sorte de pré-cubisme à rebours n'accède jamais à la profondeur des peintures géomantiques chinoises, où « le dragon d'azur et le tigre blanc » redistribuent à travers arbres et rochers l'influence céleste (M. Jurgis Baltrusaitis croit même à une influence, à travers certains *Livres des merveilles*, de ces paysages sur ceux de Bosch et de ses imitateurs). Au lieu de collines maléfiques « ayant l'aspect d'un œil de cheval, d'une tortue ou d'un panier », Arcimboldo n'organise que des portraits. Il serait toutefois injuste de n'y pas reconnaître, ainsi que dans certains « Portraits-Paysages » anonymes du xvi^e siècle, un reflet de cette « grande écriture en chiffres que l'on peut lire partout, sur les ailes, sur les coquilles d'œufs, dans la neige, dans les cristaux et les formations minérales, sur les cours d'eau gelés, à l'extérieur et à l'intérieur des montagnes, des plantes, des animaux, des hommes, dans les lumières du ciel » (Novalis). D'autres anonymes, anamorphiques ceux-là, constituent des portraits-paysages par enroulements de strates horizontaux dont le détail, d'une facture exquise, prolonge les splendeurs mi-figuratives mi-mathématiques de l'héraldisme médiéval. Les beaux rubans de la guimauve et du mirliton sont une forêt peuplée de monstres, les parties et contreparties du blason « signifient » des châteaux.

L'illusion du réalisme ne se trouve plus, en ce cas extrême, d'autre support que l'intervention de la poésie la plus *emblématique* qui soit (pour reprendre une épithète assez mystérieuse de Diderot¹) et cette duplication ultime de la duplicité même dissout « l'univers » en un jeu de couleurs et de formes, qu'organise seulement, de très loin à nos yeux modernes, une énigme. Le caractère *mécanique* de l'opération n'en détruit pas plus la liberté que dans le cas du « frottage » surréaliste, et la possibilité de multiples surdéterminations achève de disperser l'anecdote initiale au profit d'une reconnaissance mentale qui représente assurément la magie la moins « contraignante » qui soit : une magie par monts et par vaux. au miroir de la rosée.

L'APPEL AU CHAOS : DE L'EXPRESSIONNISME À L'IDÉOGRAMME

Pour quiconque observe sans préjugé le domaine de l'expression artistique (et singulièrement picturale) à la fin du XIX^e siècle, il est clair qu'un malaise règne sur ce secteur de l'activité humaine. Le développement de la conscience esthétique chez les artistes a eu pour résultat de sanctionner leur désaccord avec la société, où, bon gré mal gré, ils se trouvent insérés. Le résultat de ce malentendu est que, dans chaque tendance, ce qui se fait de plus important n'est pas ce qui passe pour tel : un glissement de terrain dérobe, non seulement à la critique au jour le jour, mais même à « l'historien d'art » la nature exacte de la démarche artistique. Celle-ci, en effet, cherche la *magie* en croyant chercher autre chose, et gaspille en pseudo-problèmes techniques la force que lui donnerait une conscience non plus seulement critique, mais philosophique, de ses destinées : la « naïveté », sauf exceptions retentissantes, ne lui est plus possible, et toutes les censures veillent à limiter sa portée *intellectuelle*.

C'est ainsi que la lumière même dans laquelle Courbet provoque le combat de ses cerfs dément son « naturalisme », et que ce qui se fera de plus intéressant du côté de *l'impressionnisme* (Monticelli par exemple) ne relève que d'un

pressentiment « fauviste » où le souvenir de Watteau caresse des quartiers de fruits changés en pierres précieuses. À leur tour, les *fauves* diront leur « dernier mot » avec le *Portrait du chevalier X* d'André Derain, toile pour qui l'on donnerait tant de laborieux « papiers collés » du cubisme, et qui n'est pas en vain le fait d'un peintre terriblement inégal, pour tout dire visité une heure par la grâce la plus mystérieuse, la plus « défaitiste », celle même des tarots qui le passionnaient. Nous sommes avec lui, comme avec l'inclassable Seurat, au bord de la fin de l'art.

De cette fin, deux hommes liés par l'amitié ont eu une particulière conscience. L'un, Franz Marc, après avoir orienté son expressionnisme vers la vie inépuisable des sous-bois pleins de loups et de chevreuils, passera de ce panthéisme violent et tendu à la transposition chaotique d'un doute radical (*Formes combattantes*, *Tyrol*) dont l'explosion résout d'avance le problème de « l'abstraction lyrique ». Franz Marc ne mettait rien au-dessus du douanier Rousseau, mais l'invocation au néant qu'il poursuivait témoigne



Derain. Portrait du chevalier X.

de sa pleine conscience du *vide* de l'art « en tant qu'art ». Ne croirait-on pas entendre Rimbaud lorsqu'il prophétise « un nouveau savoir qui transformera la vieille fable du monde en une formule du monde » ? De cette *formule*, le *lieu* ne peut plus être l'Europe décrépète, prête à sombrer dans le tumulte de la guerre (où Franz Marc disparaîtra en 1916) : « L'homme vit toujours parmi les tombes, et selon la dignité qu'il met à se mouvoir parmi elles on peut prédire son comportement futur. »

Reste la splendeur des chevaux bleus, et des horizons traversés d'éclairs de *Destin des animaux*. Le trouble de Franz Marc n'est pas seulement « plastique », il tient au passé onirique de l'homme, à cette vie de communication directe avec la nature, sous ses formes les plus éperdues, les plus hallucinatoires. Ce sont des couleurs *sexuelles* qui vêtent les apparitions fauves de plus en plus « rapides » (et non pas stylisées) autour de Franz Marc. En 1774, Buffon recevait un mémoire inséré dans un traité *De l'homme*, et qui relate un cas d'*hébétéphrénie* dont l'auto-analyse est fort judicieuse : le malade a été d'abord considéré comme sorcier¹ :

« Peu de temps après, je déclarai que je voulais me marier : il me semblait voir devant moi des femmes de toutes les nations et de toutes les couleurs : des blanches, des rouges, des jaunes, des vertes, des basanées, etc. quoique je n'eusse jamais su qu'il y eût des femmes d'autres couleurs que des blanches et des noires : mais je reconnus, à ce trait et à plusieurs autres, que par le genre de maladie que j'avais, mes esprits exaltés au suprême degré, il se faisait une secrète transmutation d'eux aux corps qui étaient dans la nature, ou de ceux-ci à moi, qui semblait me faire deviner ce qu'elle avait de secret ; ou peut-être que mon imagination, dans son extrême activité, ne laissant aucune image à parcourir, devait rencontrer tout ce qu'il y a dans la nature ; et c'est ce qui, je pense, aura fait attribuer aux fous le don de la divination. »

Fut-il souvent une description plus précise et plus pathétique de l'appel au chaos qui gît au cœur de la magie, et qui pourtant garantit son authenticité ? Que l'on compare à ce texte les tableaux de Franz Marc, et l'on verra de quels sous-entendus est chargée l'objectivité *frénétique* de celui-ci. La même remarque vaut pour le génial Edvard Munch, qui, tout en faisant plus souvent appel à l'apparition directe des angoisses humaines, participe du même

esprit qui fait servir la Nature entière, et singulièrement les espèces animales, en posture d'être totémiques, à la relation de l'instinct de vie et de l'instinct de mort tels qu'ils s'affrontent et mutuellement s'exaltent dans l'amour charnel. (Cf. son poème *Alpha et oméga*, composé en pleine crise de délire de persécution, et publié dans la revue surréaliste *Médium*, n° 4, janvier 1955, avec deux des lithographies dont il est le fil conducteur.)

À distance, le problème de *l'imagination* tel que le soulève le correspondant de Buffon est celui de « l'efficace » de la création magique. Là où la nature n'a pas été « maîtrisée »



E. Munch.
Nuit blanche (1901).



E. Munch. Le vampire.

par l'homme, les données naturelles sont d'une inépuisable luxuriance, — réserve faite du très haut humour avec lequel Huysmans juge, dans *À Rebours*, frappés de monotonie tous les paysages terrestres. Mais sans réhabiliter l'art d'imitation, il est des jardins où « le besoin d'autre chose est tout de même moins grand qu'ailleurs », et il importe peu que Rousseau ait visité ou non les jungles du Mexique, de même que si les couleurs prêtées par Franz Marc à tel taureau sont celles-là que lui accordait l'homme primitif retrouvé en lui, c'est cette redécouverte qui sauve sa peinture du pur caprice, si rassurant à distance pour tous les conformismes (cf. André Breton et André Masson, *Le Dialogue créole*, in *Martinique charmée de serpents*). La solution

avait d'ailleurs été entrevue voici longtemps par Giordano Bruno au nom de la conciliation dialectique des nécessités, conciliation que ne pouvait manquer de vivement ressentir un esprit accusé à la fois d'athéisme et de magie : « Il est inconcevable que notre imagination et notre pensée dépassent la nature, et qu'aucune réalité ne corresponde à cette possibilité continuelle de spectacle nouveau » (cité par André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*¹).

Si grand seigneur de la pensée que le montrent les lettres citées plus haut, Franz Marc se croyait tellement loin de toutes théories qu'il n'accrochait jamais ses tableaux au mur de sa chambre : « C'est comme si je me regardais dans un miroir, c'est ce que je hais... Kandinsky fait le contraire et c'est pour cela que je l'aime tant. » D'un bond, Kandinsky allait en effet plonger au sein même de la recreation du monde avec ses *Improvisations* de 1913, qui posent et résolvent d'un unique élan le problème de « l'abstraction ». Absolument éloigné de toute préoccupation géométrique ou décorative, Kandinsky verrait aujourd'hui son nom scandaleusement exploité par des cervelles vides ou recouvert par celui d'un fertile amuseur comme Paul Klee². Qu'il ait cru devoir s'appuyer sur la théosophie pour exposer son programme de « spiritualisation de la matière » est secondaire : l'œuvre de Kandinsky expose la solution rythmique et non plus même symbolique, mais *héraldique* du « passage par le chaos ». Le rôle joué par le souvenir des idéogrammes chinois et finno-ougriens dans ses étranges coalescences ne témoigne rien tant que de sa lucidité face à l'effondrement de l'art occidental. Jamais doigt plus impérieux ne s'est levé tant pour stigmatiser les concessions à la mode picturale et au commerce pseudocritique que pour proclamer les droits de « l'Idée » jusque dans — et surtout dans — la délectation pure, cette excuse de tous les alphabètes jusqu'à Matisse. Avec Kandinsky (dont l'œuvre déborde d'ailleurs le « cadre » de l'art strictement magique), c'est le problème du *Futur* qui se dessine. Aussi bien les « suprématistes » russes furent-ils sans illusion sur la pérennité de l'Europe : Malévitch parla de sa propre peinture comme du désir de laisser sur le sable une trace analogue à celle « des pas des premiers hommes », et Mondrian, cette autre victime des exploiters abstractivistes, devait à la fin de sa vie (1945), après avoir retrouvé la spontanéité des « improvisations » obsessionnelles dans le jazz noir améri-

cain (*Boogie-woogie*) annoncer « la fin de l'art en tant qu'art » (cf. André Breton : « Nous réduirons l'art à sa plus simple expression, qui est l'amour¹ »). On voit donc que la « plasticité pure » est une querelle mort-née, dont la survivance artificielle depuis plus d'un quart de siècle, et les recrudescences périodiques, ne servent qu'à masquer l'effort de ceux qui tendent moins à « sauver » l'art qu'à le *sublimier* et de ce fait, en repassent de près ou de loin par les forêts toujours murmurantes de sa préhistoire magique. Or, dès la fin du xix^e siècle, il apparaissait que cette sublimation était possible.

DEUX GRANDES SYNTHÈSES : GUSTAVE MOREAU ET PAUL GAUGUIN

Dans l'histoire officielle de la peinture, Gustave Moreau reste le grand méconnu. Son musée immense et vide, aux cadres trop dorés et trop « datés », prolonge par-delà sa mort l'exil où il se voulut, claustré comme « l'Enchanteur enchanté » dans son tombeau de Brocéliande. On le cite toujours comme maître d'atelier des Fauves, et pour sa peinture, l'on s'en tient au verdict de Degas : « Il met des chaînes de montre aux dieux de l'Olympe » (mot qui sent furieusement son marchand de coton, de La Nouvelle-Orléans, mais tout de même !).

Ce n'est point que des jugements plus divertissants n'aient été portés sur l'ermite qui fit surgir la spectrale *Apparition* vantée par Des Esseintes. Ce que l'on a prétendu être un « bazar » de mythologie parnassienne aux teintes trop précieuses a provoqué dans le journalisme de son temps une débauche d'images incertaines. Edmond About disait de son *Œdipe* : « Les muscles unissent la raideur de l'acajou à la couleur du palissandre » et de son *Prométhée* : « M. Gustave Moreau devient plus hiératique que jamais, son sanctuaire est à Pathmos : il semble qu'on regarde à travers des verres de couleur ce singulier martyre, c'est une explication tirée par des cheveux verts. »

(Observons en passant que ce n'est pas la première fois qu'un effet magique est obtenu à l'aide de parti pris qu'on pourrait croire extérieurs. Dans un registre tout

différent, les personnages plafonnants en raccourci et les clairs-obscur arbitraires* du Tintoret ne visaient qu'à la dramatisation du *Martyre de sainte Catherine* et de *L'Origine de la Voie lactée* : ils ont acquis finalement une portée démiurgique. En réalité, le « hiératisme » de Gustave Moreau n'a engendré une technique froide qu'aux yeux de ceux qui, par exemple, négligent la sûreté de ses garances : ce sont les mêmes qui pardonnent à Delacroix la grossière erreur de certains bitumes en faveur de son « agitation » superficielle.)

En se consacrant à l'exploration des mythes, Gustave Moreau devait naviguer entre deux écueils, celui d'être confondu avec la tourbe des peintres « philosophiques » dont Baudelaire n'avait pas empêché le pullulement, et celui d'être loué pour des qualités qu'il méprisait. Telle déclaration un peu floue de l'artiste lui-même (« Dieu c'est l'immense et je le sens en moi ») dépouillée de la noblesse que lui confère l'orgueil d'une vie consacrée à cet *immense***, lui valut l'annexion par des « penseurs » aussi suspects que le spirite Édouard Schuré. Inversement il y a à prendre, mais aussi à laisser dans le dithyrambe vénéneux de Jean Lorrain : « Gustave Moreau est un vrai sorcier. Oh, celui-là peut se vanter d'avoir forcé le seuil du mystère : celui-là peut revendiquer la gloire d'avoir troublé son siècle. Il a donné à toute une génération d'artistes, malades aujourd'hui d'au-delà et de mysticisme, le dangereux amour de délicieuses mortes, les mortes de jadis ressuscitées par lui dans le miroir du temps. Oh, cette douloureuse hantise des symboles et des perversités des vieilles théogonies, cette curiosité des stupres divins adorés dans les religions défuntes, est-elle assez devenue la maladie exquise des délicats de cette fin de siècle ! » C'était là rendre le peintre responsable d'un « décadentisme » à l'écart duquel il se tenait, comme de tout le reste. Aussi la mode ne s'est-elle jamais plus cruellement vengée que sur lui. On compterait sur les deux mains les esprits éminents de notre temps pour lesquels, comme pour André Breton, l'ouverture de son hôtel en 1902 parut à distance être

* On sait qu'il sculptait et modelait préalablement les figurines de ses scènes, et que les plaçant dans un théâtre de carton, il étudiait sur elles, à l'aide de bougies, les effets d'ombre et de lumière.

** S'il accepta les honneurs officiels, il ne les sollicita jamais. Il s'est toujours refusé à la reproduction d'une effigie même posthume.

celle d'une « grande serrurerie mentale » recélant les clés de toute la Fable.

La peur mesquine du *sujet*; le « misérabilisme » qui réclame l'oubli des gemmes et des philtres au profit, non même de l'art plein de sève des boiseries médiévales, mais d'un hareng saur auquel fait terriblement défaut l'humour de Charles Cros¹; au mieux l'idée intéressante, mais trop exclusive, selon laquelle on fait des tableaux, non avec le Parthénon ou un fauteuil Louis XV, mais avec une vieille

Gustave Moreau.
Orphée.



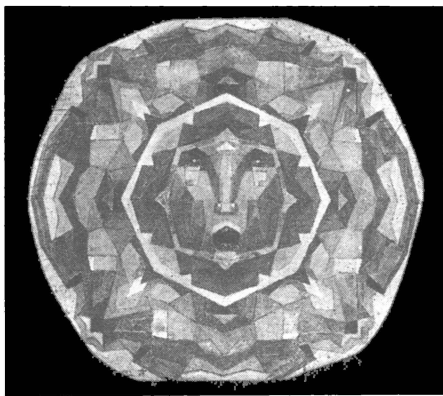
Gustave Moreau. L'apparition.



chaise (Picasso), il n'en fallait pas tant pour ensevelir Gustave Moreau. À l'oubli, le prédisposaient certes ses tendances schizophréniques et œdipiennes (le grand chagrin de sa vie fut la mort tardive de sa mère) ça et là surmontées, et dissociées comme dans l'admirable *Sémélé* qui constitue son testament. Mais sur cet univers somnambule, où toute la légende orientale et grecque, sans s'interdire telle incursion dans le jardin de la « Dame à la Licorne » semble recrée par un joaillier paramnésique, règne *l'Œil*

magique lui-même, tel que depuis certaines amulettes de la Gnose il semblait oublié. Celui qui sut définir la peinture un *silence passionné* se devait de porter à leur point suprême de *charge* les yeux de l'aigle blanc blessé aux pieds de *Jason et Médée*, de la prêtresse échangeant avec Orphée l'ineffable regard de la « mort » hégélienne et de l'être humain auquel elle transmet son secret, enfin de tous les Argonautes, répercutant l'unique prunelle grande ouverte à la proue du navire conquérant de l'éternelle jeunesse. Monde objectif, mais jailli des profondeurs de l'être les plus farouches.

Voici le défi ultime de celui qui vêt tous ses personnages de corail, de perles et de diamants : « Je ne crois ni à ce que je vois ni à ce que je touche. Je ne crois qu'à ce que je ne vois pas et à ce que je sens. » Tout un univers intérieur se transmute en idoles somptueuses, et quand le peintre veut se décrire lui-même, retenu à la « matière » par une sensualité inavouée, il évoque *le Grand Pan contemplant les sphères célestes*.



Charles Filiger. Projet de vitrail. Coll. A. Breton.

« Idée d'illuminé, exécution d'illuminé », disait-on encore à sa rentrée, au Salon de 1876. Plus modéré, Claretie confirme ce verdict en ajoutant à de prudents éloges : « Évidemment, la peinture a un autre but que la représentation des visions, et il ne faudrait pas abuser de l'art fan-

tasmagorique. » Il pourrait être curieux de rapprocher le point d'interrogation final que M. Bouillane de Lacoste se crut naguère permis d'ajouter à un mot d'ordre du poète hors pair des *Illuminations*, du « Voyant » par excellence : « Mais l'art a-t-il vraiment pour fonction essentielle de fixer des vertiges ? »

À l'exil intérieur de ce prétendu « idéologue » répond celui de Paul Gauguin. On se tromperait en lisant son « errance » perpétuelle comme un simple appel de l'aventure exotique. S'il partit pour la Polynésie, c'est qu'il la portait en lui. Entre l'embaumeur de la rue La Rochefoucauld et le peintre de *Nevermore* il y a une commune mesure, celle de la phrase de Jarry : « Logiquement, la recherche de l'extrême lointain, dans les mondes exotiques ou abolis, mène à l'absolu. » Le *nouveau* baudelairien, désespérément cherché, s'il prend conscience de soi-même est ainsi ouvert de plain-pied sur le véritable éternel. Pour Baudelaire, en effet, *nouveau* signifiait *différent* (le modernisme n'en est donc qu'un cas) : la conscience aiguë de cette différence implique la relation purifiée du sujet à l'objet, de l'œil à son image dans le miroir, et cette relation s'annule, se suspend en la seule non-relation suprême, « l'Absolu » (au sens de Hamelin). On sait en quelle admiration Jarry tenait Gauguin, et qu'il consacra le seul véritable article de critique d'art qu'il ait jamais écrit à un autre peintre de Pont-Aven, Filiger — émule plastique de Corbière et même du Germain Nouveau des *Poèmes d'Humilis* — qui retrouve dans les fleurs des landes et les frustes griffons d'églises armoricaines « l'extrême lointain » d'une religion tellement exténuée qu'elle redevient sorcellerie*.

La magie est partout dans l'œuvre de Gauguin, où la critique l'épingle en général sous le nom de *primitivisme*. Ce qui ne va pas sans la contraindre à quelque gêne lorsque Gauguin rachète en 1895, pour 500 francs, l'une de ses toiles préférées, des plus intellectuellement mystérieuses : *Paroles du diable*. Et surtout, lorsqu'il intitule de la formule kantienne de nos destinées : « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? » la grande toile de 1897 qui constitue son véritable *testament spirituel* et permet de mesurer toute « la distance qui désormais le sépare de ce symbolisme littéraire à quoi on essaye périodiquement de le

* À propos de Filiger, voir le texte d'André Breton, *Alfred Jarry, initiateur et éclairer*, dans *La Clé des champs*, Paris, 1954.

réduire » (j'emprunte cette phrase à Charles Estienne qui a dit l'essentiel sur le « Sauvage » du Pouldu, que symétriquement les Marquisains appelaient « l'Homme » tout court).



Gustave Moreau.
Les Licornes.

La peinture de Gauguin n'est pas un humanisme, elle est une quête de la mythologie à partir des éléments *matériels* mêmes du tableau : « La mer... devient jaune, prend en quelque sorte une teinte *fabuleuse*. » Mais aux recherches purement formelles de la plupart des impressionnistes (ces *abstraits* du papillotement lumineux), il oppose superbement sa propre peinture comme une *métaphysique* succédant à une *physique* : message bon à entendre à une époque où un demi-siècle de scientisme « étroit » puis « libéral » et finalement einsteinien (mais toujours scientiste) tente de persuader la peinture qu'elle doit être « multi-dimensionnelle » si elle ne veut pas être superficielle, tandis que les continuateurs incompetents du fauvisme aboutissent à la décoration par peur de la « littérature ».

Voilà le grand mot lâché. L'écrivain d'*Ancien culte mahori* est trop poète, de son vivant, pour être préféré à Puvis de Chavannes : mort, on les confondrait volontiers dans le même mépris. Pourtant, entre l'idole énigmatique de *Jour de Dieu* (1894) et le sable rose où les *Cavaliers* de 1903 cherchent du regard une « île heureuse » quasi posthume, il n'y a pas discontinuité : l'œuvre de Gauguin, et singulière-

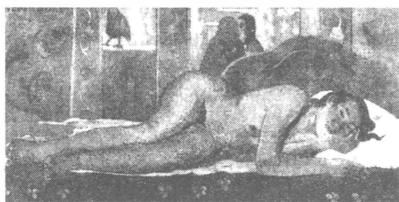
ment son œuvre polynésienne, témoigne d'une perpétuelle transcendance des « fins plastiques », qui ne sont pour lui que des *moyens*, entièrement informés par la fin véritable de l'activité artistique : la Poésie. Gauguin est, avant les abords immédiats du surréalisme, le seul peintre à avoir aperçu qu'il portait un magicien en lui, et à en avoir donné une définition ou approximation barbare, plus féconde que les splendides rêves de Gustave Moreau.

La magie eût pu renaître alors, mais comme il arrive aux terres trop tôt labourées, les vingt années qui suivirent sa mort ne produisirent qu'une floraison avortée. On lui préféra Cézanne, ce Cézanne qui n'échappait à la méditation sur une tête de mort (*sic*) qu'en peignant des pommes et encore des pommes, et qui au bout de dix séances de pose, se déclarait « assez satisfait » du *plastron* de Vollard*. Puis, quand l'influence *diffuse* de la poésie se fit sentir jusque sur la critique, on exalta aux dépens de *Contes barbares*, de cette apparente placidité pleine de secrets, la fureur manifeste et plus « pittoresque » de Van Gogh. Ce dernier est le type du magicien « qui échoue » malgré la splendeur de ses blés et de ses ciels cuits du même émail : ses malheurs et sa folie provoquent un attendrissement qu'il eût été sans doute le dernier à réclamer, mais sauf dans la terrible absence (le livre, la bougie) de *La Chaise de Gauguin*, qui suffirait d'ailleurs à immortaliser un peintre, et dans une demi-douzaine d'autres toiles, il n'a pas réussi à pénétrer ses propres surenchères expressionnistes, à leur faire dire autre chose que la vibration interminable et douloureuse de son regard. Très loin en lui, le masochisme le faisait douter de sa puissance démiurgique : « Encore une fois je me laisse aller à faire des étoiles trop grandes. » — Pourquoi s'en excuser ? Grand témoin du *Tragique* humain, Van Gogh n'a pas atteint au génie suprême de l'évidence qui métamorphose et annule les traumatismes. Il a fait

* Même un *genre* aussi peu défendable en soi que le portrait peut servir de test. On opposera comme il convient au « cerveau de fruitier » (Picabia *dixit*) de Cézanne la phrase du très mondain Whistler à l'un de ses modèles : « Regardez-moi encore un instant, et vous regarderez pour toujours. » Excessive confiance en soi, mais qui témoigne d'une autre noblesse chez cet artiste d'ailleurs curieusement *systématique*. Ses intitulations (*Symphonie en gris*, *Nocturne en noir et or*, *Caprices*, etc.) font penser à Arnold Schoenberg construisant l'opéra « descriptif » *Pierrot lunaire* comme un morceau de musique de chambre « abstraite » et non théâtral.

s'effondrer devant lui des murailles d'apparences sans jamais survoler l'au-delà de leurs ruines.

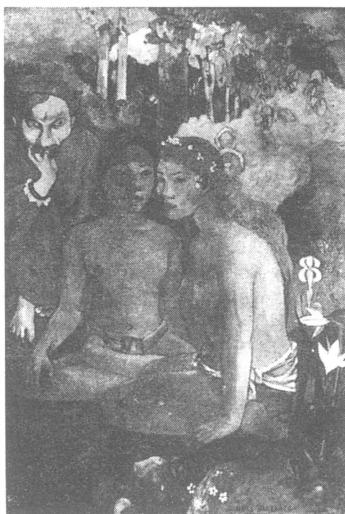
Pour qui ne considère pas seulement « l'histoire de l'art » comme une série d'actions et de réactions limitées à la pure technicité, il est clair que vers 1914, l'éclatement de la tradition « classique » en peinture est à son comble. L'arbre romantique se ramifie jusqu'à perdre de vue ses origines et l'effort d'un siècle et demi pour reconquérir la magie semble devoir se solder par un immense avortement : le cubisme dissèque déjà le corps auquel il est impuissant à rendre vie. C'est le moment que « choisit » l'histoire sociale pour exploser à son tour. Désormais, l'artiste est plus isolé que jamais. Les ricanements des feuilletonistes ou des snobs devant chaque initiative audacieuse témoignaient encore de quelques pressentiments. Mais dans la confusion générale des valeurs qui accompagne la sanglante décomposition de « l'Europe » modern-style, les recherches les plus capitales se poursuivent dans le silence, après le bref éclat des scandales pré-surréalistes. À quelques exceptions près, cette *occultation* de l'authentique poésie (qui s'applique d'ailleurs à d'autres domaines qu'à ceux de la plasticité) a pour conséquence dialectique son « retour » plus assuré aux rythmes et aux lignes de force de la *magie* : en sorte qu'il est légitime d'y voir l'interminable et douteuse aurore d'une



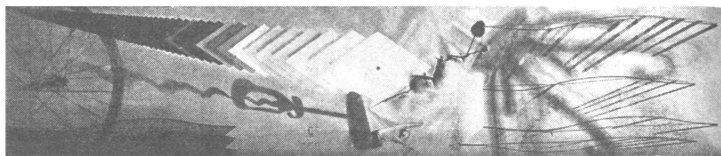
Gauguin. Nevermore.

nouvelle civilisation, dont nous savons quels redoutables problèmes sociaux elle devra affronter, sans pouvoir rien affirmer quant à sa nature, sinon que pour être viable elle devra réduire à sa modeste besogne le positivisme scientifique, dernier avatar d'un classicisme abâtardi ; ne plus s'illusionner sur la portée esthétique et morale des per-

fectionnements économiques même révolutionnaires ; et, ce qui commande tout le reste, liquider le système chrétien qui continue à faire peser son ombre de truquage et de mort sur le legs des cultures « sauvages », mot qu'au grand dam des sociologues et des ethnologues les plus « bienveillants » il serait urgent de réhabiliter.



Gauguin. Contes barbares.



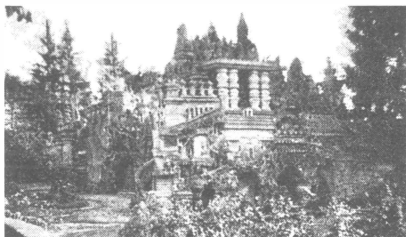
Marcel Duchamp. Tu m'...

LA MAGIE RETROUVÉE : LE SURREALISME

Dans l'histoire de la pensée, le surréalisme est sans doute le premier mouvement intellectuel qui ait entendu délibérément faire servir les moyens d'expression artistique à autre chose qu'à l'anecdote (émotive ou intellectuelle, voire « abstraite »). La *refonte intégrale de l'esprit humain* qui constitue la réduction la plus satisfaisante de ses ambitions ne pouvait s'en tenir à une iconoclastie pure et simple comme celle prônée par le dadaïsme. Mais, rencontrant l'Art, le Surréalisme se devait de le rappeler à ses origines, de lui faire parcourir si possible un chemin dont il est clair, après Paracelse et Rousseau, après Sade et Fourier, après Engels et Nietzsche, après Bakounine et Freud (comme après Rimbaud et Lautréamont) que l'humanité ne s'est écartée que pour son plus grand dommage : la « voie royale » où l'introspection en profondeur du champ mental et la participation éperdue aux orages du cosmos et de la passion ne font qu'un.

PERSPECTIVES ARTISTIQUES À LA NAISSANCE DU SURREALISME

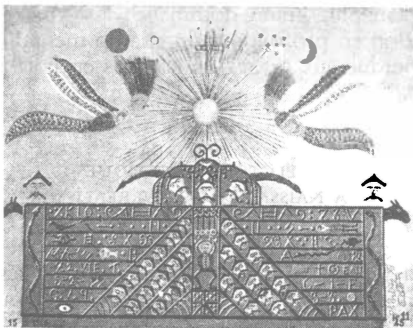
Le climat très particulier où est né le mouvement, soit celui de la guerre 1914-1918, explique qu'à ses origines, une certaine confusion ait pu se produire, certains tenant les surréalistes pour les héritiers légitimes du cubisme analytique le plus usé. (Même remarque vaudrait pour Picabia,



Facteur Cheval. Le palais idéal.

dont les attitudes de provocation lyrique et humoristique, poussées à l'extrême, ne sauraient dissimuler ses attaches avec « l'orphisme » et même ses arrière-pensées qu'on a pu estimer platoniciennes.) Les grandes influences subies par le Surréalisme en matière artistique, celles des *anti-démiurges* très conscients que sont Marcel Duchamp et même Schwitters (en tant qu'inventeur des *univers Merz*, triomphe de l'emploi épique du détritè dès 1920) ne sauraient être tenues pour purement négatives. Avec les « ready-made », geste d'appropriation en opposition flagrante avec le machinisme apologétique des modernistes Fernand Léger ou Marinetti, comme avec les *roto-reliefs*, Duchamp se situe dans la lumière d'une sorcellerie « ironisée » à l'extrême.

Dans le *Premier manifeste*, André Breton ne cite comme peintres « précurseurs » du Surréalisme, que Gustave Moreau,

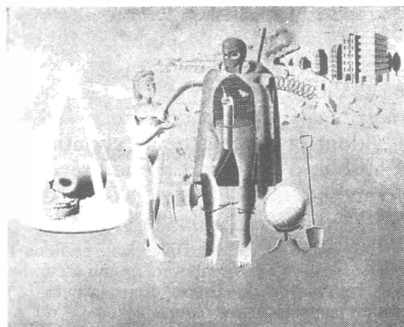


Joseph Crépin. Tableau merveilleux. Coll. A. Breton.

Uccello et l'insolite Seurat, puis quelques vivants d'alors. Il est intéressant de rappeler qu'il invita Kandinsky à l'une des premières expositions organisées par le Mouvement¹. Mais déjà tout un courant trouvait sa revanche et sa glorieuse justification dans l'appel au « fonctionnement réel de la pensée » : celui de l'art des naïfs, des fous, des enfants, des médiums. Le palais merveilleux du facteur Cheval et les architectures délirantes de Gaudí, les toiles et dessins des schizophrènes et des paranoïaques, les tableaux « dictés » de Séraphine et de Crépin, tout cet amateurisme de génie vint témoigner contre l'art officiel européen. Découvert par Jarry et par Apollinaire, le douanier Rousseau était enfin salué comme l'un des plus grands peintres de tous les temps, et probablement comme celui chez qui le rêve règne avec le moins d'apprêts, mais le plus de splendeur. Enfin, à l'art africain, dont la plasticité « cubiste » était déjà annexée par le snobisme décoratif, Breton opposa de bonne



Aloys Zötl.
Le Tatou.



Raymond C. Peinture d'un schizophrène (vers 1947).



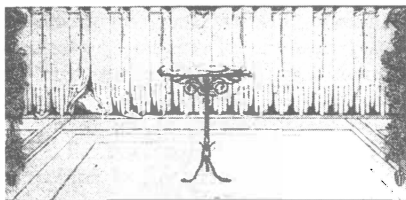
Gustave Moreau.
Galatée.

heure les arts de l'Océanie et de l'Amérique indienne, témoignages d'une portée intellectuelle et morale autrement étendue.

D'une foule d'œuvres anonymes, dont la progression devait d'ailleurs révéler une lie d'imitateurs, de contrefacteurs et de soi-disant inventeurs spécialistes du « bizarre », plusieurs noms mériteraient d'être détachés, après ceux de Rousseau, de Cheval (« Les fées d'Orient viennent fraterniser avec l'Occident ») et d'Aloys Zotl. Par exemple, celui du peintre Alfred Kubin, lecteur de Nerval et de Schopenhauer, qui, à travers des troubles de la personnalité, poursuit la quête de la « réalité immédiate » et choisit pour moyen d'y parvenir l'expression de l'inconscient. Il fit partie du groupe du *Cavalier bleu*, et Kandinsky disait de sa peinture : « Une force irrésistible nous précipite dans l'horrible atmosphère du Vide », c'est-à-dire du contenu sans âme de la vie quotidienne. Citons parallèlement le schizophrène Raymond C., dont la psychasthénie aboutit d'une part au négativisme absolu, d'autre part à une brève et magnifique floraison picturale*.

* Étude des Drs Jean Delay, Pierre Desclaux et René Digo dans *La Semaine des hôpitaux* (1947). On se rappellera ce qui a été dit plus haut sur l'art des peuples en voie de disparition. Pour Jaspers, la schizophrénie n'en est pas moins la maladie mentale *caractéristique* du *xx^e* siècle occidental. Cf. l'ouvrage de Prinzhorn, *Bildenerlei der Geisteskranken* (1920), qui domine toute la littérature consacrée à l'art des déments.

Sur un tout autre point de l'horizon (mais non sans attaches avec le climat qui vient d'être évoqué) le Surréalisme naissant salue un peintre de génie : Giorgio de Chirico, pour son œuvre antérieure à 1920. Promoteur et seul représentant capital de la « Pittura Metafisica », Chirico doit, de son propre aveu, autant à la musique et à la philosophie (surtout à Nietzsche) qu'à la peinture. Celle-ci lui fut révélée par Böcklin, dont on a trop répété qu'il était « littéraire » et pas assez qu'il était réellement doué pour l'expression plastique de la poésie (« La création d'un tableau, disait-il, est une seule grande improvisation en plusieurs étapes ») et par *L'Apothéose d'un gant* d'un artiste inconnu, Klinger¹. N'utilisant les éléments de la vie moderne (trains, cheminées) qu'en fonction d'un arbitraire révélateur des tendances secrètes du psychisme, Chirico revendiquait



Klinger. L'apothéose d'un gant.

pour le peintre le droit à l'expression philosophique directe, c'est-à-dire à la *révélation* au sens étymologique, puisqu'un tableau ne peut être une explication. Longtemps il satisfait à l'enseignement d'Héraclite (« Le maître de l'oracle qui est à Delphes ne montre ni ne cache, mais il indique ») et fit de chacune de ses grandes créations (*L'Énigme d'une après-midi*



Nosferatu (Murnau).

d'automne, *Les Muses inquiétantes*, *Le Chant d'amour*, etc.) une réponse à sa hautaine devise : « Et quid amabo nisi quod aenigma est ? » La verte profondeur des crépuscules, la mélancolie des mannequins cicatrisés, les éléments naturels réduits à l'austérité (biscuits secs) ou à une fausse luxuriance qui laisse présager la « matière plastique » (bananes, artichauts, jamais de fruits rouges et fondants), n'indiquaient rien moins que l'éternité. Deux toiles peuvent être prises comme exemples de cette œuvre qui n'a pas fini d'influencer la conscience du Surréalisme. *Le Cerveau de l'enfant* a été analysé par un psychanalyste anglo-saxon, Albert Engleman, comme un cas de transposition des sexes. Le personnage moustachu serait une femme : s'il a d'autre part les *paupières transparentes* (cf. André Breton, cité par Jean Bruno, in *Art et métapsychique*¹), on ne pourra manquer de le rapprocher des shamans sibériens qui endossent les vêtements et imitent la conduite des femmes. La transposition n'est pas seulement freudienne, mais magique. On sait assez que le « maître de l'oracle » s'effondra soudain, et devait renier son passé avec une rage persistante et une sénilité véritablement masochiste. Du moins avait-il une fois exorcisé la pulsion œdipienne qui sans doute le broya plus tard : dans *Mystère et mélancolie d'une rue*, la sublime trouvaille de l'ombre du personnage absent, généralement indice de la Mère, serait, croyons-nous, consacrée au magicien, au « Père terrible » dressant son bâton. Le désir titanique (du Cyclope de G. Moreau épiant Galatée) se porterait sur la fillette qui joue au cerceau, allégorie d'une jeunesse perpétuelle à reconquérir. La voiture de déménagement intro-



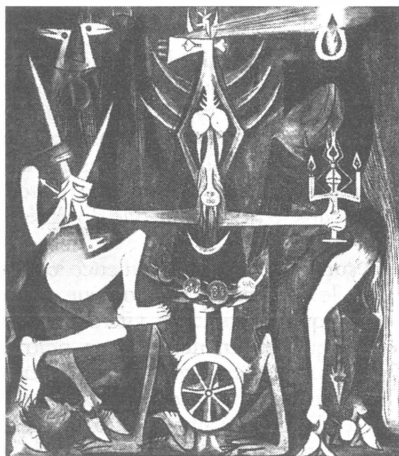
L'homme invisible.

duit une ambivalence mentale due à l'idée de *mort*, qu'on pourrait élucider conformément aux vues de Géza Roheim pour qui le magicien est le type du psychisme « sadique », en qui règne le *principe de mort* ici opposé à la perpétuation de l'espèce : un ithyphallisme sans fin, sans issue, qui fait tourner le monde autour de lui au lieu de chercher son épanouissement dans le principe de vie dominé par l'Œdipe-complexe.

Enfin, si le surréalisme a été influencé comme toute la vie actuelle, par le prodigieux phénomène photographique et cinématographique, il lui a très vite reproché son asservissement esthétique et financier, pour ne rien dire des censures officielles. « La photographie n'est pas l'art », proclamait André Breton en préface à un recueil de Man Ray¹, qui après Marcel Duchamp cherchait à la préserver d'une fausse poésie déjà menaçante. La participation authentique du Surréalisme à la vie de l'écran se réduit aux films anciens de Luis Buñuel (en collaboration avec Salvador Dalí). Il y a au musée Cernuschi une statuette chinoise, représentant un démon, qui a été fondue dans un mélange à base d'arsenic : on ne peut la toucher sans ressentir une brûlure intolérable. *Un chien andalou* et *L'Âge d'or* (ce dernier film plus achevé, plus ample, plus énigmatique aussi, et surtout plus révolutionnaire) tendent à infliger une impression analogue. Mais il est rare que l'écran « brûle » l'œil et le cerveau du spectateur. Toutefois l'avenir opérera les reclassements indispensables, et fera peut-être ressortir comme certaines directions essentielles du cinéma participent de la *magie*, même involontaire, à commencer par les chefs-d'œuvre de

Méliès, de Murnau (*Nosferatu*) et de tout l'expressionnisme allemand, de Josef von Sternberg, d'Abel Gance et d'Orson Welles, jusqu'à tels films plus ou moins gravement commercialisés (*Ombres blanches*, *King-Kong*, *Peter Ibbetson*, *Laura*, etc.) épaves de cette marée désordonnée, énorme, dont on a pu dire qu'elle était « le seul mystère absolument moderne » (André Breton).

LE PROBLÈME ESTHÉTIQUE
DEVANT LA CONSCIENCE SURREALISTE



Wifredo Lam.

Le Surréalisme a pu influencer superficiellement les productions d'artistes qui en profondeur lui doivent peu ou rien, il n'en a pas moins renouvelé complètement les notions concernant la nature même de l'art.

Pareil bouleversement ne s'était pas vu depuis l'*Esthétique* de Hegel. Dès 1924, le rapport de l'artiste au « sujet » est défini : « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique, il n'y a que le réel¹. » Bien qu'il s'agisse ici (André Breton, *Premier manifeste*) de l'œuvre écrite et singulièrement du roman gothique, la formule



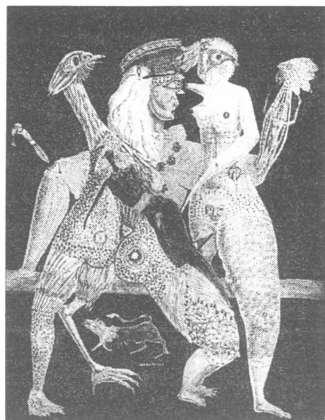
Toyen. L'heure dangereuse (1942).

vaut pour toute œuvre d'imagination. Peu importe dès lors que cette *Réalité* soit atteinte par les moyens de la figuration ou de la non-figuration, il reste certain qu'elle est concrète, qu'elle sera d'autant mieux « Idée » et poésie qu'elle s'abandonnera davantage aux hypnoses sensorielles : *Anti-Reality* ! la définition que donnait Duchamp de la magie à un magazine new-yorkais vaut pour Kandinsky comme pour le « figuratif » Chirico. Il est bien entendu que cette « anti-réalité », violemment opposée au positivisme, est la réalité véritable, celle à laquelle les Gnostiques accèdent par le *saut* au sein du « Trésor de Lumière ».

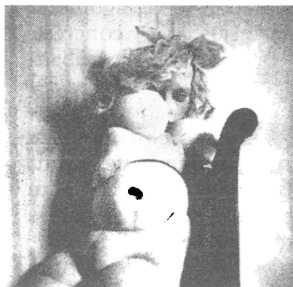
Elle est aussi la *Beauté*, quelque sens qu'il faille donner aux phrases où Rimbaud la salue après l'avoir trouvée amère (mais c'est peut-être qu'il l'avait assise « sur ses genoux »). Non la beauté « classique » qui ne doit rien à la vie, non la beauté des ultra-modernistes qui écoutent encore Apollinaire fâcheusement promettre de « chanter la guerre » quand ils ne se pâment pas devant les Christs en peau de hareng de M. Buffet¹ et les vomissements de certains soi-disant « existentialistes ». Dans *L'Amour fou* (1937) André Breton a presque défini l'indéfinissable en disant de cette beauté nouvelle et pourtant immortelle, de cette beauté « *convulsive* », qu'elle « sera érotique-voilée, explosante-fixe, *magique-circonstancielle* (je souligne) ou ne sera pas² ». À la vérité, les trois épithètes doubles sont presque équivalentes l'une de l'autre.

De l'avoir projetée dans l'avenir en même temps qu'il la reconnaissait « à l'état sauvage » jusque dans le passé doit assurer au Surréalisme la mainmise sur la jeunesse éternelle de cette Beauté. À cet égard, *l'art comme expression du Surréalisme* se trouve préservé à la fois du conformisme routinier et de la diffusion commerciale du « scandale pour le scandale », celle-ci rejoignant toujours pour finir celui-là. L'habileté de Salvador Dalí, et même l'intérêt indéniable que présentait sa méthode « paranoïa-critique » n'ont pu indéfiniment préserver son œuvre d'une *perte de conscience* (ou d'un avortement intellectuel) qui l'a finalement transformé en

Max Walter Svanberg.
Constellation.



Hans Bellmer. La poupée.



saint-sulpicien monotone et *anecdotique* de l'ère d'Hiroshima. Y regarder de plus près conduit à admettre que la perte de la rigueur intellectuelle va toujours de pair avec une démission morale. La société moderne accepte volontiers pour bouffons les anciens révoltés qui changent leurs idées en calembours et leur arrogance en bizarrerie : c'est alors que le magicien devient moins qu'un démonstrateur de « physique amusante », un vulgaire joueur de bonneteau, bien vu de la police. Les moyens mis par le Surréalisme « à la disposition » de l'activité *imaginaire* exigent en contrepartie un engagement moral exemplaire. C'est dire assez que le Surréalisme

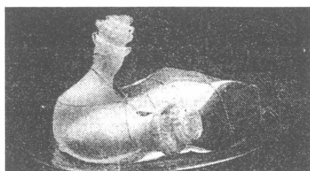
n'en est pas le maître, et qu'il s'agit là d'un véritable pacte avec l'inconnu et le *non-mesuré*, pacte dont les modalités peuvent varier d'un esprit à l'autre, mais qui n'en est pas moins largement comparable au serment des initiés de Samothrace de ne point révéler les mystères des Cabires, et mieux encore au fameux « pacte avec le Diable » des sorciers médiévaux, — sauf qu'ici, c'est de ne jamais « vendre son âme » à Dieu ou aux hommes qu'il s'agit.

LES DIRECTIONS MAGIQUES DU SURRÉALISME DANS L'ART

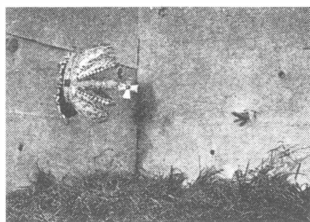
Dresser un bilan, même provisoire, de cet effort, dépasserait le cadre de cet exposé et excéderait par trop le recul compatible avec l'appartenance au mouvement lui-même. Il suffira peut-être de montrer comment les diverses directions esquissées plus haut se retrouvent dans l'activité artistique du Surréalisme et la place sous le signe de la *magie*. Alors que tout l'art moderne environnant, ou presque, se réfère non sans naïveté à la *science* rationaliste comme aux beaux jours de l'essor industriel, ce qui le conduit à se jeter aux bras des technocraties politiques les plus sinistres (on glisse du futurisme aux déserts atomisés, d'une « logique dynamique du contradictoire¹ » à des toiles géantes dont l'informel n'aboutit qu'à plier le genou devant la Sainte Inquisition, et d'une leçon mal comprise de Courbet aux jurys du réalisme socialiste, heureusement en perte de vitesse), le Surréalisme est seul à maintenir et à renouveler, en préparant l'éclosion de nouveaux mythes *déjà repérables quant à leur valeur morale*, le « vieux fanatisme humain » du légendaire, du somptueux et de l'irrépressible.

Ainsi se déploie une « rose des vents » qui est celle du désir même des peintres, plus que celle de leurs « moyens » automatiques ou non. L'appel au chaos, à la refusion totale des apparences, passe chez Paalen du romantisme nocturne (*Combat des princes saturniens*) aux paradoxes de la physique transcendante, et se vêt chez le premier Matta des grandes lueurs cruelles du « vertige d'Éros ». Un primitivisme sans remords donne à Arp la chance de recréer tout le langage, à Miró celle de déployer une luxuriante imagination enfantine, à Tanguy celle de dresser la carte des abysses sous-marines et forestières où germent des fruits lunaires. La

Meret Oppenheim.
Ma gouvernante.

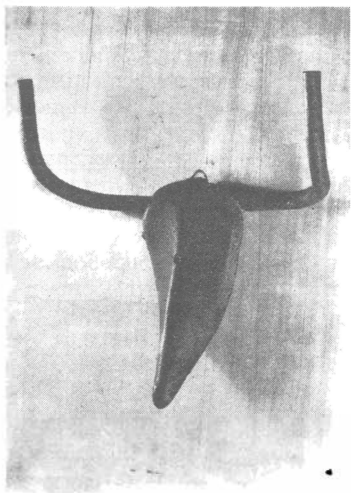


Heisler. Cette fois,
il s'agit d'inimitié.



peinture « visionnaire », de type *totémiste* chez Brauner, chez Svanberg, chez Wifredo Lam qui se souvient à la fois du meilleur Picasso et de ses Antilles natales*, parcourt avec Toyen un cycle de pièges complexe et assez souple pour pouvoir être dite, seule après celle de Chirico, « métaphysique ». Chez Magritte, la vision se fixe sous de périlleuses devises métaphoriques : l'enchantement réussira-t-il à franchir l'inévitable cap de la compréhension intellectuelle ? Longtemps très grand, Max Ernst a influencé toute la peinture du Surréalisme par ses inventions « ni conscientes, ni inconscientes » mais mécaniques et *obsessionnelles* : frotage et *collage* (absolument différent du « papier collé » des cubistes) non seulement lui ont permis d'ouvrir toutes grandes les vannes du rêve, mais lui ont valu une postérité occasionnelle qui déplace totalement le problème de l'Art (avec majuscule) vers le terrain de la *magie*. Peu nombreux sont les poètes et artistes du mouvement qui n'ont pas, une fois ou l'autre, participé à un dessin collectif involon-

* Toute une école d'art « naïf » s'efforce de perpétuer à Haïti la tradition du Vaudou, servie par une chance que n'auront pas eue les peuples de race rouge ou polynésienne.

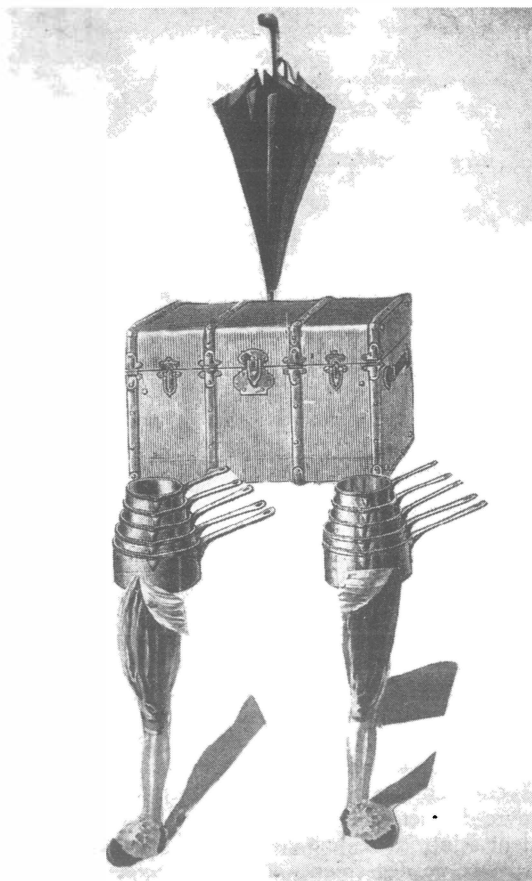


Picasso.
Le Bucrane
(selle et guidon
de bicyclette).

taire (« cadavre exquis ») ou exécuté un collage pour répondre à quelque inspiration obsédante.

La mise en circulation d'objets surréalistes (objets vus en rêve, objets à « fonctionnement symbolique », objets-poèmes, objets trouvés et interprétés ou intitulés, sculptures non-abstraites et non-figuratives comme les figures féminines de Giacometti, etc...) répond à une préoccupation analogue. Non seulement les termes habituels du problème philosophique de l'objet s'en trouvent bouleversés, mais en même temps que ces objets ruinent la notion d'œuvre d'art et celle complémentaire de « chose utile », ils tendent à introduire une conception *angurale* de l'existence chez ceux qui les créent, comme chez ceux qui les possèdent, ou qu'ils possèdent.

Le seul fait que le terme de « magie quotidienne¹ » ait prévalu pour désigner le phénomène (symétrique au précédent) de la rencontre *subie* en vertu des lois du « hasard objectif » que Breton déclare être « le problème des problèmes² », prouve que la courbe qui, d'une négation idéaliste, éperdue, des modes de penser et d'agir d'il y a trente ans, a mené le mouvement jusqu'à l'intérêt dont témoignent, envers la magie et les disciplines environnantes (alchimie,



Le Cadavre exquis (1926).

etc.) la plupart des textes surréalistes depuis *Arcane 17*, est loin d'avoir été tracée par le caprice, mais qu'elle témoigne d'une nécessité intérieure de plus en plus intensément ressentie. La poésie plastique ou écrite qui la traduit semble, du seuil des initiations oniriques et divinatoires, se diriger

vers de nouveaux destins : mais en elle l'incantation universelle reste indissoluble de la *conscience surréaliste*.

S'il n'appartient pas au Surréalisme de jouer le rôle, forcément confusionnel dans le cadre de la société actuelle, des magiciens qui peut-être font cruellement défaut à cette société, ni de trancher les débats entre les diverses tendances qui se réclament de la « Tradition » ésotérique, son mot d'ordre fondamental : *libération sans conditions de l'esprit* dans le sens du mieux* ne fait que donner, ou rendre, l'impulsion morale et poétique à ce qui fut le vœu de la magie, son secret diversement avoué, toujours menacé, et jamais dissous, tout au long des siècles.

* Déjà une restriction, dira-t-on. N'en déplaise aux gribouilles pour qui toute licence de compromission serait permise, la dignité et la loyauté ne sont pas de vaines formules de la *grandeur humaine* : « Nous savons à présent que la poésie doit mener quelque part¹ » (André Breton).