

Gaston Bachelard
Poetica spațiului

Colecția „Studii“
este coordonată de Mircea Martin.
Seria „Topos – Studii socio-umane“
este coordonată de Paul Cornea.

Director general: Călin Vlășie
Director editorial: Mircea Martin
Redactor-șef: Gheorghe Crăciun

Redactori: Dorica Boltașu, Crenguța Năpristoc
Tehnoredactor: Angelica Bobocea
Coperta colecției: Carmen Lucaei
Prepress: Viorel Mihart

Această carte a fost editată cu sprijinul
MINISTERULUI FRANCEZ DE EXTERNE
ȘI AL AMBASADEI FRANȚEI ÎN ROMÂNIA.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BACHELARD, GASTON

Poetica spațiului / Gaston Bachelard, trad.: Irina Bădescu; pref. Mircea
Martin. – Pitești: Paralela 45, 2003
(Studii socio-umane)
ISBN 973-593-824-3

I. Bădescu, Irina (trad.)
II. Martin, Mircea (pref.)

821.133.1-4=135.1

Gaston Bachelard,
La poétique de l'espace
© Presses Universitaires de France, 1957

Toate drepturile asupra acestei ediții aparțin
Editurii Paralela 45, 2003
Pitești București

GASTON BACHELARD

Poetica spațiului

Traducere de Irina Bădescu
Prefață de Mircea Martin



Gaston Bachelard ca educator

După ce multă vreme numele lui Gaston Bachelard a circulat la noi aproape numai în cercurile epistemologilor și ale criticilor literari, opera lui – mai mult citată decât citită – devine accesibilă și unui public mai larg. Volumele care compun tetralogia elementelor – de fapt o quintologie, dacă îi adăugăm *Psihanaliza focului* – au apărut în anii '90 la Editura Univers. Iată că proiectul Bachelard continuă la Editura Paralela 45 cu faimoasele *Poetici* (a spațiului și a reveriei) și cu alte texte nu mai puțin importante.

Căci acest autor are multe de spus și nespecialiștilor, cititorilor obișnuiți care doresc să-și cultive capacitatea de înțelegere împreună cu disponibilitatea imaginativă. Profesor de istoria științelor și de epistemologie, filosof al imaginației, analist al psihicului uman și al literaturii, savant de o invidiabilă anvergură a erudiției, Bachelard nu ne ține, totuși, prelegeri savante în cărțile lui, nu ne inculcă o metodologie și nici, cu atât mai puțin, o ideologie. Dacă există o pedagogie în textele lui, aceasta este doar (!) una a percepției. Fără vreun program asumat și declarat ca atare, el ne propune o *bună întâlnire cu lumea*, ne invită să ne bucurăm de prodigiile ei. Gândirea lui e o gândire care încearcă să absoarbă viața refuzând în măsura posibilului tentația inerentă, irepresibilă, a abstractizării. O gândire care ar vrea să ne dezlege de inerție și gregaritate, să ne despotmolească din clișee și prejudecăți, să ne invite la o nouă deschidere, la un nou început, să ne sugereze o grație spre care merită să tindem sau a cărei promisiune s-o merităm.

Palpitul vieții nu poate fi însă captat de limbajul nostru obișnuit, generalizant și sterilizant, funcționând mai degrabă ca un ecran decât ca un receptacul. E nevoie de cuvinte „noi“, de (re)aducerea limbajului în stare de emergență. Bachelard știe că poezii sunt deținătorii acestei puteri transformatoare, înnoitoare și, după aprofundate studii științifice și meditații filosofice, se decide să „alerge“ spre ei, cum singur declară, și să se înscrie la „școala imaginației“. Făuritori de cuvinte, de obiecte verbale, magicieni ai evocării, poezii îl inspiră pe filosof, care se încrede mai mult decât o clipă în fantasmale și premonițiile lor.

În chiar paginile *Poeticii spațiului*, el deplânge alterarea „țesutului lingvistic al filosofiei contemporane“ și consideră că singura salvare ar putea fi apelul la imagini (și la imaginație): „Nu se mai simte deloc o acțiune în derivările gramaticale, în deducții și în inducții. Verbele, ele însele, încremenesc de parcă ar fi substantive. Numai imaginile pot pune verbele în mișcare.“

Fermecat de poeți, Bachelard este un colecționar de imagini, dar, în același timp, și un creator de imagini. Comentariile lui – nu numai cele care pleacă de la un text poetic – manifestă o capacitate extraordinară de invenție conceptuală și verbală, sunt împânzite de imagini seducătoare, sugestive. Vânător de imagini, el este și un visător de imagini în măsura în care dinamismul desfășurării și intensitatea lor rezonatoare fac uneori improbabilă (și inutilă) distincția între planul conștient și cel inconștient al originii lor.

Apărută în 1957, *Poetica spațiului* este o carte de maximă importanță în ansamblul operei bachelardiene, pentru că reprezintă un bilanț și o nouă plecare, o continuitate și, în același timp, o despărțire. Ea prelungește studiul elementelor primordiale (la care se și referă în permanență), schimbând însă modalitatea de abordare, unghiul de atac. *Poetica spațiului* marchează trecerea de la psihanaliză (o anumită psihanaliză, foarte personalizată) la fenomenologie. Deși autorul ține să sublinieze la început necesitatea „de a se accentua cooperarea psihanalizei și a fenomenologiei pentru înțelegerea omului“, opțiunea fenomenologică e clară, ba chiar mai mult, condiționează eventuala reușită a primei abordări: „Trebuie să înțelegem imaginea în chip fenomenologic pentru a-i da o eficacitate psihanalitică.“ Ceea ce înseamnă adoptarea unei perspective „metafizice complete“ – a conștiinței și a inconștientului –, capabile să înțeleagă (adică să imagineze) o structură implicită a lumii înainte de a se ocupa de tulburările unui psihism mai mult sau mai puțin deviant. Demersul actual e numit *topo-analiză* și e definit ca „studiul psihologic, sistematic al siturilor vieții noastre intime“. Dimensiunea *intimității* interzice orice confuzie cu exterioritatea geometrică a spațiului, fără însă a i se opune, căci însăși opoziția interior–exterior, subiectiv–obiectiv îi este străină. Intimitatea aceasta nu se reduce la afectivitate, deși o implică. Valoarea ei este ontologică, sinonimă cu o aprofundare a existenței și o deschidere către lume ca urmare a unei „încredere cosmice“. Este memorabilă și semnificativă în acest sens disocierea între *rezonanța* (sentimentală,

dispersantă, superficială) și *răsunetul* care ne ridică „*dintr-o dată* deasupra oricărei psihologii ori psihanalize“ și redă „ființei energia unei origini“.

Spațiul pe care-l vizează ancheta lui Bachelard nu este – în ciuda unor aserțiuni pe care însuși modul său de a-și reprezenta lucrurile le încurajează uneori – unul al materialității ca atare, al obiectelor propriu-zise, ci un spațiu imaginar, un spațiu în continuă mișcare și formare, în stare mereu născândă, mereu intim și mereu novator.

E *spațiul poetic* prin excelență, spațiul pe care-l pot închipui toți cei capabili să se folosească de libertatea virtualului, dar pe care numai poezii îl pot construi. Spațiul pe care – fascinat de poezi – ni-l propune Bachelard, el însuși sfidează exactitatea geometrică a măsurătorilor, ca și relativismul – tot geometric – al perspectivei. „Nu-ți schimbi locul, precizează el, îți schimbi natura.“ Dialectica raporturilor între *interior* și *exterior, aproape-departe, mic-mare* „se multiplică și se diversifică în nenumărate nuanțe“: *mic*-ul poate avea o „soartă mare“, lucrurile mărunte sau doar discrete (*cuiburile, cochiliile* etc.) sunt intens valorizate. „...A-i da spațiu poetic unui obiect înseamnă să-i dai mai mult spațiu decât are el în mod obiectiv sau, mai bine zis, înseamnă să urmezi expansiunea spațiului intim.“

Prin însăși natura lui, spațiul poetic este un spațiu fericit; *topo-analiza* bachelardiană își are originea într-o *topofilie*. Ne amintim că repaosul însuși îi apărea filosofului-poet ca „o vibrație fericită“. Poezia, arta în genere, au această capacitate miraculoasă de a converti valorile: „Oricare ar fi afectivitatea ce colorează un spațiu, fie ea tristă sau grea, de îndată ce este exprimată, poetic exprimată, tristețea se temperează, greutatea devine mai ușoară.“

Nimic mai firesc decât credința lui Bachelard în funcția *terapeutică* a imaginilor, funcție pe care ține s-o documenteze și s-o analizeze în repetate rânduri. O asemenea terapeutică nu este însă valabilă numai în cazul dezarticulărilor și devierilor care ține de competența psihiatriei. Ea își descoperă o valabilitate mai largă, adresându-se și omului obișnuit, dar condiționat de lectură. Spațiul poetic în care ne invită Bachelard este un loc al solidarității cosmice a omului, un tărâm în care omul e repus în legătură cu natura și mai întâi cu propria-i natură profundă. „Conștiința de minunare“ (*conscience d'émerveillement*) despre care vorbește el nu este decât revelația acestei înserieri. În acest sens larg, aproape antropologic, am putea să vedem în Bachelard un *educator*. Lecția lui: cum să „locuim poetic“ în această lume.

Dar el este un educator și într-un sens mai restrâns, mai specific: un educator estetic. Și este într-un chip paradoxal: refuzând instinctiv să fie critic literar, contrariind cu nonșalanță criteriile și obișnuințele de lectură ale profesioniștilor lecturii.

Mai întâi, ceea ce deconectează este diversitatea nu numai tematică, stilistică, dar și valorică a poemelor citate și a autorilor acestora. Apoi, absența adecvării la text în sensul unui raport între calitatea comentariului și aceea a poemului. Nu de puține ori, asociații fabuloase îi sunt stârnite lui Bachelard de pasaje evident mediocre. Oricât de implicită, judecata de valoare e absentă.

În plus, lectura e fragmentară, interpretarea e punctuală. S-a și vorbit de un anume „pointilism“ al metodei sale. Comentatorul nu pare interesat de viziunea poetului, nici măcar de aceea a poemului din care citează. Culegător de imagini disparate și considerate în sine, el chiar teoretizează o procedură care are de ce să înspăimânte pe un critic literar: „Pentru a primi direct virtutea unei imagini izolate – iar o imagine își are virtutea în izolare – fenomenologia ni se pare mai favorabilă decât psihanaliza, căci fenomenologia ne cere să asumăm noi înșine, fără critică și cu entuziasm, această imagine.“ Recomandarea lui este, prin urmare, entuziasmul necritic și izolarea, scoaterea din context.

Numai că această spicuire de imagini nu era doar una izolatoare, ci și integratoare, însă în alt context – în contextul propriei sale reprezentări. Căci poemele nu sunt pentru Bachelard texte în sine, ci, reluând o formulă celebră, „pășuni pentru imaginație“, declanșatoare de proiecții imaginative. Ceea ce nu înseamnă, în cazul lui, lecturi capricioase, divagante, impresioniste; orientarea, structurarea, viziunea integratoare nu lipsesc comentariilor sale: doar că aceste lecturi nu vizează poemul propriu-zis, ci, prin intermediul imaginilor sale, virtualitățile înseși ale ființei.

Pornind totuși de la un poem – fie el și fragmentar – și stabilind conexiuni noi, surprinzătoare, Bachelard contribuie la fixarea poeticului însuși. Fără să fie „poetizantă“, lectura lui intensifică deseori poeticitatea poemelor, atunci când nu le-o acordă cu o secret-ironică magnanimitate.

Mircea Martin

INTRODUCERE

I

Un filosof a cărui gândire s-a format după temele fundamentale ale filosofiei științelor, care a urmat, cu toată acuratețea de care a fost în stare, axa raționamentului activ, în sensul raționalismului progresiv din știința contemporană, trebuie să-și uite cunoștințele, să rupă cu toate obișnuințele proprii cercetărilor filosofice dacă vrea să studieze problemele imaginației poetice. Aici trecutul de cultură nu contează; efortul prelungit al legăturilor și al construcțiilor de gândire, efortul de săptămâni și de luni este neeficace. Trebuie să fii prezent, prezent la imagine în chiar clipa imaginii: dacă există o filosofie a poeziei, această filosofie trebuie să se nască și să renască cu prilejul unui vers dominant, într-o deplină adeziune la o imagine izolată, foarte exact spus chiar întru extazul noutății de imagine. Imaginea poetică este ivirea unui relief al psihicului, un relief prea puțin studiat în perspectiva unor cauzalități psihologice de rang inferior. După cum nimic de ordin general și coordonant nu poate sluji drept bază pentru o filosofie a poeziei. Noțiunea de principiu, noțiunea de „bază“ ar fi păgubitoare în cazul de față. Ar bloca actualitatea de esență, noutatea psihică de esență a poemului. În vreme ce reflecția filosofică, acționând asupra unei gândiri filosofice îndelung prelucrate, impune ca noua idee să se integreze unui ansamblu de idei verificate, chiar dacă acest ansamblu de idei este constrâns, din partea ideii nou-venite, la o remaniere în profunzime, cum se întâmplă în toate revoluțiile științei contemporane, filosofia poeziei trebuie să recunoască

faptul că actul poetic nu are trecut, cel puțin nu un trecut proximal, pe firul căruia să-i putem urmări pregătirea și ivirea.

Atunci când, procedând în continuare, vom avea de menționat raportul dintre o imagine poetică nouă și un arhetip adormit în străfundul inconștientului, va trebui să se înțeleagă faptul că acest raport nu este unul propriu-zis *causal*. Imaginea poetică nu este supusă unei presiuni. Nu este ecoul unui trecut. Ci mai degrabă invers: în strălucirea unei imagini, trecutul îndepărtat prinde să răsunе de ecouri și n-avem cum să știm la ce adâncime se vor repercuta și se vor stinge aceste ecouri. În noutate, în acțiunea ei, imaginea poetică posedă o ființă proprie, o dinamică proprie. Ea ține de o *ontologie directă*. La această ontologie vrem să lucrăm.

Așadar, credem că, cel mai adesea în sens invers față de cauzalitate, în *rezonanța* analizată cu atâta finețe de Minkowski se pot găsi adevăratele dimensiuni de ființă ale unei imagini poetice. Prin această rezonanță, imaginea poetică va avea o sonoritate de ființă. Poetul vorbește din pragul ființei. Va trebui, deci, pentru a determina ființa unei imagini, să-i verifice acesteia rezonanța, în stilul fenomenologiei lui Minkowski.

A spune că imaginea poetică scapă cauzalității reprezintă, fără îndoială, o afirmație destul de serioasă. Dar cauzalitățile invocate de psiholog și de psihanalist nu pot niciodată să exprime pe deplin nici caracterul într-adevăr neașteptat al imaginii noi, nici adeziunea pe care aceasta o suscită într-un suflet străin în procesul ei de creație. Poetul nu-mi acordă trecutul imaginii sale și, cu toate acestea, imaginea sa prinde numaidecât rădăcini în mine. Capacitatea de a comunica a unei imagini singulare este un fapt cu semnificație ontologică majoră. Vom reveni asupra acestei comuniuni prin acte punctuale, izolate și dinamice. Imaginile antrenează – după ele –, dar ele însele nu sunt fenomene decurgând dintr-o antrenare. Desigur, este posibil ca în cercetări psihologice să acordăm atenție metodelor psihanalitice de determinare a personalității unui poet, putând astfel măsura presiunile – dar mai ales opresiunea – la care un poet a fost supus în decursul vieții sale, dar actul poetic, imaginea instantanee,

scăpărarea de ființă a imaginației, scapă unor astfel de investigații. Pentru a lămurii din punct de vedere filosofic problema imaginii poetice trebuie să apelăm la fenomenologia imaginației. Înțelegem prin aceasta studierea fenomenului imaginii poetice atunci când imaginea se ivește în conștiință ca un produs direct al inimii, al sufletului, al ființei omului, luată în actualitatea ei.

II

Ni se va pune poate întrebarea de ce, modificându-ne punctul de vedere anterior, căutăm acum o determinare *fenomenologică* a imaginilor. În lucrările noastre precedente cu privire la imaginație, am considerat într-adevăr preferabil să ne situăm pe cât de obiectiv posibil în raport cu imaginile celor patru elemente ale materiei, ale celor patru principii din cosmogoniile intuitive. Statornic în obișnuințele de gândire ale filosofului științelor, am căutat să avem în vedere imaginile în afara oricăror încercări de interpretare personală. Treptat, această metodă, care are avantajul unei prudențe științifice, ni s-a părut insuficientă pentru a întemeia o metafizică a imaginației. Luată singură, atitudinea „prudentă“ nu înseamnă oare un refuz de a ne plia la dinamica nemijlocită a imaginii? Am putea de altminteri să cântărim cât de greu este să te dezbari de această „prudență“. E simplu să declari că vei renunța la obișnuințele tale intelectuale, dar cum să o realizezi? Pentru un raționalist, e vorba aici de o mică dramă zilnică, de un soi de dedublare a gândirii care, chiar în cazul unui obiect atât de parțial – o simplă imagine – are totuși un mare răsunset psihic. Dar această mică dramă de cultură, această dramă la nivelul elementar al unei imagini noi, cuprinde întreg paradoxul unei fenomenologii a imaginației: cum se poate ca o imagine uneori foarte singulară să apară ca un concentrat al întregului psihism? Și tot așa, cum

de un eveniment atât de singular și efemer cum este apariția unei imagini poate acționa la rândul lui – fără nici o pregătire – asupra altor suflete, într-alte inimi, și asta, trecând peste barierele simțului comun, ale tuturor cugetărilor înțelepte, senine în neclintirea lor?

Astfel, ne-a apărut clar că această transsubiectivitate a imaginii nu poate fi înțeleasă în esența ei numai prin obișnuințele referințelor obiective. Singură fenomenologia – altfel spus luarea în considerare a *pornirii imaginii* dintr-o conștiință individuală – ne poate ajuta să redăm subiectivitatea imaginii în general, să evaluăm amploarea, forța, sensul transsubiectivității imaginii respective. Toate aceste subiectivități, transsubiectivități nu pot fi determinate o dată pentru totdeauna. Într-adevăr, imaginea poetică este în mod esențial *variațională*. Nu este, precum conceptul, *constitutivă*. E fără îndoială o sarcină dificilă – deși e monotună – să desprinzi acțiunea mutantă a imaginației poetice prin detalierea variațiilor imaginii. Există deci riscul ca un cititor de poezie să nu ia în seamă invocarea unei doctrine ce poartă numele, prea adesea prost înțeles, de fenomenologie. Și totuși, dincolo de orice doctrină, invocarea e limpede: cititorului de poezie i se cere să nu ia o imagine drept obiect, mai puțin încă drept un substitut de obiect, ci să capteze realitatea ei specifică. Pentru asta, actul conștiinței donatoare trebuie să fie asociat sistematic cu cel mai fugitiv produs al conștiinței: imaginația poetică. La nivelul imaginii poetice, dualitatea subiectului și obiectului este irizată, face ape de oglindă, e într-o neîncetată activitate de inversări. În acest domeniu, al creării imaginii poetice de către poet, fenomenologia este, dacă putem spune așa, una microscopică. Fapt pentru care acest soi de fenomenologie are șanse de a fi strict elementară. În această unire, prin imagine, a unei subiectivități pure dar efemere, cu o realitate care nu răzbește în mod necesar până la completa ei constituire, fenomenologul își găsește un câmp pentru nenumărate experiențe: el beneficiază de observații prețioase pentru că ele sunt simple, pentru că „nu comportă consecințe“, cum se întâmplă în cazul concepțiilor științifice, acestea fiind, întot-

deuna, ansambluri de gândire legate. În simplitatea ei, imaginea nu are nevoie de o știință. Ea este bunul unei conștiințe proaspete. În exprimarea ei, este un limbaj tânăr. Prin noutatea imaginilor sale, poetul e întotdeauna origine de limbaj. Pentru a specifica exact în ce poate consta o fenomenologie a imaginii, pentru a stabili că imaginea există *înaintea* gândirii, ar trebui spus că, mai degrabă decât o fenomenologie a spiritului, poezia este una a sufletului. Ar trebui așadar să adunăm cât mai multe documente despre *conștiința visătoare*.

Filosofia contemporană de limbă franceză – *a fortiori* psihologia – nu se folosește deloc de dualitatea termenilor suflet / spirit. Din acest motiv, și una și cealaltă sunt cumva opace la unele teme, atât de numeroase în filosofia germană, unde distincția între spirit și suflet (*der Geist* și *die Seele*) este foarte clară. Dar de vreme ce o filosofie a poeziei trebuie să preia toate puterile vocabularului, ea nu trebuie să ducă în vreun fel nici la schematizare, nici la încremenire. Pentru o astfel de filosofie, spirit și suflet nu sunt sinonime. Dacă le tratăm în sinonimie, ne interzicem traducerea unor texte prețioase, deformăm documente scoase la lumină de arheologia imaginilor. Termenul de suflet este un cuvânt nemuritor. Există poeme în care e de neșters. Este un termen pentru suflu¹. Chiar și numai importanța vocală a unui cuvânt trebuie să rețină atenția fenomenologului poeziei. Cuvântul suflet poate fi rostit poetic cu atâta convingere, încât el să angajeze un întreg poem. Se cere deci ca registrul poetic corespunzător sufletului să rămână deschis investigațiilor noastre fenomenologice.

Chiar și în domeniul picturii, unde realizarea pare a implica decizii ce țin de spirit, care întâmpină obligații impuse de lumea percepției, fenomenologia sufletului poate scoate la iveală angajarea inițială a unei opere. În frumoasa prefață la expoziția de la Albi a operelor lui Georges Rouault, René Huyghe scrie

¹ Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Paris, 1828, p. 46. „Pentru aproape toate popoarele, diferitele nume date sufletului sunt tot atâtea modificări ale suflului și onomatopее ale respirației.“

următoarele: „Dacă ar fi să căutăm prin ce anume Rouault face să explodeze definițiile, ar trebui poate să evocăm un cuvânt oarecum perimat și care se cheamă sufletul.“ Și René Huyghe arată că, pentru a înțelege, pentru a simți și a iubi opera lui Rouault, „trebuie să te arunci în centru, în inima, în miezul de unde totul își trage sursa și sensul: și iată cum reîntâlnim cuvântul uitat sau surghiunit, sufletul.“ Iar sufletul – așa cum o dovedește pictura lui Rouault – posedă o lumină interioară, cea pe care o „viziune interioară“ o cunoaște și o traduce în lumea culorilor strălucitoare, în lumea luminii solare. Așadar, celui care vrea, iubind-o, să înțeleagă pictura lui Rouault, i se cere o adevărată inversare a perspectivelor psihologice. El trebuie să participe la o lumină interioară care nu este reflectarea luminii din lumea exterioară; fără îndoială, expresiile de viziune interioară, de lumină interioară sunt adesea etichetate cu prea multă ușurință. Aici însă vorbește un pictor, un producător de lumină. El știe din ce focar pornește iluminarea. El trăiește sensul intim al pasiunii pentru roșu. La obârșia unei picturi de acest fel stă un suflet care se luptă. Fovismul se află în interior. O astfel de pictură este deci un fenomen al sufletului. Opera e chemată să mântuiască un suflet cuprins de pasiune.

Paginile lui René Huyghe ne confirmă ideea că a vorbi despre fenomenologia sufletului are un sens. Trebuie să recunoaștem că, în destul de multe cazuri, poezia este o angajare a sufletului. Conștiința asociată sufletului e mai tihnită, mai puțin intenționalizată decât conștiința asociată fenomenelor spiritului. Într-un poem sau altul se manifestă forțe care nu urmează circuitele unei științe. Dialecticile inspirației și talentului ies la lumină dacă sunt luați în considerare cei doi poli: sufletul și spiritul. După părerea noastră, suflet și spirit sunt deopotrivă indispensabile pentru a situa fenomenele imaginii poetice, în diferitele lor nuanțe, pentru a urmări mai ales evoluția imaginilor poetice de la reverie și până la execuție. În speță, tocmai în această calitate, de fenomenologie a spiritului, vom cerceta, într-o altă lucrare, reveria poetică. Luată în sine, reveria este o instanță psihică, prea adesea confundată cu visul. Dar când este

vorba de o reverie poetică, de o reverie care nu se bucură numai de sine, ci care pregătește pentru alte suflete bucurii poetice, nu ne mai aflăm, cum bine se știe, pe panta somnolenței. Spiritul se poate destinde, dar în reveria poetică sufletul stă de veghe, netensionat, tihnit și activ. Pentru a realiza un poem finit, bine structurat, va trebui ca spiritul să-l prefigureze prin proiecte. Dar nu există proiect pentru o simplă imagine poetică, aici nu e nevoie decât de o mișcare a sufletului. Într-o imagine poetică, sufletul își mărturisește prezența.

Așa se face că un poet pune clar și răspicat problema fenomenologică a sufletului. Pierre-Jean Jouve scrie: „Poezia este un suflet ce inaugurează o formă.”¹ Sufletul inaugurează. Aici el este putere primară. E demnitate umană. Chiar dacă „forma“ era dinainte cunoscută, percepută, croită din „locuri comune“, ea exista, înainte de lumina poetică interioară, ca un simplu obiect al spiritului. Sufletul însă vine să inaugureze forma, s-o locuiască, să se complacă într-însa. Fraza lui Pierre-Jean Jouve poate așadar să fie luată drept o maximă clară pentru o fenomenologie a sufletului.

III

De vreme ce pretinde a merge atât de departe, a coborî atât de adânc, orice investigație fenomenologică a poeziei trebuie, prin constrângere metodologică, să depășească rezonanțele sentimentale cu care primim opera de artă: primire mai bogată sau mai puțin bogată, fie că această bogăție se află în noi sau în poem. Tocmai aici trebuie să se facă simțit dubletul fenomenologic al rezonanțelor și al răsunetului. Rezonanțele se risipesc în diferitele planuri ale vieții noastre în lume, răsunetul ne cheamă la o aprofundare a propriei noastre existențe. În

¹ Pierre-Jean Jouve, *En miroir*, Éditions Mercure de France, p. 11.

rezonanță, noi auzim poemul, în răsunset îl rostim, este al nostru. Răsunsetul efectuează un virament de ființă. Pare că ființa poetului este propria noastră ființă. Așa încât mulțimea rezonanțelor iese afară din unitatea de ființă a răsunsetului. Mai simplu spus, întâlnim aici o expresie bine cunoscută oricărui cititor pasionat de poezie: poemul ne cuprinde pe de-a întregul. Această cuprindere a ființei de către poezie poartă o amprentă fenomenologică ce nu înșeală. Exuberanța și profunzimea unui poem sunt întotdeauna fenomene ale dubletului rezonanță-răsunset. S-ar părea că exuberanța unui poem reactivează în noi niște adâncuri. Pentru a da seamă de acțiunea psihotică a unui poem, va trebui așadar să urmăm două axe de analiză fenomenologică, una conducând spre exuberanțele spiritului, cealaltă spre adâncimile sufletului.

Bineînțeles că- trebuie oare s-o spunem? – în domeniile imaginației unde dorim să-l studiem, răsunsetul are un caracter fenomenologic simplu, în ciuda numelui său derivat. E vorba într-adevăr de a declanșa, prin răsunsetul unei singure imagini poetice, o adevărată trezire a creației poetice, până în chiar sufletul cititorului. O imagine poetică, prin noutatea sa, pune în mișcare întreaga activitate lingvistică. Imaginea poetică ne situează la originea ființei vorbitoare.

Prin acest răsunset, trecând *de îndată* dincolo de orice psihologie sau psihanaliză, simțim o forță poetică înlănțuindu-se naiv în noi înșine. Numai după răsunset vom putea re-simți rezonanțe, repercusiuni sentimentale, ecouri din trecutul nostru. Dar imaginea a atins adâncurile înainte de a emoționa suprafața. Și asta se adeverește printr-o simplă experiență de cititor. Imaginea pe care ne-o oferă lectura unui poem, iată-o devenind cu adevărat a noastră. Prinde rădăcini în noi înșine. Ea ne-a fost dată, dar acum ne naștem întru impresia că am fi putut s-o creăm, că ar fi trebuit s-o creăm. Ea devine o ființă nouă a limbajului nostru, ne exprimă, făcându-ne ceea ce ea exprimă, cu alte cuvinte, ea este deopotrivă o devenire a exprimării și o devenire a ființei noastre. În acest caz, exprimarea crează ființă.

Această din urmă observație este definitorie pentru nivelul de ontologie pe care lucrăm. Ca teză generală, considerăm că tot ceea ce este specific uman în om este *logos*. Nu izbutim să medităm într-o zonă care s-ar situa înaintea limbajului. Chiar dacă această teză pare a respinge profunzimea ontologică, trebuie să ne fie acceptată măcar ca o ipoteză de lucru adecvată tipului de cercetare pe care îl practicăm asupra imaginației poetice.

Astfel, imaginea poetică, eveniment al *logosului*, este pentru noi înnoitoare la modul personal. Nu o mai luăm drept „obiect“. Simțim că atitudinea „obiectivă“ a criticului înăbușă „răsunetul“, respinge, din principiu, acea profunzime de unde pornește fenomenul poetic primar. În ceea ce îl privește pe psiholog, rezonanțele îl asurzesc și el ține neapărat să-și descrie sentimentele. Iar psihanalistul ratează răsunetul, într-atât este de preocupat să-și descurce caierul propriilor interpretări. Printr-o fatalitate de metodă, psihanalistul intelectualizează imaginea. El înțelege imaginea mai în adâncime decât psihologul. Dar tocmai asta e, o „înțelege“. Pentru psihanalist, imaginea poetică are întotdeauna un context. Interpretând imaginea, el o traduce într-alt limbaj decât *logosul* poetic. Așa încât nici că se poate mai nimerit să vorbim aici de *traduttore, traditore*.

Când receptăm o imagine poetică nouă, îi punem la încercare valoarea de intersubiectivitate. Știm bine că, pentru a comunica entuziasmul nostru, o rostim mai departe. Cum se vede, considerată sub aspectul transiterii de la suflet la alt suflet, imaginea poetică scapă cercetărilor asupra cauzalității. Doctrinile discret, timid cauzaliste, cum este psihologia, sau puternic cauzaliste, cum e psihanaliza, nu sunt nicidecum în stare să determine ontologia poeticului: nimic nu pregătește o imagine poetică, în nici un caz cultura, la modul literar, cu atât mai puțin percepția, la modul psihologic.

Ajungem așadar mereu la aceeași concluzie: noutatea de esență a imaginii poetice ridică problema creativității ființei vorbitoare. Așa se face că, datorită acestei creativități, conștiința imaginantă, în chip foarte simplu dar și foarte pur, este o

origine. O fenomenologie a imaginației poetice, cercetând imaginația, trebuie să se ocupe de aceasta: să desprindă valoarea de origine a diferitelor imagini poetice.

IV

Limitându-ne astfel cercetarea la imaginea poetică, la originea ei, pornind de la imaginația pură, lăsăm de-o parte *compoziția* poemului ca ansamblu de imagini multiple. În această compoziție intervin elemente complexe din punct de vedere psihologic, ce asociază cultura literară, mai mult sau mai puțin îndepărtată, cu idealul literar al vremii, tot atâtea componente pe care o fenomenologie completă ar trebui, fără îndoială, să le aibă în vedere. Dar un program de o asemenea întindere ar putea afecta puritatea observațiilor fenomenologice, categoric elementare, pe care dorim să le prezentăm. Un adevărat fenomenolog se cuvine să fie modest sub aspect sistematic. Astfel, doar o simplă referire la forțe fenomenologice de lectură – cele ce fac din cititor un poet pe măsura imaginii citite, – ni se pare umbrită de o nuanță de orgoliu. Ar fi din partea noastră o lipsă de modestie să ne asumăm personal o forță de lectură în stare să regăsească și să retrăiască forța de creație organizată și completă ce ține de ansamblul poemului. Cu atât mai puțin putem spera să atingem înălțimea unei fenomenologii sintetice care ar domina o operă în ansamblul ei, așa cum cred că pot s-o facă unii psihanalisti. Așadar, putem „răsuna“ fenomenologic numai la nivelul imaginilor răzlețe.

Dar tocmai acest *strop de orgoliu*, orgoliu minor, orgoliu de lectură și atât, tocmai acest orgoliu care se hrănește din singurătatea lecturii poartă asupra-i, cu condiția să-i fie păstrată simplitatea, o pecete fenomenologică incontestabilă. Fenomenologul nu are nimic în comun cu criticul literar care, așa cum adesea s-a observat, judecă o operă pe care nu ar putea să o

facă, ba chiar, după cum mărturisesc unele condamnări pripite, nici nu ar vrea să o facă. Criticul literar este cu necesitate un cititor sever. Tot întorcând ca pe o mânășă un complex pe care utilizarea excesivă l-a demonetizat într-atât încât a intrat în vocabularul oamenilor de stat, s-ar putea spune că și criticul literar, și profesorul de retorică, atotștiutori, atotjudecători, fac lesne un complex de superioritate. În ce ne privește, ne dedăm lecturii fericite, nu citim, nu recitim decât ce ne place, cu un pic de orgoliu de lectură amestecat cu mult entuziasm. În vreme ce orgoliul se dezvoltă de obicei într-un sentiment masiv care apasă cu toată greutatea asupra întregului psihism, stropul de orgoliu născut din aderarea la bucuria de imagine rămâne discret, tainic. El rămâne în noi, cititorii simpli, numai și numai pentru noi. Este un orgoliu de interior. Nimeni nu știe că, citind, ne retrăim tentațiile de a fi poet. Orice cititor cât de cât pasionat de lectură nutrește și refulează dorința de a fi scriitor. Atunci când pagina citită e prea frumoasă, modestia refulează această dorință. Dorința însă renaște. În tot cazul, orice cititor, recitind o operă pe care o iubește, știe că paginile iubite îl *privesc*. Jean-Pierre Richard, în frumoasa lui carte, *Poésie et profondeur* (*Poezie și profunzime*) are, alături de alte câteva, două studii, unul despre Baudelaire, celălalt despre Verlaine. Baudelaire este pus în evidență tocmai pentru că, după cum scrie autorul, opera lui „ne privește“. Există o mare diferență de ton între cele două studii. Spre deosebire de Baudelaire, Verlaine nu primește întreaga adeziune fenomenologică. Așa stau lucrurile întotdeauna: în anumite lecturi, la care aderăm în profunzime, suntem „parte integrantă“ a expresiei însăși. În al său *Titan*, Jean-Paul Richter scrie următoarele despre rolul său: „Citea elogii ale marilor bărbați cu aceeași plăcere pe care ar fi simțit-o dacă ar fi fost el însuși obiectul acelor panegirice.“¹

În orice caz, simpatia lecturii este nedespărțită de o anume admirație. Poți admira mai mult sau mai puțin, dar un elan sincer, un mic elan de admirație este întotdeauna necesar pentru

¹ J.-P. Richter, *Titanul*, trad. Philarète-Chasles, 1878, t.I, p. 22.

a primi câștigul fenomenologic al unei imagini poetice. Cea mai mărunță observație critică retează acest elan, așezând spiritul într-o poziție secundă, ceea ce distruge primordialitatea imaginației. S-ar părea că, în această admirație, care trece dincolo de pasivitatea atitudinilor contemplative, bucuria de a citi este răsfrângerea bucuriei de a scrie, ca și cum cititorul ar fi fantoma scriitorului. Cititorul măcar participă la acea bucurie a creației pe care Bergson o consideră drept semnul creației.¹ În acest caz, creația se produce pe firul subțire al frazei, în trăirea efemeră a unei expresii. Iar această expresie poetică, fără a fi vital necesară, tonifică totuși viața. Bine spus-ul (*le bien dire*) este un element din bine trăit (*bien vivre*). Imaginea poetică este o emergență a limbajului, ea stă întotdeauna puțin deasupra limbajului semnificativ. Trăind poemele căpătăm experiența salutară a emergenței. E vorba, desigur, de o emergență cu bătaie scurtă. Dar emergențele de acest fel se reînnoiesc; poezia pune limbajul în stare de emergență. Aici viața este desemnată prin vioiciunea ei. Acele elanuri lingvistice care țâșnesc din linia obișnuită a limbajului pragmatic sunt miniaturi de elan vital. Un micro-bergsonism care ar aborda teza limbajului-instrument și ar adopta-o pe aceea a limbajului-realitate ar găsi în poezie o mulțime de documente privind viața integral actuală a limbajului.

Așa încât, pe lângă considerații despre viața cuvintelor, așa cum apare ea în evoluția unei limbi de-a lungul secolelor, imaginea poetică ne prezintă, în stilul matematicianului, un soi de diferențială a acestei evoluții. Un mare vers poate avea o influență majoră asupra sufletului unei limbi. El trezește imagini șterse. Și, în același timp, consfințește caracterul imprevizibil al vorbirii. Să faci imprevizibilă vorbirea nu înseamnă oare să fie exercițiul libertății? Câtă plăcere află imaginația poetică în a păcăli orice cenzură! Odinioară, artele poetice codificau licențele. Dar poezia contemporană a așezat libertatea în chiar corpul limbajului. Poezia apare așadar ca un fenomen al libertății.

¹ Bergson, *L'Énergie spirituelle (Energia spirituală)*, p. 32.

V

Astfel, răsunetul fenomenologic poate apărea chiar și la nivelul unei imagini poetice izolate, fie și numai în acea devenire a expresiei care este versul; și în extrema lui simplitate, el ne dă în stăpânire propria noastră limbă. Ne aflăm aici, într-adevăr, în fața unui microfenomen al conștiinței reverberante. Imaginea poetică este într-adevăr un eveniment psihic de mică responsabilitate. A-i căuta justificarea în ordinea realității sensibile, precum și a-i stabili locul și rolul în compoziția poemului sunt două obiective pe care le avem în vedere numai în al doilea timp. În prima etapă de investigare fenomenologică asupra imaginației poetice, imaginea izolată, fraza care o dezvoltă, versul sau, uneori, stanța unde radiază imaginea poetică constituie *spații de limbaj* care ar trebui luate în studiu de către o topo-analiză. În acest mod J.-B. Pontalis ni-l prezintă pe Michel Leiris drept un „prospector singuratic prin galeriile de cuvinte”.¹ Pontalis denumesc astfel foarte exact acel spațiu fibros străbătut de simplul impuls al cuvintelor trăite. Atomismul limbajului conceptual pretinde rațiuni de fixare, forțe de centrare. Versul însă are întotdeauna o mișcare, imaginea se mulează după linia versului, antrenează imaginația, ca și cum imaginația ar crea o fibră nervoasă. Pontalis adaugă următoarea formulă (p. 932), demnă de a fi reținută ca un indiciu foarte sigur pentru o fenomenologie a expresiei: „Subiectul vorbitor este întreg subiectul.” Și nu ni se pare un paradox să afirmăm că subiectul vorbitor este pe de-a-ntregul cuprins într-o imagine poetică, căci dacă acesta nu i se dăruiește fără nici o reținere, el nu pătrunde în spațiul poetic al imaginii. Chiar și răspicat spus, imaginea poetică oferă una dintre cele mai simple experiențe de limbaj trăit. Și dacă, așa cum propunem, imaginea este considerată ca origine a conștiinței, ea ține într-adevăr de o fenomenologie.

¹ J.-B. Pontalis, *Michel Leiris ou la psychanalyse interminable* apud *Les temps modernes* (*Michel Leiris sau psihanaliza nesfârșită*), decembrie 1955, p. 931.

Și tot astfel, dacă ar fi să propunem o „școlire“ într-ale fenomenologiei, lecțiile cele mai clare, lecțiile elementare le-am găsi fără îndoială în imaginea poetică. J.H. Van den Berg scrie într-o carte recent apărută: „Poetii și pictorii sunt fenomenologi înăscuți.“¹ Iar, mai departe, observând că lucrurile ne „vorbesc“ și că, datorită acestui fapt – însă cu condiția să acordăm deplină valoare acestui limbaj – avem un contact cu lucrurile, Van den Berg adaugă: „Noi *trăim* neîntrerupt o soluție la probleme care nu au speranță de rezolvare în cadrul reflecției.“ Cu pagina aceasta a savantului fenomenolog olandez, filosoful se poate simți încurajat în cercetările sale centrate pe ființa vorbitoare.

VI

Poate că situația fenomenologică referitoare la cercetarea psihanalistă se va limpezi dacă, vorbind despre imaginile poetice, vom izbuti să punem în evidență o sferă de *sublimare pură*, o sublimare care nu sublimează nimic, ci e despovărată de încărcătura de pasiuni, eliberată de impulsul dorințelor. Acordând astfel imaginii de vârf un absolut de sublimare, pariem pe o simplă nuanță, dar miza jocului e mare. Ni se pare totuși că poezia oferă din abundență dovezi în sprijinul acestei sublimări absolute. Le vom întâlni adesea pe parcursul lucrării de față. Atunci când le sunt furnizate asemenea dovezi, psihologul, psihanalistul nu mai văd în imaginea poetică decât un joc, un joc efemer, cu totul van. Tocmai pentru că, în acest caz, imaginile sunt pentru ei lipsite de semnificație –, lipsite de semnificație pasională, lipsită de semnificație psihologică, lipsite de semnificație psihanalistică. Nu le trece prin gând că asemenea

¹ J.H. Van den Berg, *The Phenomenological Approach in Psychology. An Introduction to Recent Phenomenological Psycho-pathology* (Charles C.–Thomas ed, Springfield, Illinois, USA, 1955, p. 61)

imagini exact asta au, *o semnificație poetică*. Poezia însă este aici, cu miile ei de imagini de țâsnire, imagini prin care imaginația creatoare se instalează pe domeniul propriu.

Pentru un fenomenolog, a căuta antecedente pentru o imagine atunci când te afli în însăși existența imaginii este un semn nedezmintit de *psihologism*. Să luăm, invers, imaginea poetică în ființa ei. Conștiința poetică este atât de total absorbită de imaginea care apare pe limbaj, pe deasupra limbajului obișnuit, ea vorbește cu imaginea poetică într-un limbaj atât de nou, încât nu e de nici o utilitate să căutăm corelări între trecut și prezent. Vom da mai departe exemple de rupturi de semnificație, de senzație, de sentimentalitate, de așa natură încât cititorul va trebui fără doar și poate să admită că imaginea poetică stă sub semnul unei ființe noi.

Ființa aceasta nouă este omul fericit.

Fericit în cuvânt, deci nefericit în fapt, va obiecta de îndată psihanalistul. Căci, pentru el, sublimarea nu este decât o compensare pe verticală, o fugă în sus, exact așa cum compensarea este o fugă în lături. Și cu aceasta psihanalistul părăsește cercetarea ontologică a imaginii; el scormonește istoria unui om; el vede, scoate la vedere suferințele secrete ale poetului. Explică floarea prin îngrășământ.

Fenomenologul nu merge mai departe. Pentru el, imaginea este aici, e prezentă, vorbirea vorbește, vorbirea poetului îi vorbește. Nu e nicidecum nevoie să fi trăit durerile poetului ca să culegi bucuria de cuvinte oferită de poet – bucuria de cuvânt mai presus de dramă. În poezie, sublimarea domină psihologia sufletului nefericit al modul pământesc. Este un fapt: poezia posedă o fericire proprie, oricare ar fi drama pe care este chemată să o illustreze.

Sublimarea pură, așa cum o vedem noi, suscită o dramă de metodă căci fenomenologul nu poate ignora realitatea de profunzime a proceselor de sublimare atât de îndelung studiate de psihanaliză. Dar este vorba de a se trece, sub aspect fenomenologic, la imagini netrăite, la imagini pe care viața nu le pregătește, create de poet. Este vorba de a trăi netrăitul și a ne

deschide spre o deschidere de limbaj. Asemenea experiențe se regăsesc aici și colo doar în câteva poeme. Cum ar fi unele poeme ale lui Pierre-Jean Jouve. Nu există operă mai adânc nutrită de meditații psihanalitice decât cărțile lui Pierre-Jean Jouve. La el însă poezia cunoaște pe alocuri asemenea vâpăi, încât nu mai e nevoie să le fi trăit în focarul lor primar. Nu el afirmă că: „Poezia își depășește neîncetat originile și, pătîmind mai departe în extaz sau în nefericire, rămâne mai liberă“¹ Iar la pagina 112: „Cu cât înaintam în timp, cu atât cufundarea era mai strunită, distantă de cauza ocazională, cârmuită spre pura formă a limbajului.“ Ar accepta oare Pierre-Jean Jouve să înscrie „cauzele“ depistate de psihanaliză printre „cauzele ocazionale“? Nu știu să spun. Dar în zona „purei forme de limbaj“, cauzele psihanalistului nu ne îngăduie să precizem imaginea în toată noutatea ei. Acestea sunt cel mult „ocazii“ de eliberare. Într-asta constă faptul că, în era poetică în care ne aflăm, poezia este în mod specific „surprinzătoare“, că imaginile ei sunt imprevizibile. Criticii literari în ansamblul lor nu au o conștiință foarte clară a acestui caracter imprevizibil pentru că este tocmai ceea ce perturbă planurile explicației psihologice obișnuite. Poetul însă o spune limpede: „Mai ales în surprinzătoru-i demers actual, poezia nu poate corespunde decât unor gânduri atente, țintind ceva necunoscut și esențialmente deschise devenirii.“ Apoi, la pagina 170: „Astfel, e în perspectivă o nouă definiție a poetului. Este cel care cunoaște, altfel spus care transcende, și care numește ceea ce cunoaște.“ În sfârșit (pagina 10): „Nu există poezie unde nu există absolută creație“.

O asemenea poezie e lucru rar.² Luată cantitativ, poezia e în mare măsură amestecată cu pasiuni, e mai *psihologizată*. Dar în cazul de față, raritatea, excepția nu vin să confirme regula, ci să-i contravină și să instaureze un regim nou. În lipsa zonei de

¹ Pierre-Jean Jouve, *En Miroir*, Éditions Mercure de France, p. 109. Andrée Chédid scrie și ea: „Poemul rămâne liber. Niciodată nu-i vom fereca destinul într-al nostru.“ Poetul știe prea bine că „sufletul lui îl va purta mai departe decât dorința.“ (*Terre ei poésie*, Éditions G.L.M., par. 14 și 25).

² Pierre-Jean Jouve, *loc. cit.*, p. 9: „Poezia e un lucru rar“.

sublimare absolută – oricât ar fi ea de restrânsă și de elevată, și chiar dacă li se pare de neatins psihologilor și psihanalistilor (care, la urma urmelor, nu au a cerceta poezia pură), nu s-ar putea revela exacta polaritate a poeziei.

S-ar putea ezita în determinarea cu precizie a nivelului de ruptură, se va putea îndelung zăbovi pe teritoriul pasiunilor confuzionale care *tulbură* poezia. Mai mult încă, elevația de la care pornind poate fi abordată sublimarea pură nu este, desigur, la același nivel pentru toate sufletele. Cel puțin necesitatea de a despărți sublimarea studiată de psihanalist de sublimarea cercetată de fenomenologul poeziei este una de metodă. Psihanalistul poate într-adevăr să studieze natura umană a poezilor, însă, întrucât el frecventează zona pasională, nu este pregătit să cerceteze imaginile poetice în realitatea lor de vârf. C.-G. Jung a spus-o dealtminteri foarte clar: urmând obișnuințele de judecată ale psihanalizei, „interesul se îndepărtează de opera de artă pentru a se pierde în hățișul haotic al antecedentelor psihologice, iar poetul devine un caz clinic, un exemplu numerotat pentru *psychopathia sexualis*. Astfel, psihanaliza operei de artă s-a îndepărtat de obiectul ei, deplasând discuția pe teritoriul general-uman întru nimic specific pentru artist și mai cu seamă lipsit de importanță pentru arta acestuia.”¹

Să ne fie îngăduit aici, cu unicul scop de a rezuma prezenta dezbateri, o întorsătură polemică, deși polemica nu se numără printre obișnuințele noastre.

Pantofarului care cuteza să-și ridice prea sus privirea, romanii îi spuneau: *Ne sutor ultra crepidam*.*

În situațiile în care e vorba de sublimare pură, când se cere determinată ființa proprie a poeziei, nu s-ar cuveni oare ca fenomenologul să-i spună psihanalistului: *Ne psuchor ultra uterum*.**

¹ C.G. Jung, *La Psychologie analytique dans ses rapports avec l'œuvre poétique*, apud *Essais de psychologie analytique*, trad. Le Lay, Éditions Stock, p. 120.

* Formula aparține lui Plinius (*Nat.* 35:85): „Ne sutor supra credidam judicare” („Cizmarul să nu judece mai sus de sanda.”) (n. tr.).

** Parafrază a formulei lui Plinius (*cf. supra*): „Psihanalistul să nu judece dincolo de cele lăuntrice.” (n. tr.).

VII

Pe scurt, de îndată ce o artă devine autonomă, ea o ia de la capăt. Este interesant să considerăm atunci acest început în spiritul unei fenomenologii. Din principiu, fenomenologia lichidează un trecut și face față noutății. Chiar într-o artă ca pictura, care poartă mărturia unui meșteșug, marile succese se află dincolo de meșteșug. Studiind opera pictorului Lapicque, Jean Lescure scrie:

Cu toate că opera sa dovedește o mare cultură și cunoașterea tuturor expresiilor dinamice ale spațiului, ea nu le aplică, nu-și face din ele niște rețete... Trebuie deci ca știința să fie însoțită într-o egală măsură de uitare a științei. Ne-știința nu este ignoranță, ci un act dificil de depășire a cunoașterii. Doar cu prețul acesta o operă este în orice clipă acel soi de început pur care face din crearea ei un exercițiu de libertate.¹

Text capital pentru noi, fiindcă el se transpune imediat într-o fenomenologie a poeticului. În poezie, ne-știința este o condiție de bază; dacă există meșteșug la un poet, el e folosit doar cu rostul subaltern de a asocia imaginile. Dar viața imaginii stă în întregime în fulguranța ei, în faptul că o imagine este o depășire a tuturor datelor sensibilității.

Se înțelege atunci că opera capătă un asemenea relief dincolo de viață, încât viața nu o mai explică. Jean Lescure spune despre pictor (*loc. cit.*, p. 132): „Lapicque pretinde actul creator să-i ofere tot atâta surpriză cât și viața.“ Arta devine astfel o dublare a viață, un soi de emulație în surprizele care ne stârnesc conștiința și o împiedică să ațipească. Lapicque scrie (citat de Lescure, p. 132): „Dacă, de exemplu, pictez traversarea râului la Auteuil, mă aștept de la pictura mea să-mi aducă tot atâta neprevăzut, deși de un alt soi, cât mi-a adus și adevărata cursă pe care am văzut-o. Nu poate fi vorba nici o clipă de a reface exact un spectacol care a trecut deja. Dar eu trebuie să-l

¹ Jean LESCURE, *Lapicque*, Éditions Galanis, p. 78.

retrăiesc în întregime, într-o manieră nouă și de astă dată picturală, și retrăindu-l astfel, să-mi dau posibilitatea unui nou șoc.“ Și Lescure conchide: „Artistul nu creează așa cum trăiește, el trăiește așa cum creează.“

Astfel, pictorul contemporan nu mai consideră imaginea ca simplu înlocuitor al unei realități sensibile. Despre trandafirii pictați de Estir, Proust deja spunea că erau o „varietate nouă, cu care acest pictor, ca un horticultor ingenios, îmbogățise familia Trandafirilor.“¹

VIII

Psihologia clasică nu se ocupă deloc de imaginea poetică pe care adesea o confundă cu simpla metaforă. De altfel, în general, cuvântul *image* din lucrările psihologilor este încărcat de confuzie: vedem imagini, reproducem imagini, păstrăm în memorie imagini. Imaginea este orice, în afară de un produs direct al imaginației. În lucrarea lui Bergson, *Matière et mémoire (Materie și memorie)*, unde noțiunea de imagine are o extensie foarte mare, se face o singură referire (p. 198) la imaginația *productivă*. Această producție rămâne astfel o activitate cu un grad minor de libertate, care nu are nici o legătură cu marile acte libere puse în lumină de filosofia bergsoniană. În acest scurt pasaj, filosoful se referă la „jocurile fanteziei“. Diversele imagini sunt astfel „tot atâtea libertăți pe care și le ia spiritul față de natură“. Dar aceste libertăți la plural nu angajează ființa; ele nu sporesc limbajul; nu scot limbajul din rolul său utilitar. Ele sunt într-adevăr niște „jocuri“. Chiar și imaginația abia dacă irizează amintirile. În acest domeniu al memoriei poetizate, Bergson este mult în urma lui Proust.

¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu (În căutarea timpului pierdut)*, t.V: *Sodome et Gomorrhe*, II, p. 210.

Libertățile pe care spiritul și le ia față de natură nu prea desemnează natura spiritului.

Noi propunem, dimpotrivă, ca imaginația să fie considerată ca o putere majoră a naturii umane. Desigur, nu câștigăm nimic spunând că imaginația este facultatea de a produce imagini. Dar această tautologie prezintă măcar interesul de a împiedica asimilarea imaginilor cu amintirile.

Imaginația, în acțiunile sale vii, ne desprinde în același timp și de trecut și de realitate. Ea se deschide asupra viitorului. *Funcției realului*, instruită de trecut, așa cum reiese ea din psihologia clasică, trebuie să-i adăugăm o *funcție a irealului* la fel de pozitivă, așa cum ne-am străduit să o stabilim în unele lucrări anterioare. O infirmitate a funcției irealului frânează psihismul producător. Cum să prevezi fără a imagina?

Dar, atingând mai simplu problemele imaginației poetice este imposibil să primim câștigul psihic al poeziei fără a face să coopereze aceste două funcții ale psihismului uman: funcția realului și funcția irealului. O veritabilă cură de ritmanaliză ne este oferită de poem, care țese realul și irealul, care dinamizează limbajul prin dubla activitate a semnificației și a poeziei. Iar în poezie, angajarea ființei care imaginează este atât de puternică încât ființa nu e doar subiect al verbului a se adapta. Condițiile reale nu mai sunt determinante. În poezie, imaginația se plasează tocmai în acea zonă în care funcția irealului vine să seducă sau să neliniștească – totdeauna să trezească – ființa adormită în automatismele sale. Astfel încât, cel mai insidios dintre automatisme, automatismul limbajului, nu mai funcționează atunci când am intrat în domeniul sublimării pure. Văzută de pe această culme a sublimării pure, imaginația reproductivă nu mai reprezintă mare lucru. Nu a scris oare Jean-Paul Richter: „Imaginația reproductivă este proza imaginației productive.”¹

¹ Jean-Paul Richter, *Poétique ou Introduction à l'esthétique*, trad., 1862, t.I, p. 145.

IX

Am rezumat într-o introducere filosofică fără îndoială prea lungă niște teze generale pe care am dori să le punem la încercare în această lucrare, precum și în alte lucrări despre care ne amăgim cu speranța de a le scrie în viitor. În cartea de față, câmpul nostru de cercetare are avantajul de a fi bine delimitat. Într-adevăr, vrem să examinăm niște imagini foarte simple, imaginile *spațiului fericit*. În această orientare, anchetele noastre ar merita numele de *topofilie*. Ele țintesc să determine valoarea umană a spațiilor de posesiune, a spațiilor apărate împotriva unor forțe adverse, a spațiilor iubite. Pentru motive adeseori foarte diverse și cu diferențele pe care le comportă nuanțele poetice, acestea sunt *spații lăudate*. Valorii lor de protecție care poate fi pozitivă, i se adaugă și valori imaginate, iar acestea din urmă devin în curând valori dominante. Spațiul cuprins de imaginație nu poate rămâne spațiul indiferent, livrat măsurării și reflexiei geometrului. El este trăit. Și este trăit, nu în pozitivitatea sa, ci cu toată părtinirea imaginației. Mai precis spus, acest spațiu atrage aproape întotdeauna. El concentrează ființă înăuntrul unor limite care protejează. Jocul exteriorului și al intimității nu este un joc echilibrat. Pe de altă parte, spațiile de ostilitate sunt de-abia evocate în paginile care urmează. Aceste spații de ură și luptă nu pot fi studiate decât referindu-ne la materii arzânde, la imagini de apocalipsă. Acum, ne plasăm în fața unor imagini care *atrag*. Și, în ceea ce privește imaginile, se vedește curând că atracția și respingerea nu oferă experiențe contrare. Termenii sunt contrari. Se poate prea bine, studiind electricitatea sau magnetismul, să vorbim în mod simetric despre repulsie și atracție. Este de ajuns o schimbare de semne algebrice. Dar imaginile nu se împacă deloc cu ideile comode, nici – mai ales – cu ideile definitive. Neîncetat imaginația imaginează și se îmbogățește cu noi imagini. Această bogăție de ființare imaginată este cea pe care am dori să o explorăm.

Iată deci o rapidă situație a capitolelor acestei lucrări.

Mai întâi, așa cum se cuvine într-o cercetare asupra imaginilor intimității, punem problema poeticii casei. Întrebările abundă: cum se constituie, din camere secrete, din camere dispărute, locuințele pentru un trecut de neuitat? Unde și cum își găsește repaosul pozițiile privilegiate? Cum își capătă uneori refugiile efemere și adăposturile ocazionale, ale reveriilor noastre intime, valori lipsite de orice bază obiectivă? Cu imaginea casei, deținem un veritabil principiu de integrare psihologic. Psihologia descriptivă, psihologia profunzimilor, psihanaliza și fenomenologia ar putea, împreună cu casa, să constituie acel corp de doctrine pe care-l desemnăm sub numele de topo-analiză. Examinată sub orizonturile teoretice cele mai diverse, s-ar părea că imaginea casei devine topografia ființei noastre intime. Pentru a da o idee despre complexitatea sarcinii psihologului care studiază sufletul omenesc în profunzimile sale, C.-G. Jung îi cere cititorului său să ia seama la această comparație: „Avem de descoperit și de explicat o clădire: etajul ei a fost construit în secolul al XIX-lea, parterul datează din secolul al XVI-lea și examinarea mai amănunțită a construcției arată că ea a fost făcută pe un turn din secolul al II-lea. În pivniță se află o peșteră astupată pe solul căreia descoperim, în stratul de deasupra, niște unelte de silex, iar în straturile mai adânci, resturi de faună glaciară. Cam așa ar fi structura sufletului nostru¹.“ Firește, Jung cunoaște caracterul insuficient al acestei comparații (Cf. p. 87). Dar, tocmai pentru faptul că ea se dezvoltă atât de ușor, are sens să luăm casa drept *un instrument de analiză* pentru sufletul omenesc. Ajutați de acest „instrument“, nu ne vom simți, oare, reconfortați interior, visând în casa noastră obișnuită ca într-o peșteră protectoare? Și turnul sufletului nostru este oare dărâmat pentru totdeauna? Suntem pentru totdeauna, potrivit faimosului hemistih, ființe

¹ C.-G. Jung, *Essais de psychologie analytique*, trad., Éditions Stock, p. 86. Acest pasaj este extras din eseu care are drept titlu: „Condiționarea terestră a sufletului“.

„cu turnul abolit“? Nu numai amintirile, ci și uitările noastre sunt „găzduite“. Inconștientul nostru este „găzduit“. Sufletul nostru este o locuință. Și, amintindu-ne de „case“, de „camelele“ unde am stat, învățăm să „locuim“ în noi înșine. Se vede de pe acum că imaginile casei merg în amândouă sensurile: ele sunt în noi tot atât cât suntem și noi în ele. Jocul acesta este atât de multiplu încât ne-au trebuit două capitole lungi pentru a schița valorile de imagini ale casei.

După aceste două capitole despre casa oamenilor, am studiat o serie de imagini pe care le putem lua drept casa lucrurilor: sertarele, cuferele și dulapurile. Câtă psihologie sub închizătorile lor! Poartă în ele un soi de estetică a lucrului ascuns. Pentru a amorsa de pe acum fenomenologia lucrului ascuns, va fi de ajuns o remarcă preliminară: un sertar gol este *inimaginabil*. El poate fi numai *gândit*. Și pentru noi, care avem de descris ceea ce imaginăm înainte de ceea ce cunoaștem, ceea ce visăm înainte de ceea ce verificăm, toate dulapurile sunt pline.

Crezând uneori că studiezi niște lucruri, te deschizi numai către un singur tip de reverii. Cele două capitole pe care le-am consacrat Cuiburilor și Cochiliilor – aceste două refugii ale vertebratului și nevertebratului – mărturisesc o activitate de imaginare abia frânată de realitatea obiectelor. Noi, care am meditat atât de mult asupra imaginării elementelor, am retrăit mii de reverii aeriene sau acvatice după cum îi urmam pe poeți în cuibul din copaci sau în acea peșteră de animal care este cochilia. Chiar și atunci când ating lucrurile, visez totdeauna *elementul*.

După ce am urmărit reveriile de locuire ale acestor locuri nelocuibile, am revenit la imagini care ne cer, pentru a le trăi, să ne facem foarte mici, ca pentru a încăpea în cuiburi sau cochilii. Într-adevăr, nu găsim, chiar în casele noastre, unghere și colțuri în care ne place să ne cuibărim? Cuibărirea aparține fenomenologiei verbului „a locui“. Nu locuiește cu intensitate decât acela care a știut să se cuibărească. În această privință, avem în noi un întreg stoc de imagini și de amintiri pe care nu le împărtășim bucuros. Desigur, psihanalistul, dacă ar vrea să sistematizeze aceste imagini ale cuibăririi, ar putea să ne

furnizeze numeroase documente. Noi nu am avut la dispoziție decât documente literare. Așa că am scris un scurt capitol despre „colțuri“, surprinși noi înșine atunci când mari scriitori dădeau acestor documente psihologice o demnitate literară.

După toate aceste capitole consacrate spațiilor intimității, am vrut să vedem cum se prezenta, pentru o poetică a spațiului, dialectica mare–mic, cum în spațiul exterior imaginația se bucura, fără ajutorul ideilor, în mod aproape natural, de relativismul mărimii, am pus dialectica mic–mare, sub semnele Miniaturii și Imensității. Aceste două capitole nu sunt atât de antitetice pe cât s-ar putea crede. Și într-un caz și în altul, mic și mare nu trebuie preluate în obiectivitatea lor. Le tratăm, în prezenta carte, numai ca pe cei doi poli ai unei proiecții de imagini. În alte cărți, îndeosebi pentru imensitate, am căutat să caracterizăm meditațiile poeților în fața spectacolelor grandioase ale naturii.¹ Aici este vorba de o participare mai intimă la mișcarea imaginii. De exemplu, vom avea de dovedit, urmărind anumite poeme, că impresia de imensitate se află în noi, că ea nu este legată în mod necesar de un obiect.

În acest punct al cărții, vom fi adunat deja destul de numeroase imagini pentru a construi, în felul nostru, conferind imaginilor valoarea lor ontologică, dialectica înăuntru–în afară, dialectică ce se răsfrânge într-o dialectică deschis–închis.

Foarte apropiat de acest capitol despre dialectica înăuntru – în afară este capitolul următor, care are ca titlu: „Fenomenologia rotundului“. Dificultatea pe care am avut-o de surmontat scriind acest capitol a fost de a ne abate de la orice evidență geometrică. Cu alte cuvinte, a trebuit să plecăm de la un soi de intimitate a rotunjimii. Am găsit, la gânditori și la poeți, imagini ale acestei rotunjimi directe, imagini – lucru esențial pentru noi – care nu sunt simple metafore. Vom avea aici o nouă ocazie de a denunța intelectualismul metaforei și, în consecință, de a arăta din nou activitatea proprie imaginației pure.

¹ Cf. *La terre et les rêveries de la volonté (Pământul și reveriile voinței)*, Éditions Corti, p. 378 și urm.

În concepția noastră, aceste două capitole din urmă, încărcate de metafizică implicită, ar trebui să facă legătura cu o altă carte pe care am dori să o scriem. Această carte ar condensa numeroasele cursuri publice pe care le-am ținut la Sorbona în ultimii trei ani de învățământ. Vom avea oare puterea de a scrie această carte? E lung drumul de la cuvintele pe care le încredințezi liber unui auditoriu simpatic până la disciplina necesară pentru a scrie o carte. În învățământul oral, animat de bucuria de a preda, uneori vorba gândește. Scriind o carte, trebuie totuși să reflectezi.

Capitolul întâi

CASA DE LA PIVNIȚĂ LA POD SENSUL COLIBEI

„La ușa casei cine va veni să bată?
O ușă deschisă intri
O ușă închisă o vizuină
Lumea bate de cealaltă parte a ușii mele.“

Pierre-Albert Birot

I

Pentru un studiu fenomenologic al valorilor de intimitate a spațiului interior, casa este, evident, o făptură privilegiată, cu condiția, bineînțeles, de a considera casa în același timp în unitatea și în complexitatea ei, încercând să-i integrezi toate valorile particulare într-o valoare fundamentală. Casa ne va furniza deopotrivă și imagini dispersate și un corp de imagini. Și într-un caz și într-altul, vom dovedi că imaginația sporește valorile realității. Un soi de atracție a imaginilor le concentrează în jurul casei. Prin amintirile tuturor caselor în care ne-am găsit adăpost, dincolo de toate casele pe care am visat să le locuim, se poate oare desprinde o esență intimă și concretă care să fie o justificare a valorii singulare a tuturor imaginilor noastre de intimitate protejată? Iată problema centrală.

Pentru a o rezolva, nu e de ajuns să considerăm casa drept un „obiect“ asupra căruia am putea face să reacționeze niște judecăți și niște reverii. Pentru fenomenolog, pentru psihanalist, pentru psiholog (aceste trei puncte de vedere fiind așezate în ordinea descrescătoare a pregnanței), nu se pune problema să

descrie niște case, să le detalieze aspectele pitorești și să le analizeze rațiunile de confort. Trebuie, dimpotrivă, să se depășească problemele descrierii – fie că această descriere este obiectivă sau subiectivă, cu alte cuvinte, fie că ea spune fapte sau impresii – ca să putem atinge virtuțile prime, acelea unde se revelează o adeziune, într-un fel, nativă pentru funcția primară de a locui. Geograful, etnograful pot prea bine să ne descrie tipuri foarte variate de locuire. Sub această varietate, fenomenologul face efortul necesar ca să prindă grăunțele fericirii centrale, sigure, imediate. În orice locuință, chiar și în castel, găsirea cochiliei inițiale, aceasta este sarcina primă a fenomenologului.

Dar câte probleme conexe apar, dacă vrem să determinăm realitatea profundă a fiecărei nuanțe a atașamentului nostru pentru un loc de elecție! Pentru un fenomenolog, nuanța trebuie luată ca un fenomen fiziologic spontan. Nuanța nu este o colorație superficială suplimentară. Trebuie deci să spunem cum ne locuim noi spațiul vital în acord cu toate dialecticele vieții, cum ne înrădăcinăm, zi după zi, într-un „colț de lume“.

Deoarece casa este colțul nostru de lume. Ea este – s-a spus adesea – primul nostru univers. Este cu adevărat un cosmos. Un cosmos în accepțiunea completă a termenului. Văzut în mod intim, cel mai umil sălaș nu este el frumos? Scriitorii „sălașului umil“ evocă adesea acest element al poeziei spațiului. Dar această evocare este mult prea succintă. Având puține de descris în sălașul umil, ei nu poposesc deloc acolo. Ei caracterizează sălașul umil în actualitatea sa, fără a-i trăi primitivitatea, o primitivitate ce aparține tuturor, săraci sau bogați, dacă acceptă să viseze.

Dar viața noastră adultă este atât de deposedată de bunurile primare, legăturile antropocosmice sunt atât de slăbite, încât nici nu se percepe prima lor înfîrșire în universul casei. Nu lipsesc filosofii care „înlumează“ în mod abstract, care găsesc un univers prin jocul dialectic al eului și non-eului. Mai precis, ei cunosc universul înaintea casei, orizontul înaintea adăpostului. Dimpotrivă, adevăratele porniri ale imaginii, dacă le

studiem fenomenologic, ne vor spune concret valorile spațiului locuit, non-eul care protejează eul.

Aici, efectiv, atingem o reciprocă ale cărei imagini va trebui să le explorăm: orice spațiu într-adevăr locuit poartă esența noțiunii de casă. Vom vedea, în tot cursul lucrării noastre, cum lucrează imaginația în acest sens de îndată ce ființa a găsit un minim de adăpost: vom vedea imaginația construind „pereți“ cu ajutorul umbrelor impalpabile, recăpătându-și energia din iluzii de protecție – sau, dimpotrivă, tremurând în spatele unor ziduri groase, îndoindu-se de cele mai solide întărituri. Pe scurt, în cea mai interminabilă dintre dialectici, ființa adăpostită sensibilizează limitele adăpostului său. Ea trăiește casa în realitatea ei și în virtualitatea ei, prin gând și prin visuri.

De acum încolo, toate adăposturile, toate refugiile, toate camerele au valori onirice consonante. Casa nu mai este cu adevărat „trăită“ în pozitivitatea ei, binefacerile ei nu sunt recunoscute numai în ceasul prezent. Adevăratele stări de bine au un trecut. Un întreg trecut vine prin vis să viețuiască într-o casă nouă. Vorba anticilor – „Îți transporti acolo larii“ – are mii de variante. Iar reveria se adâncește într-atât, încât un domeniu imemorial se deschide pentru visătorul căminului dincolo de cea mai îndepărtată memorie. Casa, ca și focul, ca și apa, ne va permite să evocăm, în continuarea cărții noastre, luciri de reverie care luminează sinteza dintre imemorial și amintire. În această zonă îndepărtată, memoria și imaginația nu se lasă disociate. Și una și alta lucrează la adâncirea lor reciprocă. Și una și alta constituie, în ordinea valorilor, o comunitate a amintirii și a imaginii. Astfel, casa nu se trăiește doar de pe o zi pe alta, pe firul unei povestiri, în istorisirea istoriei noastre. Prin vise, diversele sălașuri ale vieții noastre se întrepătrund și păstrează comorile zilelor de demult. Când, în casa cea nouă, revin amintirile vechilor locuințe, mergem în țara Copilăriei Imobile, imobile ca Imemorialul. Trăim niște fixații, fixații de fericire.¹ Ne simțim reconforțați

¹ Nu trebuie oare să-i recunoaștem „fixației“ virtuțile sale, în afara literaturii psihanalitice care trebuie, prin funcția sa terapeutică, să înregistreze mai ales procese de defixație?

retrăind amintiri de protecție. Ceva închis trebuie să păstreze amintirile păstrându-le valoarea de imagini. Amintirile lumii exterioare nu vor avea niciodată aceeași tonalitate ca amintirile casei. Evocând amintirile casei, le adăugăm valori de vis, nu suntem niciodată adevărați istorici, suntem totdeauna puțin poeți și emoția noastră nu traduce poate decât poezie pierdută.

Astfel, abordând imaginile casei cu grija de a nu rupe solidaritatea dintre memorie și imaginație, putem spera să facem simțită toată elasticitatea psihologică a unei imagini care ne emoționează în grade de profunzime nebănuite. Prin poeme, poate mai mult decât prin amintiri, atingem fondul poetic al spațiului casei.

În aceste condiții, dacă am fi întrebați care este cea mai mare binefacere a casei, am spune: casa adăpostește reveria, casa îl protejează pe visător, casa ne permite să visăm în pace. Nu numai gândurile și experiențele sancționează valorile umane. Reveriei îi aparțin valori care marchează omul în profunzimea sa. Reveria are chiar un privilegiu de autovalorizare. Ea se bucură direct de propria ființă. Așa încât, locurile unde am *trăit reveria* sunt restituite de la sine într-o nouă reverie. Locuințele din trecut sunt în noi nepieritoare tocmai fiindcă amintirile vechilor locuințe sunt retrăite ca niște reverii.

Scopul nostru este acum clar: trebuie să arătăm că una dintre cele mai mari puteri de integrare pentru gândurile, amintirile și visurile omului este casa. În această integrare, principiul liant este reveria. Trecutul, prezentul și viitorul îi conferă casei dinamici diferite, dinamici care adesea interferează, uneori opunându-se, alteori stimulându-se una pe alta. În viața omului, casa înlătură contingențele, își înmulțește îndemnurile la continuitate. Fără ea, omul ar fi o ființă dispersată. Ea îl menține pe om prin furtunile cerului și prin furtunile vieții. Ea este trup și suflet. Ea e prima lume a ființei umane. Înainte de a fi „aruncat în lume“, așa cum o profesează metafizicile rapide, omul este depus în leagănul casei. Și, totdeauna, în reveriile noastre, casa este un mare leagăn. O metafizică concretă nu poate lăsa la o parte acest fapt, acest

simpliciu fapt, cu atât mai mult cu cât acest fapt este o valoare, o mare valoare la care ne întoarcem în reveriile noastre. Ființa este de îndată o valoare. Viața începe bine, ea începe închisă, ocrotită, în poala căldură a casei.

Din punctul nostru de vedere, din punctul de vedere al fenomenologului ce trăiește din origini, metafizica conștiință care se plasează în momentul când ființa este „aruncată în lume“ este o metafizică de poziția a doua. Ea trece pe deasupra preliminarilor în care ființei îi este bine, în care ființa umană e pusă într-o bună ființare (*un être-bien*), în bună-starea (*le bien-être*) asociată încă de la început cu ființa. Pentru a ilustra metafizica conștiinței, va trebui să așteptăm experiențele în care ființa este aruncată afară, adică în stilul imaginilor pe care le studiem: aruncată pe ușă afară, în afara ființei casei, circumstanță în care se acumulează ostilitatea oamenilor și ostilitatea universului. Dar o metafizică completă, înglobând conștiința și inconștientul, trebuie să lase *înăuntru* privilegiul valorilor sale. Înăuntru ființei, în ființa din lăuntru, o căldură întâmpină ființa, o înfășoară. Ființa domnește într-un soi de paradis terestru al materiei, topită în moliciunea unei materii adecvate. Pare că în acest paradis material, ființa se scaldă în hrană, că e copleșită cu toate bunurile esențiale.

Când visăm la casa natală, în profunzimea extremă a visării, participăm la această căldură dintâi, la această materie bine temperată a paradisului material. În această ambianță trăiesc ființele protectoare. Va trebui să revenim asupra maternității casei. Deocamdată, am dori să indicăm plenitudinea dintâi a ființei casei. Reveriile noastre ne readuc aici. Iar poetul știe prea bine: casa ține copilăria imobilă „în brațele sale“:

*Casă, fald de câmpie, o, tu, lumină-a serii
Deodat' aproape capeți o față omenească
Ești lângă noi, sărutătorii, sărutându-ne.*¹

¹ Rilke, trad. Claude Vigée, apud *Les Lettres*, an 4, nr. 14-15-16, p. 11.

II

Bineînțeles, datorită casei, multe din amintirile noastre locuiesc undeva, iar dacă și casa se complică puțin, dacă are pivniță și pod, unghere și coridoare, amintirile noastre au refugii din ce în ce mai bine caracterizate. Ne întoarcem toată viața în reveriile noastre. Un psihanalist ar trebui deci să acorde atenție acestei simple localizări a amintirilor. Așa cum arătam în *Introducere*, i-am da cu plăcere acestei analize auxiliare a psihanalizei numele de topo-analiză. Topo-analiza ar fi deci studiul psihologic sistematic al siturilor vieții noastre intime. În acest teatru al trecutului care este memoria noastră, decorul menține personajele în rolul lor dominant. Uneori credem că ne cunoaștem în timp, dar nu cunoaștem decât o suită de fixări în spații de stabilitate a ființei, a unei ființe care nu vrea să se scurgă, care, chiar când se întoarce în trecut în căutarea timpului pierdut, vrea să „suspende” zborul timpului. În miile sale de alveole, spațiul conține timp comprimat. La asta servește spațiul.

Și, dacă vrem să depășim istoria, sau chiar rămânând în istorie, să dezbărăm istoria noastră de istoria totdeauna prea contingentă a ființelor care au năpădit-o, ne dăm seama că nu se poate stabili calendarul vieții noastre decât prin imageria sa. Ca să ne analizăm ființa în ierarhia unei ontologii, ca să ne psihanalizăm inconștientul ascuns în sălașuri primitive, trebuie, în afara psihanalizei normale, să ne *desocializăm* marile noastre amintiri și să ajungem în planul reveriilor pe care le purtăm în *spațiile singurătăților noastre*. Pentru astfel de anchete, reveriile sunt mai utile decât visele. Și astfel de anchete arată că reveriile pot fi foarte diferite de vise.¹

Astfel încât, în fața acestor singurătăți, topo-analistul întreabă: era mare odaia? Era ticsit podul? Ungherul era cald? Și de unde venea lumina? Cum își afla ființa liniștea în aceste

¹ Vom studia diferențele dintre vis și reverie într-o lucrare viitoare.

spații? Cum își savura ființa tăcerile atât de speciale ale diverselor lăcașuri de reverie solitară?

Aici spațiul este totul, căci timpul nu mai animă memoria. Memoria – lucru curios! – nu înregistrează durata concretă, durata în sens bergsonian. Nu putem re trăi duratele abolite. Nu putem decât să le gândim, să le gândim pe linia unui timp abstract, lipsit de orice densitate. Prin spațiu, în spațiu găsim frumoasele fosile ale duratei concretizate prin îndelungi stări pe loc. Inconștientul stă locului. Amintirile sunt imobile, cu atât mai solide cu cât sunt mai bine spațializate. Localizarea unei amintiri în timp este doar o preocupare de biograf și nu corespunde decât unui soi de istorie externă, o istorie de uz extern, de comunicat celorlalți. Mai profundă decât biografia, hermeneutica trebuie să determine centrul de destinație, debarasând istoria de țesutul ei temporal conjunctiv, fără incidență asupra destinului nostru. Pentru cunoașterea intimității mai urgentă decât determinarea datelor, este localizarea în spațiile intimității noastre.

Psihanaliza pune prea adesea pasiunile „în lume“. De fapt, pasiunile se coc și se răscoc în singurătate. Închisă în singurătatea sa își pregătește ființa pasionată exploziile sau isprăvile.

Și toate spațiile singurătăților noastre trecute, spațiile în care am suferit de singurătate, ne-am bucurat de singurătate, am dorit singurătatea, am compromis singurătatea, rămân de neșters în noi. Și, mai precis, ființa nu vrea să le ștergă. Ea știe din instinct că aceste spații ale singurătății sale sunt constitutive. Chiar atunci când aceste spații sunt pentru totdeauna excluse din prezent, străine de acum înainte de toate promisiunile viitorului, chiar atunci când nu mai avem pod, când ne-am pierdut mansarda, va rămâne totdeauna faptul că ne-a plăcut un pod, că am trăit într-o mansardă. Ne vom întoarce acolo noaptea în vis. Locurile acestea au valoare de cochilie. Și când mergem până la capătul labirinturilor din somn, când atingem regiunile somnului profund, cunoaștem poate niște repaosuri anteumane. Anteumanul atinge aici imemorialul. Dar, chiar în reveria din timpul zilei, amintirea singurătăților înguste, simple, strânse constituie pentru noi experiențe ale spațiului reconfortant, ale

unui spațiu care nu dorește să se extindă, ci care ar vrea mai ales să fie încă posedat. Puteam prea bine altădată să găsim că mansarda e prea strâmtă, că e friguroasă iarna și încinsă vara. Dar acum, în amintirea regăsită prin reverie, nu se știe prin ce sincretism, mansarda este mică și mare, caldă și răcoroasă, totdeauna reconfortantă.

III

De acum înainte, chiar la baza topo-analizei, trebuie să introducem o nuanță. Atrăgeam atenția că inconștientul este adăpostit. Trebuie să adăugăm că inconștientul este bine adăpostit, fericit adăpostit. El locuiește în spațiul fericirii sale. Inconștientul normal știe să se simtă bine oriunde. Psihanaliza vine în ajutorul unor inconștiente date afară, date afară brutal sau insidios, delocalizate. Dar psihanaliza pune ființa mai degrabă în mișcare decât în repaos. Ea cheamă ființa să trăiască în exteriorul adăposturilor inconștientului, să intre în aventurile vieții, să iasă din sine. Și, firește, acțiunea ei este salutară. Fiindcă mai trebuie și să conferi un destin din afară ființei din lăuntru. Pentru a însoți psihanaliza în această acțiune salutară, ar trebui să întreprindem o topo-analiză a tuturor spațiilor care ne cheamă afară din noi înșine. Cu toate că ne-am centra cercetările asupra reveriilor odihnei, nu trebuie să uităm că există o reverie a omului care umblă, o reverie a drumului.

Duceți-mă cu voi, drumuri!...

– spune Marceline Desbordes-Valmore, gândindu-se la Flandra ei natală (*Un pârâiaș din Scarpe*).

Și ce frumos obiect dinamic este o cărare! Cât de precise rămân în conștiința musculară cărările familiare de pe deal! Un poet evocă tot acest dinamism într-un singur vers:

O, drumurile mele și cadența lor.

(Jean CAUBÈRE, *Pustiuri*, Éditions Debresse, p. 38.)

Când retrăiesc în mod dinamic drumul care „suia“ dealul, sunt sigur că însuși drumul avea mușchi, avea tendoane. Un bun exercițiu pentru mine este, în odaia mea pariziană, să-mi amințesc un astfel de drum. Scriind această pagină, mă simt eliberat de datoria de a mă plimba: sunt sigur că am ieșit din casă.

Și, dacă le-am acorda lucrurilor toate mișcările pe care ele le sugerează, am găsi mii de intermediari între realitate și simboluri. George Sand, visând la marginea unei poteci cu nisip galben, vede viața curgând. Ea scrie: „Ce e mai frumos decât un drum? Este simbolul și imaginea vieții active și variate.“ (*Consuelo*, II, p. 116).

Fiecare ar trebui atunci să-și spună drumurile, răspântiile, băncile. Fiecare ar trebui să traseze harta ținuturilor sale pierdute. Thoreau își are, spune el, planul câmpiilor înscris în suflet. Iar Jean Wahl poate să scrie:

*Vălurirea tufelor
O am în mine.*

(*Poeme*, p. 46.)

Astfel acoperim universul cu desenele noastre trăite. Nu trebuie ca aceste desene să fie exacte. Trebuie doar să fie acordate în tonalitatea spațiului nostru interior. Dar ce carte ar trebui scrisă pentru a determina toate problemele acestea! Spațiul cheamă acțiunea, iar înainte de acțiune imaginația lucrează. Ea seceră și ară. Ar trebui spusă binefacerea tuturor acestor acțiuni imaginare. Psihanaliza și-a multiplicat observațiile asupra comportamentului proiectiv, asupra caracterelor extravertite, totdeauna gata să-și exteriorizeze impresiile intime. O topo-analiză exterioristă ar preciza poate acest comportament proiectiv, definind reveriile de obiecte. Dar, în prezenta lucrare, nu putem face, așa cum s-ar cuveni, dubla geometrie, dubla

fizică imaginară a extraversiunii și a introversiunii. Nu credem, de altfel, că aceste două fizici ar avea aceeași pondere psihică. Noi ne consacram cercetările zonei de intimitate, a cărei pondere psihică este dominantă.

Ne vom încredința deci puterii de atracție a tuturor zonelor de intimitate. Nu există intimitate adevărată care să respingă. Toate spațiile de intimitate sunt marcate de atracție. O dată mai mult, să spunem că ființa lor este bună-starea. În aceste condiții, topo-analiza poartă marca unei topofilii. În sensul acestei valorizări trebuie să studiem adăposturile și camerele.

IV

Valorile de adăpost sunt atât de simple, atât de adânc înrădăcinate în inconștient, încât le regăsim mai degrabă printr-o simplă evocare decât printr-o descriere minuțioasă. Nuanța spune atunci culoarea. Cuvântul unui poet, pentru că ajunge la țintă, zguduie straturile adânci ale ființei noastre.

Pitorescul excesiv al unei locuințe poate să îi ascundă intimitatea. Este adevărat în viață. Încă și mai adevărat în reverie. Adevăratele case din amintire, casele în care ne readuc visurile noastre, casele bogate în onirism credincios, nu se lasă descrise. A le descrie ar însemna a le *lăsa să fie vizitate*. Despre prezent se poate spune aproape tot, dar despre trecut! Casa cea dintâi și oniric definitivă trebuie să-și păstreze penumbra. Ea ține de literatura în adâncime, adică de poezie, și nu de literatura vorbărească care are nevoie de romanul altora ca să-și analizeze intimitatea. Tot ce trebuie să spun despre casa copilăriei mele este tocmai atât cât trebuie ca să mă pun pe mine însumi în situația de onirism, ca să mă așez în pragul unei reverii în care mă voi *odihni* în trecutul meu. Atunci, pot spera că pagina mea va conține câteva sonorități adevărate, vreau să spun o voce atât de îndepărtată în mine însumi încât ea va fi

vocea pe care toți o aud când ascultă în adâncul memoriei, la limita memoriei, dincolo poate de memorie, în câmpul imemorialului. Nu le comunicăm altora decât o *orientare* către taină, fără a putea spune niciodată obiectiv taina. Secretul nu are niciodată o obiectivitate totală. Pe această cale, orientăm onirismul, nu îl îndeplinim.¹

La ce ar servi, de exemplu, să dau planul camerei care a fost cu adevărat camera *mea*, să descriu cămăruța din *fundul* unui pod, să spun că, de la fereastră, prin curbura acoperișurilor, se vedea dealul. Numai eu, în amintirile mele din alt secol, pot să deschid dulapul cel adânc care păstrează încă, numai pentru mine, mirosul unic, mirosul de struguri care se usucă pe rogojină. Mirosul de struguri! Miros-limită, trebuie să imaginezi mult ca să-l simți. Dar am spus deja prea mult. Dacă aș mai spune ceva, cititorul n-ar deschide, în odaia sa regăsită, dulapul unic, dulapul cu miros unic, care înseamnă o intimitate. Pentru a evoca valorile de intimitate, trebuie, paradoxal, să induci cititorului o stare de lectură suspendată. În momentul când ochii cititruului părăsesc cartea, atunci evocarea camerei mele poate deveni un prag de onirism pentru altcineva. Atunci când vorbește un poet, sufletul cititorului răsună, el cunoaște acel răsunet care, cum spune Minkowski, îi redă ființei energia unei origini.

Există deci sens în a spune, în planul unei filosofii a literaturii și poeziei, în care ne situăm, că „scriem o cameră“, că „citim o cameră“, că „citim o casă“. Astfel, foarte repede, de la primele cuvinte, la prima deschidere poetică, cititorul care „citește o cameră“ își suspendă lectura și începe să se gândească la un loc în care a stat el demult. Ați fi vrut să spuneți totul despre camera voastră. Ați fi vrut să stârniți interesul cititorului pentru voi înșivă, dar ați întredeschis o ușă a reveriei. Valorile

¹ Trebuind să descrie ținutul Canaan – *Volupté*, p. 30 – Sainte-Beuve adaugă: „Nu atât pentru tine, prietene, care n-ai văzut aceste locuri, sau care, dacă le-ai fi vizitat, n-ai putea acum resimți impresiile și culorile mele, le parcurg cu aceste amănunte, pentru care trebuie să mă scuz. Nu încerca nici să îți le reprezinti după aceasta; lasă imaginea să plutească în tine; treci ușor; cea mai mică idee îți va fi de-ajuns.“

de intimitate sunt atât de absorbante, încât cititorul nu mai citește camera voastră: o revede pe a lui. A și plecat să asculte amintirile unui tată, ale unei bunici, ale unei mame, ale unei servitoare, ale „servitoarei celei bune“, pe scurt ale fâpturii ce domină colțul amintirilor sale cele mai valorizate.

Și casa din amintire devine psihologic complexă. Sălașurilor ei de singurătate li se asociază camera, odaia în care au domnit ființele dominante. Casa natală este o casă locuită. Valorile de intimitate se împrăștie în ea, nu prea se stabilizează, suferă distorsiuni dialectice. Câte povestiri din copilărie – dacă povestirile din copilărie ar fi sincere – în care ni s-ar spune cum copilul, în lipsa unei camere, merge să plângă în colțul lui!

Dar, dincolo de amintiri, casa natală este fizic înscrisă în noi. Ea este un grup de obișnuințe organice. După douăzeci de ani, în ciuda tuturor scârilor anonime, ne-am regăsi reflexele „primei scări“, nu ne-am împiedica la o treaptă ceva mai înaltă. Toată ființa casei s-ar desfășura, credincioasă ființei noastre. Am împinge ușa care scârțâie cu același gest, am merge pe întuneric în podul îndepărtat. Cea mai mărunță clanță a rămas în mâinile noastre.

Casele succesive, unde am locuit mai târziu, ne-au banalizat desigur gesturile. Dar suntem foarte surprinși să constatăm întoarcându-ne în vechea casă, după zeci de ani de odisee, că gesturile cele mai fine, gesturile dintâi reînvie deodată, mereu perfecte. Pe scurt, casa natală a înscris în noi ierarhia diverselor forme de a locui. Suntem diagrama funcțiilor de a locui această casă anume și toate celelalte case nu sunt decât niște variații ale unei teme fundamentale. Cuvântul „obișnuință“ este un cuvânt prea uzat ca să vorbească despre această legătură pasionată între corpul nostru care nu uită și casa de neuitat.

Dar această zonă a amintirilor foarte amănunțite, păstrate cu ușurință prin numele lucrurilor și ființelor care au trăit în casa natală, poate fi studiată de psihologia curentă. Mai confuze, mai puțin bine desenate sunt amintirile viselor pe care doar meditația poetică ne poate ajuta să le regăsim. Poezia, în funcția ei fundamentală, ne redă situațiile din vis. Casa natală

este mai mult decât un corp de locuință, ea este un corp de vise. Fiecare din ungherele ei a fost un sălaș de reverie. Iar adeseori sălașul a particularizat reveria. Acolo am deprins obișnuințele unei reverii deosebite. Casa, odaia, podul unde ai fost singur oferă cadrele unei reverii interminabile, ale unei reverii pe care singură poezia ar putea-o împlini, îndeplini, printr-o operă. Dacă le dăm tuturor acestor refugii funcția lor – care a fost de a adăposti niște vise – putem spune, așa cum arătam într-o carte anterioară¹ că există pentru fiecare dintre noi o casă onirică, o casă a amintirii-vis, pierdută în umbra unui „dincolo“ de trecutul adevărat. Această casă onirică, este, spuneam eu, cripta casei natale. Ne aflăm aici într-un pivot în jurul căruia se învârtesc interpretările reciproce ale visului prin gândire și ale gândirii prin vis. Cuvântul *interpretare* înăsprește prea mult această învârtire. De fapt, suntem aici în însăși unitatea imaginii și a amintirii, în amestecul funcțional al imaginației și memoriei. Pozitivitatea istoriei și geografiei psihologice nu poate servi drept piatră de încercare pentru a determina *ființa adevărată* a copilăriei noastre. Copilăria este cu siguranță mai mare decât realitatea. Pentru a resimți, străbătând întreg statutul vârstei noastre, atașamentul față de casa natală, visul este mai puternic decât gândurile. Puterile inconștientului sunt cele ce fixează cele mai îndepărtate amintiri. Dacă nu ar fi existat un centru compact de reverii ale odihnei în casa natală, circumstanțele atât de diferite care înconjoară viața adevărată ar fi bruiat amintirile. În afară de câteva medalii cu efigiile strămoșilor, memoria noastră de copil nu conține decât monede uzate. În noi copilăria rămâne vie și poetic utilă pe planul reveriei și nu pe planul faptelor. Prin această copilărie permanentă menținem poezia trecutului. A locui oniric casa natală este mai mult decât a o locui prin amintire, înseamnă a trăi în casa dispărută așa cum am visat în ea.

Ce privilegiu al profunzimii există în reveriile copilului! Fericit copilul care și-a posedat, și-a posedat cu adevărat

¹ *La terre et les rêveries du repos*, p. 98.

singurătățile! E bine, e sănătos ca un copil să aibă orele sale de plictiseală, să cunoască dialectica jocului exagerat și a plictiselii fără motiv, a plictiselii pure. În *Memoriile* sale, Alexandre Dumas spune că era un copil plictisit, plictisit până la lacrimi. Când îl găsea mama lui așa, plângând de plictiseală, îi spunea:

„— Și de ce plânge Dumas?”

— Dumas plânge fiindcă Dumas are lacrimi“, răspundea copilul de șase ani. Desigur, aici e vorba de o anecdotă asemenea celor povestite de obicei în *Memorii*. Dar ce bine descrie ea plictiseala absolută, plictiseala care nu e corelativul unei lipse a tovarășilor de joacă! Câți copii nu părăsesc joaca și se duc să se plictisească într-un colț de pod. Pod al plictiselilor mele, de câte ori te-am regretat când viața multiplă mă făcea să pierd orice grăunte de libertate!

Astfel, dincolo de toate valorile pozitive de protecție, în casa natală se stabilesc valori de vis, ultimele valori care rămân atunci când casa nu mai este. Centre de plictiseală, centre de singurătate, centre de reverii se grupează pentru a constitui casa onirică mai durabilă decât amintirile împrăștiate în casa natală. Ar fi necesare îndelungi cercetări fenomenologice pentru a determina toate aceste valori de vis, pentru a spune profunzimea acestui teritoriu al viselor în care s-au înrădăcinat amintirile.

Și să nu uităm că aceste valori de vis sunt cele care se comunică poetic de la suflet la suflet. Citirea poezilor este esențialmente reverie.

V

Casa este un corp de imagini care îi dau omului motive sau iluzii de stabilitate. Ne reimaginăm neconținut realitatea ei: a distinge toate aceste imagini ar însemna a spune sufletul casei, ar însemna a dezvolta o veritabilă psihologie a casei.

Pentru a pune în ordine aceste imagini, trebuie, credem noi, să luăm în considerare două teme principale de legătură:

1. Casa este imaginată ca o ființă verticală. Ea se înalță. Se diferențiază în sensul verticalității sale. Este unul dintre apellurile la conștiința noastră de verticalitate;

2. Casa este imaginată ca o ființă concentrată. Ea ne cheamă la o conștiință de centralitate. Aceste teme sunt, desigur, enunțate foarte abstract. Dar nu e greu, pe niște exemple, să recunoaștem caracterul lor psihologic concret.

Verticalitatea este asigurată de polaritatea pivniță–pod. Semnele distinctive ale acestei polarități sunt atât de profunde, încât deschid, într-un fel, două axe foarte diferite pentru o fenomenologie a imaginației. Într-adevăr, aproape fără comentariu, putem opune raționalitatea acoperișului, iraționalității pivniței. Acoperișul își spune imediat rațiunea lui de a fi: el îl acoperă pe omul care se teme de ploaie și de soare. Geografii nu încetează a reaminti că, în fiecare țară, panta acoperișului este unul din indicii cele mai sigure privind clima. Înclinarea acoperișului poate fi „înțeleasă“. Visătorul însuși visează rațional; pentru el, acoperișul ascuțit taie norii. Spre acoperiș toate gândurile sunt clare. În pod vedem, cu plăcere, în goliciunea ei, puternica osatură a grinzilor. Participăm la solida geometrie a dulgherului.

Și pivniței i se pot găsi anume utilități. O vom raționaliza enumerându-i comoditățile. Dar ea este în primul rând *ființa obscură* a casei, ființa care participă la puterile subpământene. Visând la ea, ne racordăm la iraționalitatea profunzimilor.

Vom deveni sensibili la această dublă polaritate verticală a casei dacă devenim sensibili la funcția de locuire într-atât încât să facem din ea o replică imaginară a funcției de construire. Visătorul le „edifică“, etajele de sus, podul, le reedifică bine edificate. Cu visele în înălțimea clară ne aflăm, să o repetăm, în zona rațională a proiectelor intelectualizate. Dar în ceea ce privește pivnița, locuitorul pasionat o adâncește, o tot adâncește, îi activează adâncimea. Acest lucru nu e de ajuns, reveria

lucrează în continuare. Înspre pământul săpat, visele nu au limită. Vom da în cele ce urmează reverii ale ultrapivniței. Dar rămânem o clipă în spațiul polarizat de pivniță și de pod și să vedem cum poate servi acest spațiu polarizat la ilustrarea nuanțelor psihologice cele mai fine.

Iată cum se servește psihanalistul C.-G. Jung de dubla imagine a pivniței și podului pentru a analiza spaimele care bântuie casa. Vom găsi într-adevăr în cartea lui Jung, *Omul descoperindu-și sufletul (L' homme à la découverte de son âme)*, o comparație care trebuie să ne facă să înțelegem speranța pe care o are ființa conștientă de a „nimici autonomia complexelor de-botezându-le“. Imaginea este următoarea: „Aici conștiința se comportă ca un om care, auzind un zgomot suspect în pivniță, aleargă în pod ca să constate că nu sunt hoți și că, prin urmare, zgomotul era pură închipuire. În realitate, acest om prudent nu a îndrăznit să se aventureze până în pivniță.“

Chiar în măsura în care imaginea explicativă folosită de Jung ne convinge pe noi, cititorii, retrăim fenomenologicește cele două spaime: spaima din pod și spaima din pivniță. În loc să înfrunte pivnița (inconștientul), „omul prudent“ al lui Jung face din pod un alibi pentru propriul curaj. În pod, șoarecii și șobolanii pot să facă gălăgie. Dacă vine stăpânul, ei vor intra în tăcerea găurii lor. În pivniță se mișcă niște ființe mai lente, care nu au pași atât de mici și grăbiți, niște ființe mai misterioase. În pod, spaimele se „raționalizează“ cu ușurință. În pivniță, chiar pentru o ființă mai curajoasă decât omul evocat de Jung, „raționalizarea“ este mai puțin rapidă și mai puțin clară, ea nu e niciodată *definitivă*. În pod, experiența zilei poate întotdeauna să șteargă spaimele nopții. În pivniță, tenebrele rămân zi și noapte. Chiar la lumina lumânării, omul din pivniță vede dansând umbre pe zidurile negre.

Dacă ne lăsăm conduși de exemplul *explicativ* al lui Jung până la preluarea totală a realității psihologice, întâlnim o cooperare între psihanaliză și fenomenologie, cooperare pe care va trebui totdeauna să o accentuăm dacă vrem să dominăm fenomenul uman. De fapt, trebuie să înțelegem imaginea din

punct de vedere fenomenologic pentru a-i da o eficacitate psihanalitică. Fenomenologul va accepta aici imaginea psihanalistului cutremurându-se. El va înprospăta primitivitatea și specificitatea spaimelor. În civilizația noastră, care îmbracă totul în lumină, care instalează electricitatea în pivniță, nu mai mergem în pivniță cu lumânarea în mână. Inconștientul nu se civilizează. El ia lumânarea ca să coboare în cavou. Psihanalistul nu poate rămâne în superficialitatea metaforelor sau a comparațiilor și fenomenologul trebuie să meargă până la extremitatea imaginilor. Aici, departe de a reduce și de a explica, departe de a compara, fenomenologul va exagera exagerarea. Astfel încât, citind *Povestirile* lui Edgar Allan Poe, fenomenologul și psihanalistul, reuniți, vor înțelege valoarea de împlinire a acestora. Povestirile acestea sunt spaima de copil care se îndeplinesc. Cititorul care se „dăruiește“ lecturii sale va auzi motanul blestemat, semn al greșelilor neispășite, mieunând în spatele zidului.¹ Visătorul din pivniță știe că zidurile pivniței sunt ziduri îngropate, ziduri cu o singură față, ziduri care au *întreg* pământul în spatele lor. Și prin aceasta drama sporește, și spaima se exagerează. Dar ce e o spaimă care încetează să exagereze?

Într-o astfel de cutremurare, fenomenologul ciulește urechea, după cum scrie poetul Thoby Marcelin, „până atinge nebunia“. Pivnița este în acest caz nebunie îngropată, drame zidite. Poveștile despre pivnițe criminale lasă în memorie urme de neșters, urme pe care nu ne place să le accentuăm; cine ar vrea să recitească *La Barrique d' Amontillado* (*Balerca din Amontillado*)? Drama este aici prea facilă, dar ea exploatează niște temeri naturale, niște temeri care se află în dubla natură a omului și a casei.

Dar, fără să deschidem un dosar al dramelor umane, vom studia câteva ultra-pivnițe care ne dovedesc foarte simplu că visul de pivniță amplifică nestăvilit realitatea.

Când casa visătorului e situată în oraș, foarte des visul este de a domina, prin adâncime, pivnițele învecinate. Locuința sa

¹ Edgar Allan Poe, Cf. *Le chat noir* (*Motanul negru*).

vrea subteranele castelelor-fortărețe din legendă, unde niște căi misterioase făceau să comunice pe dedesubtul oricărei incinte, oricărui zid de apărare, oricărui șanț, centrul castelului cu pădurea îndepărtată. Castelul situat pe deal avea rădăcini fasciculate de subterane. Ce forță pentru o simplă casă să fie clădită pe un hățiș de subterane!

În romanele lui Henri Bosco, mare visător de case, întâlnim asemenea ultra-pivnițe. Sub casa *Anticarului* se află „o rotundă boltită din care se deschid patru uși“. Prin cele patru uși pleacă niște coridoare care *domină* într-un fel cele patru puncte cardinale ale unui orizont subteran. Ușa dinspre răsărit se deschide și atunci „pe sub pământ mergem foarte departe, sub casele din acel cartier...“ Paginile poartă urma viselor labirintice. Dar labirintelor de coridoare cu „aer greu“ li se asociază rotonde și capele, sanctuare ale tainei. Astfel, pivnița din *Anticarul* este, dacă putem să spunem așa, oniric complexă. Cititorul trebuie să o exploreze cu vise care ating, unele suferința coridoarelor, altele – mirarea palatelor subterane. Cititorul se poate rătăci acolo (la propriu și la figurat). El nu vede clar mai întâi necesitatea literară a unei geometrii atât de complicate. Aici își va revela eficacitatea un studiu fenomenologic. Ce ne sfătuiește atitudinea fenomenologică? Ne cere să instituim în noi un orgoliu de lectură care ne-ar da iluzia de a participa chiar la munca creatorului cărții. O asemenea atitudine nu se poate adopta de la prima lectură. Prima lectură păstrează prea multă pasivitate. Aici cititorul este încă puțin copil, un copil pe care lectura îl distrează. Dar orice carte bună abia terminată trebuie imediat recită. După schița care este prima lectură, vine opera de lectură. Atunci trebuie să cunoaștem *problema* autorului. A doua, a treia lectură... ne învață puțin câte puțin soluția acestei probleme. Pe nesimțite, ne creăm iluzia că problema și soluția ne aparțin. Această nuanță psihologică („Ar fi trebuit să scriu eu asta“) ne înscăunează ca fenomenologi ai lecturii. Câtă vreme nu accedem la această nuanță, rămânem fie psihologi, fie psihanalști.

Care e atunci problema literară a lui Henri Bosco în descrierea ultra-pivniței? Este de a concretiza într-o imagine centrală un roman care, conform liniei sale generale, este romanul *urzelilor subterane*. Această metaforă uzată este aici ilustrată prin pivnițele multiple, printr-o rețea de galerii, printr-un grup de celule cu uși adeseori ferecate. Acolo se meditează taine; se pregătesc proiecte. Iar acțiunea, sub pământ, își face drum. Suntem într-adevăr în spațiul intim al desfășurărilor subterane.

Într-un astfel de subsol pretind să lege destine anticarii ce conduc romanul. Pivnița lui Henri Bosco, cu ramificații încrucișate, este un război de țesut destin. Eroul care își povestește aventurile are el însuși un inel destinal, un inel cu piatra marcată cu semne din vremuri străvechi. Lucrarea, curat subterană, curat infernală a *anticarilor*, va eșua. Chiar în momentul în care două mari destine ale dragostei erau pe cale să se îndeplinească, va muri în cavoul casei blestemate una dintre cele mai frumoase silfide ale romancierului, o făptură a grădinii și a turnului, ființa care trebuia să aducă fericirea. Cititorul, atent la acompaniamentul de poezie cosmică totdeauna activă sub povestirea psihologică în romanele lui Bosco, va avea, în multe din paginile cărții, mărturii despre drama aerianului și a terestruului. Dar, pentru a trăi asemenea drame, trebuie să recitești, trebuie să poți deplasa interesul sau să conduci lectura în dublul interes al omului și al lucrurilor, fără a neglija nimic din țesătura antro-poetică a unei vieți omenești.

Într-o altă locuință în care ne conduce romancierul, ultra-pivnița nu se mai află sub semnul tenebroaselor proiecte ale oamenilor infernali. Ea este într-adevăr naturală, înscrisă în natura unei lumi subterane. Vom trăi, urmându-l pe Henri Bosco, o casă cu rădăcină cosmică.

Această casă cu rădăcină cosmică ne va apărea ca o plantă de piatră care crește din stâncă până la azurul unui turn.

Eroul romanului *Anticarul*, surprins într-o vizită indiscretă, a trebuit să coboare în subsolul unei case. Dar, de îndată,

interesul povestirii reale trece în povestirea cosmică. Realitățile servesc aici ca să expună niște vise. Mai întâi, suntem încă în labirintul culoarelor săpate în stâncă. Apoi, deodată, e întâlnită o apă nocturnă. Din acel moment, descrierea evenimentelor romanului este suspendată pentru noi. Nu ne vom bucura de ceea ce ne oferă pagina decât dacă participăm la ea cu visele noastre de noapte. Într-adevăr, un mare vis ce are sinceritatea elementelor se intercalează în povestire. Să citim acest poem al pivniței cosmice.¹

Chiar la picioarele mele apa ieși din tenebre.

Apa!...un bazin imens! Și ce apă!... O apă neagră, adormită, atât de desăvârșit de netedă că nici un rid, nici o bulă de aer nu-i tulbura suprafața. Nici un izvor, nici o origine. Se afla acolo de mii de ani, și rămânea surprinsă de stâncă, se întindea într-o singură pânză insensibilă și se făcuse, în teaca ei de piatră, una cu acea piatră neagră, nemișcată, prizonieră a lumii minerale. Îndurase masa strivitoare, enorma îngrămădire a acestei lumi opresive. Sub această greutate, ai fi zis că își schimbase natura, infiltrându-se prin grosimea lepezilor de calcar care-i păstrau taina. Devenise astfel elementul fluid cel mai dens al muntelui subteran. Opacitatea și consistența ei insolită² făcea din ea un soi de materie necunoscută și încărcată de fosforescențe din care nu ajungeau la suprafață decât niște fulgurații trecătoare. Semne ale puterilor obscure ce se odihneau în adâncuri, aceste colorații electrice manifestau viața latentă și redutabila putere a acestui element încă adormit. Mă înfioram văzând-o.

Acest fior, ne dăm seama, nu mai e o spaimă omenească, e o spaimă cosmică, o spaimă antro-po-cosmică ce răspunde ca un ecou marii legende a omului ajuns în situații primitive. De la pivnița săpată în stâncă la subteran, de la subteran la apa adormită, am trecut din lumea construită în lumea visată, am trecut de la roman la poezie. Dar realul și visul sunt acum într-o unitate. Casa, pivnița, pământul adânc își găsesc totalitatea prin adân-

¹ Henri Bosco, *L'antiquaire (Anticarul)*, p. 154.

² Într-un studiu asupra imaginației materiale, *Apa și visele*, am întâlnit o apă densă și consistentă, o apă grea. Era cea a unui mare poet, a lui Edgar Allan Poe, *Cf.* cap. II.

cime. Casa a devenit o făptură a naturii. Ea e solidară cu muntele și cu apele care străbat pământul. Marea plantă de piatră care este casa nu ar crește bine dacă nu ar avea apa subteranelor la bază. Așa se desfășoară visele în măreția lor fără margini.

Pagina lui Bosco, prin reveria ei cosmică, îi facilitează cititorului un mare răgaz de lectură, cerându-i să participe la răgazul pe care îl dă orice tip de onirism profund. Povestirea zăbovește atunci într-un timp suspendat propice aprofundării psihologice. Acum, istorisirea evenimentelor reale poate fi reluată: ea și-a primit provizia de cosmicitate și de reverie. De fapt, dincolo de apa subterană, pivnița lui Bosco își regăsește scările. Descrierea, după pauza poetică, își poate desfășura din nou itinerarul: „O scară ce săpa în stâncă și, urcând, se răsucea. Era foarte îngustă și abruptă. Am început s-o ure“ (p. 155). Prin acest șurub, visătorul se extrage din adâncurile pământului și intră în aventurile înălțimii. Într-adevăr, la capătul atâtor defilee întortocheate și strâmte, cititorul ajunge într-un turn. Este turnul ideal care îl încântă pe orice visător al unui sălaș străvechi: este „perfect rotund“, este înconjurat de o „lumină difuză“ care vine „printr-o fereastră strâmtă“. Și tavanul este boltit. Ce măreț principiu de vis, de intimitate e un tavan boltit! El reflectă fără sfârșit intimitatea în centrul lui. Nu ne vom mira că odaia din turn este sălașul unei blânde fecioare și că ea este locuită de amintirile unei străbune pătimașe. Odaia rotundă și boltită e izolată în înălțimea ei. Ea păzește trecutul așa cum domină spațiul.

Pe cartea de rugăciuni a fetei, carte ce vine de la străbuna îndepărtată, se poate citi deviza:

Floarea este mereu în sâmbure.

Prin această admirabilă deviză, iată casa, iată odaia însemnată cu o intimitate de neuitat. Există oare imagine de intimitate mai condensată, mai sigură de centrul său, decât visul de viitor al unei flori încă închise și repliate în grăunțele ei? Cât am dori ca nu fericirea, ci presimțirea fericirii să rămână închisă în odaia rotundă!

Astfel, casa evocată de Bosco se îndreaptă de la pământ spre cer. Ea are verticalitatea turnului ce se înalță de la cele mai terestre și acvatice adâncimi până la sălașul unui suflet care crede în cele cerești. O asemenea casă, construită de un scriitor, ilustrează verticalitatea umanului. Ea este oniric completă. Dramatizează cei doi poli ai viselor despre casă. Se îndură și le dăruiește un turn celor care poate n-au cunoscut nici măcar un porumbur. Turnul este opera altui veac. Fără trecut, el nu înseamnă nimic. Ce deriziune ar fi un turn nou! Dar există cărțile care dau reveriilor noastre mii și mii de sălașuri. Cine dintre noi nu a trăit ceasuri romantice în turnul cărților? Aceste ceasuri revin. Reveria are nevoie de ele. Pe claviatura unei vaste lecturi atingerea funcției de a locui în turn este o notă a marilor vise. De câte ori, după ce am citit *Anticarul*, nu m-am dus să locuiesc în turnul lui Henri Bosco!

Turnul, subteranele ultra-adâncimilor trag în ambele sensuri casa pe care tocmai am studiat-o. Pentru noi, această casă este o sporire a verticalității caselor mai modeste care, totuși, pentru a ne satisface reveriile, au nevoie să se diferențieze în înălțime. Dacă ar trebui să fim arhitectul casei onirice, am ezita între casa cu trei niveluri și casa cu patru niveluri. Casa cu trei niveluri, cea mai simplă în ceea ce privește înălțimea esențială, are o pivniță, un parter și un pod. Casa cu patru nivele mai pune un etaj între parter și pod. Încă un etaj, un al doilea etaj, și visele se încurcă. În casa onirică, topo-analiza nu știe să numere decât până la trei sau patru.

De la unu până la trei sau patru merg și scările. Toate diferențiate. Scara care duce la pivniță, o *coborâm* întotdeauna. Ceea ce reținem în amintiri este coborârea ei, coborârea este cea care îi caracterizează onirismul. Scara care duce la cameră o urcăm și o coborâm. Este o cale mai banală. E familiară. Copilul de doisprezece ani execută pe ea *game de urcuș*, executând terțe și cvarte, încercând cvinte, plâcându-i mai ales să facă pași mari, din patru în patru trepte. Să urci scara din patru în patru, ce fericire crurală!

În sfârșit, scara podului, mai abruptă, mai frustă, o *urcăm* întotdeauna. Ea poartă semnul ascensiunii către cea mai liniștită singurătate. Când mă întorc să visez în podurile de altă dată, nu cobor niciodată înapoi.

Psihanaliza a întâlnit și visul de scară. Dar, întrucât are nevoie de un simbolism globalizant ca să-și fixeze interpretarea, psihanaliza a dat prea puțină atenție complexității amestecurilor de reverie și de amintire. De aceea, în această privință, ca și în altele, psihanaliza este mai aptă să studieze visele decât reveria. Fenomenologia reveriei poate descâlci complexul de memorie și de imaginație. Ea se dovedește în mod necesar sensibilă la diferențierile simbolului. Reveria poetică, creatoare de simboluri, conferă intimității noastre o activitate polisimbolică. Și amintirile se rafinează. Casa onirică, în reverie, capătă o sensibilitate extremă. Uneori, câteva trepte au înscris în memorie o ușoară denivelare a casei natale.¹ Cutare cameră nu e numai o ușă, e o ușă și trei trepte. Când începi să te gândești, în termenii detaliului înălțimii, la casa cea veche, tot ce urcă și coboară reîncepe să trăiască dinamic. Nu poți să rămâi un om cu un singur etaj, cum spunea Joë Bousquet: „E un om cu un singur etaj: are pivnița în pod.“²

Folosind metoda antiteză, să facem câteva observații asupra locuințelor oniric incomplete.

La Paris nu există case. Locuitorii marelui oraș trăiesc în cutii suprapuse: „Camera noastră pariziană – spune Paul Claudel – între cei patru pereți ai săi, este un soi de loc geometric, o gaură convențională pe care o mobilăm cu tablouri, cu bibelouri și cu dulapuri într-un dulap.“³ Numărul din stradă, cifra etajului fixează localizarea „găurii noastre convenționale“, dar locuința noastră nu are nici spațiu împrejurul ei, nici verticalitate în ea.

¹ Vezi *La terre et les rêveries du repos*, pp. 105-106.

² Joë Bousquet, *La neige d' un autre âge (Zăpada altui veac)*, p. 100.

³ Paul Claudel, *Oiseau noir dans le soleil levant (Pasăre neagră în soare răsare)*, p. 144.

„Pe sol, casele se fixează cu asfalt ca să nu se scufunde în pământ.”¹ Casa nu are rădăcină. Lucru inimaginabil pentru un visător de casă: zgârie-norii nu au pivniță. De la pavaj până la acoperiș, încăperile se adună și cortul unui cer fără orizonturi închide întregul oraș. Edificiile n-au în oraș decât o înălțime *exterioară*. Ascensoarele distrug eroismele scării. Nu mai ai nici un merit pentru că locuiești aproape de cer. Iar acel *acasă* nu mai e decât o simplă orizontalitate. Diferitelor încăperi ale unei locuințe înghesuite la etaj le lipsește unul din principiile fundamentale pentru a distinge și a clasa valorile de intimitate.

Lipsei valorilor intime de verticalitate trebuie să-i adăugăm lipsa de cosmicitate a caselor din orașele mari. Aici, casele nu mai sunt în natură. Raporturile dintre locuință și spațiu devin factice. Totul e mașinărie, și viața intimă se disipează în toate părțile. „Străzile sunt ca niște tuburi care au aspirat oamenii.”²

Și casa nu mai cunoaște dramele universului. Câteodată vântul vine să spargă o țiglă de pe acoperiș ca să omoare un trecător pe stradă. Această crimă a acoperișului nu-l vizează decât pe trecătorul întârziat. Fulgerul aprinde o clipă focul pe sticla ferestrei. Dar casa nu tremură sub loviturile tunetului. Ea nu tremură cu noi și prin noi. În casele noastre strânse una într-alta, ne e mai puțin frică. Furtuna deasupra Parisului nu are aceeași agresivitate personală împotriva visătorului ca împotriva unei case de singuratic. Vom înțelege mai bine aceasta când vom fi studiat, în paragrafele ulterioare, *situarea casei în lume*, situare care ne furnizează într-un mod concret, o variație a situației, adesea atât de metafizic rezumată, a omului în lume.

Dar aici, pentru filosoful care crede în caracterul salutar al vastelor reverii, rămâne o problemă deschisă: cum putem ajuta la reintegrarea în cosmos a spațiului exterior camerei din oraș. Cu titlu de exemplu, să dăm soluția unui visător la problema zgomotelor Parisului.

¹ Max Picard, *La fuite devant Dieu (Fuga înaintea lui Dumnezeu)*, trad., p. 121.

² Max Picard, *loc. cit.* p. 119.

Când insomnia, boala filosofilor, e sporită de enervarea datorată zgomotelor orașului, când, în piața Maubert, noaptea târziu sforăie automobilele, iar uruitul camioanelor mă face să-mi blestem soarta de orășean, găsesc o alinare trăind metaforele oceanului. Știm prea bine că orașul e o mare zgomotoasă, s-a spus de nenumărate ori că Parisul te face să auzi, în mijlocul nopții, murmurul neconținut al valului și al mareelor. Din aceste clișee, îmi fac atunci o imagine sinceră, o imagine care îmi aparține, e a mea ca și când aș inventa-o eu însumi, urmându-mi blânda mea manie de a mă crede totdeauna subiectul a ceea ce gândesc. Dacă uruitul mașinilor devine mai dureros, mă străduiesc să regăsesc în el vocea tunetului, a unui tunet care îmi vorbește, care mă ceartă. Și mi-e milă de mine însumi. Iată-te, sărmane filosof, din nou în furtună, în furtunile vieții! Fac reverie abstract-concretă. Divanul meu e o barcă pierdută pe valuri; fluieratul acesta subit e vântul în pânze. Văzduhul furios claxonează din toate părțile. Și vorbesc singur ca să mă liniștesc: uite, bărcuța ta rămâne solidă, ești în siguranță în corabia ta de piatră. Dormi cu toate că e furtună. Dormi în furtună. Dormi în curajul tău, fericit că ești un om asaltat de valuri.

Și adorm, legănat de zgomotele Parisului.¹

Totul îmi confirmă de altfel că imaginea zgomotelor oceanice ale orașului e în „natura lucrurilor“, că e o imagine ade-vărată, că e salutar să naturalizezi zgomotele pentru a le face mai puțin ostile. În trecut, notez această nuanță delicată a imaginii binefăcătoare în poezia tânără a timpurilor noastre. Yvonne Carouch² aude zorile citadine când orașul are „zvонuri de scoică goală“. Această imagine mă ajută, fiindă matinală ce sunt, să mă trezesc ușor, natural. Toate imaginile sunt bune, cu condiția să știi să te servești de ele.

¹ Scrisesem această pagină când am citit în lucrarea lui Balzac, *Petites misères de la vie conjugale (Micile mizerii ale vieții conjugale)*, Éditions Formes et Reflets, 1952, t. 12, p. 1302): „Când casa ta tremură din toate mădularele și se agită pe chila ei, te crezi ca un marinăr legănat de zefir.“

² Yvonne Carouch, *Veilleurs endormis (Străji adormite)*, Éditions Debresse, p. 30.

Vom găsi foarte multe imagini despre orașul-ocean. Să o notăm pe aceasta, care i se impune unui pictor. Courbet, închis la Sainte-Pélagie, avusese ideea de a reprezenta Parisul văzut de sub acoperișul închisorii, ne spune Pierre Courthion.¹ Courbet îi scrie unuia dintre prietenii săi: „Aș fi pictat asta în genul marinelor, cu un cer de o profunzime imensă, cu mișcările, casele, domurile lui simulând valurile tumultuoase ale oceanului...”

Urmând metoda noastră, am vrut să păstrăm coalescența imaginilor care nu se supun unei anatomii absolute. A trebuit să evocăm incidental cosmicitatea casei. Trebuie să revenim asupra acestui caracter. Acum, după ce am examinat verticalitatea casei onirice, trebuie să studiem, așa cum anunțasem mai devreme, centrii de condensare, de intimitate unde se acumulează reveria.

VI

Trebuie mai întâi să căutăm în casa multiplă niște centri de simplitate. Cum spune Baudelaire, într-un palat „nu e nici un colț pentru intimitate”.

Dar simplitatea, uneori prea rațional predicată, nu e o sursă de onirism de mare putere. Trebuie să ajungem la primitivitatea refugiului. Și, dincolo de situațiile trăite, trebuie să descoperim situații visate. Dincolo de amintirile pozitive care sunt materiale pentru o psihologie pozitivă, trebuie să redeschidem câmpul imaginilor primitive care au fost poate centrii de fixare ai amintirilor rămase în memorie.

¹ Pierre Courthion, *Courbet raconte par lui-meme et par ses amis (Courbet povestit de el însuși și de prietenii săi)*, Éditions. Cailler, 1948, t.1, p. 278. Generalul Valentin nu i-a permis lui Courbet să picteze Parisul-Ocean. El i-a trimis vorbă că „nu era la închisoare ca să se distreze”.

Se poate face demonstrația primitivității imaginare chiar pe acea făptură, solidă în memorie, care este casa natală.

De exemplu, chiar în casă, în încăperea familială, un visător al refugiului va visa întotdeauna la colibă, la cuib, la unghere în care ar vrea să se cuibărească precum un animal în vizuina lui. El trăiește astfel într-un „dincolo“ de imaginile umane. Dacă fenomenologul ar ajunge să trăiască primitivitatea unor astfel de imagini, ar deplasa poate problemele legate de poezia casei. Vom găsi un exemplu foarte clar pentru această concentrare a bucuriei de a locui citind o admirabilă pagină din cartea în care Henri Bachelin povestește viața tatălui său.¹

Casa copilăriei lui Henri Bachelin e simplă de tot. Este o casă rustică într-un orășel din Morvan. Dar în ea, cu dependențele ei țărănești și datorită muncii și chibzuinței tatălui, familia și-a găsit un adăpost sigur și fericit. În odaia luminată de lampa lângă care tatăl, muncitor cu ziua și paracliser, citește seara viețile sfinților, în această odaie își deapănă copilul reveria de primitivitate, o reverie pe care singurătatea o accentuează până la a se închipui trăind într-o colibă pierdută în pădure. Pentru un fenomenolog care caută rădăcinile funcției de locuire, pagina lui Henri Bachelin este un document de o mare puritate. Iată pasajul esențial (p. 97):

Erau ceasuri când, cu putere, v-o jur, cu toată puterea simțeam că suntem retrași din orășel, din Franța și din lume. Îmi făcea plăcere – îmi păstram senzațiile pentru mine – să-mi închipui că trăim în mijlocul codrilor într-o colibă de cărbunari bine încălzită: aș fi vrut să aud lupii ascuțindu-și ghearele pe pragul nostru de granit tare. Casa noastră îmi ținea loc de colibă. Mă vedeam la adăpost de foame și de frig. Dacă tresăream, era numai fiindcă mă simțeam bine.

Și, evocându-l pe tatăl său, într-un roman scris numai la persoana a doua, Henri Bachelin adaugă: „Bine așezat în scaunul meu, mă scâldam în sentimentul puterii tale.“

¹ Henri Bachelin, *Le serviteur*, ed. 6-a, Éditions Mercure de France, cu o frumoasă prefață de Rene Dumesnil, care spune viața și opera romancierului uitat.

Astfel, scriitorul ne cheamă în centrul casei ca la un centru de forță, într-o zonă de protecție majoră. El își deapănă deplin acest „vis de colibă“ pe care îl cunosc foarte bine cei care iubesc imaginile legendare ale caselor primitive. Dar în majoritatea viselor noastre de colibă, dorim să trăim în altă parte, departe de casa înghesuită, departe de grijile citadine. Fugim cu gândul ca să căutăm un adevărat refugiu. Mai fericit decât visătorii de evadări îndepărtate, Bachelin găsește chiar în casă rădăcina reveriei colibe. El nu trebuie decât să prelucreze puțin spectacolul odăii familiale, să asculte în liniștea veghei soba care duduie, în timp ce viscolul asediază casa, ca să știe că în centrul casei, sub cercul de lumină al lămpii, trăiește într-o casă rotundă, în coliba primitivă. Câte locuințe cuprinse una într-alta nu am găsi dacă am conștientiza, în detaliile și în ierarhia lor, toate imaginile prin care ne trăim reveriile de intimitate! Câte valori difuze am ști să concentrăm dacă ne-am trăi, cu toată sinceritatea, imaginile din reverii!

În pagina lui Bachelin, coliba apare ca rădăcina pivotantă a funcției de locuire. Ea e partea umană cea mai simplă, cea care nu are nevoie de ramificații ca să existe. E atât de simplă încât nu mai aparține amintirilor, uneori prea bogate în imagini. Ea aparține legendelor. Este un centru de legende. Zărind o lumină îndepărtată, pierdută în noapte, cine n-a visat la o căsuță, cine n-a visat, încă și mai prins de legende, la coliba pustnicului?

La hutte de l'ermite (Coliba pustnicului), iată o gravură *princeps!* Adevăratele imagini sunt *gravuri*. Imaginația le gravează în memoria noastră. Ele adâncesc amintirile trăite, deplasează aceste amintiri trăite pentru a face din ele amintiri ale imaginației. Coliba pustnicului este o temă care nu are nevoie de variații. De la cea mai simplă evocare, „răsunetul fenomenologic“ șterge rezonanțele mediocre. Coliba pustnicului este o gravură care suferă de un exces de pitoresc. Ea trebuie să-și primească adevărul de la intensitatea esenței ei, esența verbului „a locui“. Imediat, coliba este singurătatea centrată. În peisajul legendelor nu există colibă pe care să o împartă mai mulți. Geograful poate să ne aducă, din îndepărtatele sale

călătorii, fotografii cu sate alcătuite din colibe. Trecutul nostru de legende transcende tot ce a fost văzut, tot ce am trăit noi personal. Imaginea ne conduce. Mergem la singurătatea extremă. Pustnicul este *singur* înaintea lui Dumnezeu. Coliba pustnicului este antitipul mănăstirii. În jurul acestei singurătăți centrate radiază un univers care meditează și se roagă, un univers în afara universului. Coliba nu poate primi nici o bogăție „din această lume“. Ea are o fericită intensitate de sărăcie. Coliba pustnicului este o gloriificare a sărăciei. Din despuiere în despuiere, ea ne deschide accesul spre absolutul refugiului.

Această valorizare a unui centru de singurătate concentrată e atât de puternică, de primitivă și de nediscutat, încât imaginea luminii îndepărtate servește ca referință pentru imagini mai puțin clar localizate. Ce se întâmplă când Henri-David Thoreau aude „cornul în inima pădurii“? Această „imagine“ cu centru nu prea bine determinat, această imagine sonoră care umple natura nocturnă îi sugerează o imagine de repaos și încredere: „Sunetul acesta, – spune el – e la fel de prietenos ca opaițul îndepărtat al pustnicului.¹ Iar pentru noi care ne amintim din ce vale intimă mai sună cornii de altădată, și de ce acceptăm îndată prietenia comună dintre lumea sonoră trezită de corn și lumea pustnicului luminată de opaițul îndepărtat? Cum de au niște imagini atât de rare în viață o asemenea putere asupra imaginației?

Marile imagini au totodată și o istorie și o preistorie. Totdeauna ele sunt deopotrivă amintire și legendă. Nu trăim niciodată imaginea în primă instanță. Orice imagine mare are un fond oniric insondabil și pe acest fond oniric trecutul personal își așterne culorile particulare. Tot astfel, foarte târziu în cursul vieții, ajungem să venerăm cu adevărat o imagine descoperindu-i rădăcinile dincolo de povestea fixată în memorie. Sub domnia imaginației absolute, suntem tineri până foarte târziu. Trebuie să pierzi paradisul terestru pentru a trăi cu adevărat în el, pentru a-l trăi în realitatea imaginilor sale, în sublimarea absolută care

¹ Henry-David Thoreau, *Un philosophe dans les bois (Un filosof în codru)*, trad. p. 50.

transcende orice pasiune. Un poet, meditând asupra vieții unui mare poet, Victor-Émile Michelet meditând asupra operei lui Villiers de l'Isle-Adam, scrie: „Vai! Trebuie să înaintăm în vârstă ca să cucerim tinerețea, ca să o eliberăm de piedici, ca să trăim urmând elanul ei inițial.“

Poezia ne dăruiește nu atât nostalgia tinereții, ceea ce ar fi vulgar, cât nostalgia exprimărilor de tinerețe. Ea ne oferă imaginile pe care ar fi trebuit să le imaginăm în „elanul inițial“ al tinereții. Imaginile *princeps*, gravurile simple, reveriile colibei sunt tot atâtea invitații să reîncepem să ne imaginăm. Ele ne restituie niște popasuri de ființare, niște case ale ființei, unde se concentrează o certitudine de a fi. Se pare că, locuind asemenea imagini, imagini atât de stabilizante, am reîncepe o altă viață, o viață care ar fi a noastră, până în adâncurile ființei. Contemplând astfel de imagini, citind imaginile din cartea lui Bachelin, *rumegăm primitivitate*. Tocmai prin această primitivitate restituită, dorită, trăită în imagini simple, un album de colibe ar fi un manual de exerciții simple pentru fenomenologia imaginației.

Pe urmele luminiței îndepărtate din coliba pustnicului, simbol al omului care veghează, s-ar putea exploata un dosar considerabil cuprinzând documente literare care se referă la poezia casei, doar sub semnul lămpii aprinse la fereastră. Ar trebui să așezăm această imagine în relație cu una dintre cele mai mari teoreme ale imaginației universului luminii: *Tot ce strălucește, vede*. Rimbaud a spus în câteva silabe această teoremă cosmică: *Sideful vede*.¹ Lampa veghează, deci supraveghează. Cu cât firul de lumină este mai îngust, cu atât e mai pătrunzătoare supravegherea.

Lampa de la fereastră e ochiul casei. Lampa, în regnul imaginației, nu se aprinde niciodată afară. Ea este lumină închisă care nu poate decât să filtreze în afară. Un poem scris sub titlul *Emmuré (Ferecat)*, începe astfel:

¹ Rimbaud, *Œuvres complètes (Opere complete)* Éditions Du Grand-Chêne, Lausanne, p. 321.

*O lampă aprinsă în spatele ferestrei
Veghează în inima tainică a nopții.*

Câteva versuri mai încolo, poetul vorbește:

*Despre privirea ferecată
Între cei patru pereți de piatră.¹*

În cartea lui Henri Bosco, *Hyacinthe*, care, împreună cu o altă povestire, *Grădina lui Hyacinthe*, constituie unul dintre cele mai uimitoare romane psihice din vremea noastră, o lampă așteaptă la fereastră. Prin ea toată casa așteaptă. Lampa e semnul unei mari așteptări.

Prin lumina din casa îndepărtată, casa vede, veghează, supraveghează, așteaptă.

Când mă las în voia beției inversărilor dintre reverie și realitate, îmi apare această imagine: casa îndepărtată și lumina ei, asta e pentru mine, în fața mea, casa care privește afară – a venit și rândul ei! – prin gaura cheii. Da, e cineva în casa care veghează, un om lucrează acolo în timp ce eu visez, el e o existență încăpățânată în vreme ce eu urmăresc vise frivole. Doar prin lumina ei, casa este umană. Ea vede ca un om. E un ochi deschis asupra nopții.

Și încă alte imagini fără sfârșit vin să înflorească poezia casei în noapte. Uneori ea strălucește ca un licurici în iarbă, ființa cu lumină singuratică:

Vă voi vedea casele ca niște licurici cuibăriți între dealuri.²

Un alt poet numește casele ce strălucesc pe pământ „stele de iarbă”. Christiane Burucoa mai spune despre lampa din casa omului:

Stea prizonieră prinsă în înghețul clipei.

¹ Christiane Barucoa, *Antée*, Cahiers de Rochefort, p. 5.

² Hélène Morange, *Asphodèles et pervenches*, Éditions Seghers, p. 29.

Pare că în astfel de imagini stelele din cer vin să locuiască pe pământ. Casele oamenilor formează constelații pe pământ.

Cu zece sate și lumina lor, G.-E. Clancier fixează o constelație a Leviatanului pe pământ:

*O noapte, zece sate, un munte
Un leviatan negru țintuit în aur.¹*

Erich Neumann a studiat visul unui pacient care, privind din înălțimea unui turn, vedea stelele născându-se și strălucind în pământ. Ele ieșeau din sânul pământului, în această obsesie, pământul nu era o simplă imagine a cerului înstelat. El era marea mamă producătoare a lumii, producătoare a nopții și a stelelor.² În visul pacientului său, Neumann deslușește arhetipul pământului-mamă, al acelei *Mutter-Erde*. Poezia vine, firește, dintr-o reverie care *insistă* mai puțin decât visul nocturn. E vorba doar de „înghețul unei clipe”. Dar documentul poetic nu e mai puțin indicativ. Un semn terestru este pus pe o făptură a cerului. Arheologia imaginilor este așadar luminată de imaginea rapidă, de imaginea instantanee a poetului.

Am dat toate aceste dezvoltări unei imagini ce poate părea banală ca să arătăm că imaginile nu pot sta liniștite. Reveria poetică, spre deosebire de reveria de somnolență, nu adoarme niciodată. Ea trebuie mereu ca, pornind de la o imagine, să facă să radieze unde imaginare. Dar, oricât de cosmică ar deveni casa singuratică luminată de steaua lămpii sale, ea se impune totdeauna ca o singurătate: să dăm un ultim text care pune accentul pe această singurătate.

În *Fragmente dintr-un jurnal intim*, reproduș la începutul unei culegeri de scrisori ale lui Rilke³, găsim următoarea scenă: Rilke și doi dintre tovarășii săi zăresc în noaptea adâncă „fereastra luminată a unei colibe îndepărtate, ultima colibă, cea

¹ G.-E. Clancier, *O voce*, Éditions Gallimard, p. 172.

² Erich Neumann, *Eranos-Jahrbuch*, 1955, pp. 40-41.

³ Rilke, *Choix de Lettres (Culegere de scrisori)*, Éditions Stock, 1934, p. 15.

care stă singură la orizont înainte de a se ajunge la ogoare și mlaștini“. Această imagine a unei singurătăți simbolizate printr-o singură lumină mișcă inima poetului, îl emoționează atât de profund, încât îl izolează de tovarășii săi. Vorbind despre grupul celor trei prieteni, Rilke adaugă: „Cu toate că eram foarte aproape unul de altul, rămâneam trei oameni izolați care văd noaptea pentru întâia oară.“ O exprimare pe care n-o vom epuiza niciodată, fiindcă cea mai banală dintre imagini, o imagine pe care poetul a văzut-o cu siguranță de sute de ori, capătă dintr-o dată semnul lui „întâia oară“ și îi transmite acest semn nopții familiare. Nu putem oare spune că lumina venind de la un singuratic care veghează încăpățânat capătă o putere de hipnotizare? Suntem hipnotizați de singurătate, hipnotizați de privirea casei singuratice. Între ea și noi legătura e atât de strânsă, încât nu mai visăm decât la o casă singuratică în noapte!

*O Licht im schlafenden Haus!*¹

Cu ajutorul colibei, al luminii care veghează în zarea îndepărtată, am indicat sub forma sa cea mai simplificată condensarea de intimitate a refugiului. La începutul acestui capitol, încercasem mai întâi, dimpotrivă, să diferențiem casa după verticalitatea ei. Trebuie acum, tot cu ajutorul unor documente literare circumstanțiate, să spunem mai bine valorile de protecție ale casei împotriva forțelor care o asediază. După ce vom fi examinat această dialectică dinamică a casei și a universului, vom examina câteva poeme în care casa constituie o întregă lume.

¹ Richard von Schaukal, *Anthologie de la poésie allemande (Antologia poeziei germane)*, Éditions Stock, II, p. 125.

Capitolul al doilea

CASĂ ȘI UNIVERS

„Când culmile cerului nostru se vor întâlni
Casa mea va avea un acoperiș.“

Paul Éluard

Arătam în capitolul precedent că există un sens în a spune că „citim o casă“, că „citim o odaie“, întrucât odaia și casa sunt diagrame de psihologie care îi ghidează pe scriitori și pe poeți în analiza intimității. Vom porni la lectura lentă a câtorva case și a câtorva odăi „scrise“ de mari scriitori.

I

Deși în străfundul ființei sale e un citadin, Baudelaire simte sporirea valorii de intimitate când o casă e atacată de iarnă. În *Paradisurile artificiale* (p. 280), el spune fericirea lui Thomas de Quincey, închis în iarnă, citindu-l pe Kant, ajutat de idealismul opiului. Scena se petrece într-un *cottage*¹ din Țara Galilor. „O locuință frumoasă nu face oare iarna mai poetică, și iarna nu sporește oare poezia locuinței? Albul *cottage* era așezat în fundul unei mici văi închise între munți destul de înalți; părea înfășat în arbuști.“ Am subliniat cuvintele care, în această scurtă frază, aparțin imaginației repaosului. Ce cadru, ce încadrare de liniște pentru un consumator de opiu care, citindu-l pe Kant, unește

¹ Cum distonează acest cuvânt, dulce pentru ochi, într-un text franțuzesc dacă-l pronunțăm englezește!

singurătatea visului cu singurătatea gândului! Putem desigur să citim pagina lui Baudelaire cum se citește o pagină ușoară, prea ușoară. Un critic literar ar putea chiar să se mire că marele poet s-a folosit cu atâta ușurință de imaginile banalității. Dar, citind această pagină prea simplă, acceptându-i reveriile de repaos pe care le sugerează, zăbovind asupra cuvintelor subliniate, ne cufundăm trup și suflet, în liniște. Ne simțim așezați în centrul de protecție al casei, al dealului, „înfășați“ și noi în țesăturile iernii.

Și ne e cald, *fîindcă* afară e frig. Iar pentru a întregi acest „paradis artificial“ cufundat în iarnă, Baudelaire spune că visătorul cere o iarnă grea. „În fiecare an îi cere cerului atâta zăpadă, grindină și îngheț cât încape în el. Îi trebuie o iarnă canadiană, o iarnă rusească. Cuibul lui va fi atunci mai cald, mai dulce, mai iubit...¹ Asemenea lui Edgar Allan Poe, mare visător de perdele, Baudelaire mai cere și „niște perdele grele unduind până la podea“ ca să căpтуșească locuința înconjurată de iarnă. În spatele perdelelor întunecate, zăpada pare mai albă. Totul se activează când se acumulează contradicțiile.

Baudelaire ne-a dat un tablou centrat; el ne-a purtat în centrul unei reverii pe care putem acum să ne-o însușim. Îi vom adăuga desigur niște trăsături personale. În *cottage*-ul lui Thomas de Quincey, evocat de Baudelaire, vom așeza ființe din trecutul nostru. Căpătăm astfel beneficiul unei evocări fără supraîncărcare. Amintirile noastre cele mai personale pot veni să locuiască aici. Prin nu știu ce simpatie, descrierea lui Baudelaire și-a pierdut banalitatea. Și totdeauna e așa: centrii de reverie bine determinați sunt mijloace de comunicare între oamenii visării, în același fel în care conceptele bine definite sunt mijloace de comunicare între oamenii gândirii.

În *Curiozități estetice* (p. 331), Baudelaire vorbește și despre o pânză a lui Lavieille reprezentând „o căsuță sărăcăcioasă la marginea unei păduri“ iarna, în „anotimpul trist“. Și totuși: „Unele dintre efectele pe care Lavieille le-a redat adesea mi se par – spune Baudelaire – extrase din fericirea de iarnă.“

¹ Henri Bosco foarte bine tipul unei astfel de reverii în această scurtă formulă: „Când adăpostul e sigur, furtuna e bună.“

Iarna *evocată* este o întărire a bucuriei de a locui întrucât ține numai de regnul imaginației, iarna evocată aici sporește valoarea de locuire a casei.

Dacă ni s-ar cere să facem o expertiză a onirismului aceluia *cottage* al lui Thomas de Quincey, retrăit de Baudelaire, am spune că acolo stăruie mirosul fad de opiu, o atmosferă de somnolență. Nimic nu ne vorbește despre vitejia zidurilor, despre curajul acoperișului. Casa nu luptă. S-ar spune că Baudelaire nu știe să se închidă decât între perdele.

Absența luptei e adesea o caracteristică a caselor în iarnă pe care le găsim în literatură. Dialectica universului și a casei este aici prea simplă. Zăpada, în speță, nimicește prea ușor lumea exterioară. Ea universalizează universul într-o singură tonalitate. Cu un singur cuvânt, cuvântul „zăpadă“, universul este exprimat și suprimat pentru ființa adăpostită. În *Deșerturile dragostei*, și Rimbaud spune: „Era ca o noapte de iarnă, cu o zăpadă de înăbușit lumea.“

În orice caz, dincolo de casa locuită, cosmosul de iarnă e un cosmos simplificat. Este o non-casă în stilul în care metafizicianul vorbește de un non-eu. De la casă la non-casă se ordonează cu ușurință toate contradicțiile. În casă, totul se diferențiază, se multiplică. De la iarnă, casa primește rezerve de intimitate, rafinate de intimitate. În lumea din afara casei, zăpada șterge pașii, încurcă drumurile, înăbușă zgomotele, stinge culorile. Se simte acționând o negare cosmică prin universală albeață. Visătorul de casă știe toate acestea, le simte, și prin micșorarea de ființare a lumii exterioare cunoaște o spoire în intensitate a tuturor valorilor intimității.

II

Dintre toate anotimpurile, iarna este cel mai bătrân. Ea dă vârstă amintirilor. Trimite la un îndelungat trecut. Sub zăpadă casa e bătrână. Casa pare că trăiește înapoi în veacurile înde-

părtate. Sentimentul acesta e bine evocat de Bachelin în paginile în care iarna își arată toată ostilitatea¹.

Erau seri, când, în casele vechi înconjurate de zăpadă și de crivăț, mărețelor povești, frumoasele legende pe care și le transmit oamenii, capătă un sens concret și devin susceptibile, pentru cine le adâncește, de o aplicare imediată. Și astfel, poate, unul din strămoșii noștri, mort la anul o mie, a putut să creadă în sfârșitul lumii.

Fiindcă poveștile nu sunt aici niște basme cu zâne povestite de bunici; sunt povești de bărbați, povești care meditează asupra forțelor și semnelor. În iernile acelea, spune în altă parte Bachelin (p. 58), „mi se pare că (sub mantaua vastului cămin) vechile legende trebuie să fi fost chiar mai bătrâne decât sunt astăzi.“ Aveau tocmai acea vechime a dramei cataclismelor, a cataclismelor ce pot să anunțe sfârșitul lumii.

Evocând acele seri de iarnă dramatică în casa părintească, Bachelin scrie (p. 104): „Când tovarășii noștri de veghere plecau cu picioarele în zăpadă și cu capul în rafale, mi se părea că s-ar duce foarte departe, în țări necunoscute, cu bufnițe și cu lupi. Eram tentat să le strig cum citisem în primele mele cărți de istorie: Domnul să vă aibă în pază!“

Nu e oare izbitor că în sufletul unui copil simpla imagine a casei familiale sub zăpada troienită poate integra imagini ale anului o mie?

III

Să luăm acum un caz mai complex, un caz ce poate părea paradoxal. Îl luăm dintr-o pagină a lui Rilke.²

Pentru el, contrar tezei generale pe care o susțineam în capitolul precedent, furtuna este ofensivă mai ales în oraș, acolo

¹ Henri Bachelin, *Le serviteur*, p. 102.

² Rilke, *Lettres à une musicienne (Scrisori către o muziciană)*, trad., p. 112.

cerul ne spune în mod răspicat mânia lui. La țară, furtuna ne-ar fi mai puțin ostilă. Din punctul nostru de vedere, avem de-a face aici cu un paradox de cosmicitate. Dar, desigur, pagina rilkeană e frumoasă și vom fi interesați să o comentăm.

Iată ce-i scrie Rilke „muzicienei“:

Știi tu că sunt speriat, în oraș, de uraganele astea nocturne? S-ar părea, nu-i așa, că în trufia lor de elemente, le nici nu ne văd. În timp ce o casă singuratică la țară pe aceasta o văd, o iau în brațele lor puternice și astfel, o întăresc, încât acolo ai vrea să stai afară, în grădina care mugește, și cel puțin stai la fereastră, și-i aprobi pe bătrânii arbori înfuriați care se agită de parcă spiritul profetilor ar fi în ei.

Pagina lui Rilke mi se pare, în stil fotografic, un „negativ“ al casei, o inversare a funcției de locuire. Furtuna vuitește și îndoiaie copacii; Rilke, adăpostit în casă, ar vrea să fie *afară*, nu din nevoia de a se bucura de vânt și de ploaie, ci în căutarea reveriei. Astfel, Rilke participă, simțim asta, la contra-mânia copacului atacat de furia vântului. Dar el nu participă la rezistența casei. Își pune încrederea în înțelepciunea uraganului, în clarviziunea fulgerului, în toate elementele care, în chiar furia lor, văd adăpostul omului și se înțeleg între ele să-l cruțe.

Acest „negativ“ de imagine nu e însă mai puțin revelator. El este mărturia dinamismului de luptă cosmică. Rilke – care a dat despre asta multe dovezi și ne vom referi adesea la ele – cunoaște drama adăposturilor omenești. Oricare ar fi polul dialecticii în care se situează visătorul, fie el casa ori universul, dialectica se dinamizează. Casa și universul nu sunt pur și simplu două spații juxtapuse. Sub regimul imaginației, ele se animă unul pe altul, avântându-se în reverii contrare. Chiar Rilke admite că încercările „întăresc“ vechea casă. Casa își capitalizează victoriile împotriva uraganului. Și fiindcă într-o cercetare a imaginației trebuie să depășim domnia faptelor, știm prea bine că suntem mai liniștiți, mai în siguranță în vechiul adăpost, în casa natală, decât în casa de pe stradă, unde nu locuim decât în trecere.

IV

În opoziție cu „negativul“ examinat mai sus, să dăm exemplul unei pozitivități de adeziune totală la drama casei atacate de furtună.

Casa din *Malicroix*¹ se numește „La Redousse“. E construită pe o insulă din Camargue, nu departe de fluviul care mugește. E umilă. Pare slabă. Vom vedea cât curaj are.

Scriitorul pregătește furtuna pe mai multe pagini. O meteorologie poetică merge la sursele de unde se vor naște mișcarea și zgomotul. Cu câtă artă atinge scriitorul mai întâi absolutul tăcerii, imensitatea spațiilor tăcerii!

Nimic nu sugerează mai bine ca tăcerea sentimentul spațiilor nemărginite. Am intrat în aceste spații. Zgomotele colorează întinderea și îi dau un soi de trup sonor. Absența lor o lasă desăvârșit de pură și în mijlocul tăcerii suntem cuprinși de senzația de vast, de adânc, de nemărginit. Ea m-a năpădit și, timp de câteva minute, m-am confundat cu această măreție a păcii nocturne.

Ea se impunea ca o ființă.

Pacea avea un trup. Luat din noapte, făcut din noapte. Un trup real, un trup imobil.

În acest vast poem în proză vin să se așeze pagini care au același progres al zvonurilor și al temerilor ca și stanțele Djinnilor la Victor Hugo. Dar aici scriitorul își ia răgazul de a arăta restrângerea spațiului în centrul căruia casa va trăi ca o inimă îngrozită. Un soi de spaimă cosmică prevestește furtuna. Apoi toate gătlejurile vântului se desfac. În curând, toate animalele uraganului dau glas. Ce bestiar al vântului am putea întocmi dacă am avea răgazul, nu numai din paginile pe care le invocăm, ci din toată opera lui Henri Bosco, analizându-i dinamologia furtunilor! Scriitorul știe din instinct că toate agresiunile, fie că vin de la om sau de la lume, sunt animalice. Oricât de subtilă ar fi o agresiune venită de la om, oricât de indirectă, de camuflată, de construită ar fi, ea revelează niște

¹ Henri BOSCO, *Malicroix*, p. 105 și urm.

origini nerăscumpărate. Un mic filament animal trăiește în orice ură cât de mărunță. Poetul-psiholog – sau psihologul-poet, dacă există așa ceva – nu se poate înșela marcând cu un strigăt animal diferitele tipuri de agresiune. Și, de asemenea, unul din teribilele semne distinctive ale omului este faptul că nu înțelege intuitiv forțele universului decât printr-o psihologie a furiei.

Și împotriva acestei haite care se dezlănțuie treptat, casa devine adevărata făptură de o umanitate pură, ființa care se apără fără a avea niciodată răspunderea atacului. „La Redousse“ este Rezistența omului. Ea este *valoarea umană*, măreția a Omului.

Iată pagina centrală a rezistenței omenești a casei în miezul furtunii (p. 115):

Casa lupta vitejește. Ea se plânse mai întâi; cele mai rele rafale o atacară din toate părțile deodată, cu o ură distinctă și cu asemenea urlete de furie, încât, în unele clipe, mă înfioram de spaimă. Dar ea ținu piept. De la începutul furtunii vânturi turbate se înverșunaseră asupra acoperișului. Încercaseră să-l smulgă, să-i frângă șalele, să-l facă fărâme, să-l aspire. Dar el își rotunji spinarea și se propti zdravăn în vechii stâlpi de susținere. Atunci alte vânturi sosiră și, năvălind jos, la pământ, izbiră în ziduri. Totul se îndoi sub lovitura impetuoasă, dar casa flexibilă, îndoindu-se, rezistă fiarei. Ea ținea fără îndoială de solul insulei prin niște rădăcini incasabile, de la care pereții subțiri de trestie tencuită și de scânduri își trageau o forță supranaturală. Zadarnic erau insultate obloanele și ușile, zadarnic se pronunțau amenințări colosale, se trâmbița în cămin, făptura deja omenească în care-mi adăposteam corpul nu i-a cedat nimic furtunii. Casa se strânse în jurul meu, ca o lupoaică, și în unele clipe îi simțeam mirosul coborându-mi matern până la inimă. În noaptea aceea, a fost într-adevăr mama mea.

N-am avut-o decât pe ea ca să mă păzească și să mă susțină. Eram singuri.

Vorbind despre maternitatea casei în cartea noastră, *Pământul și reveriile repaosului*, citasem aceste două versuri imense ale lui Milosz, unde se unesc imaginile Mamei și Casei:

*Spun Mamă. Și la tine mă gândesc, o, Casa mea!
Casă a frumoaselor veri întunecate din copilărie.
(Melancolie)*

O imagine asemănătoare se impune recunoștinței înduioșate a locuitorului din „La Redousse“. Dar, aici, imaginea nu vine din nostalgia copilăriei. Ea e dată în actualitatea ei de protecție. Dincolo chiar de o comunitate a tandreței, aici avem de-a face cu o comunitate a forței, o concentrare a două tipuri de curaj, a două rezistențe. Ce imagine a concentrării de ființă este casa care, „strângându-se“ în jurul locuitorului ei, apropiindu-și zidurile, devine celula unui corp. Refugiul s-a contractat. Și, devenind mai protector, a devenit exterior mai puternic. Din refugiu, a devenit redută. Căsuța a devenit o fortăreață a curajului pentru singuraticul care, înlăuntru, trebuie să învețe să-și învingă frica. Un astfel de adăpost educă. Paginile lui Bosco se citesc ca o acumulare de rezerve de forță în castelele interioare ale curajului. În casa devenită prin imaginație însuși centrul unui ciclon, trebuie depășite simplele impresii de reconfortare pe care le dă orice adăpost. Trebuie să participăm la drama cosmică susținută de casa care luptă. Întreaga dramă din *Malicroix* este o încercare a singurătății. Locuitorul din „La Redousse“ trebuie să domine singurătatea în casa de pe o insulă fără sat. Acolo trebuie să dobândească demnitatea singurătății atinsă de un strămoș pe care o mare nenorocire l-a făcut să se izoleze. El trebuie să fie singur, singur într-un cosmos care nu este cel al copilăriei lui. Om dintr-o rasă blândă și fericită, el trebuie să-și înalțe curajul, să învețe curajul în fața unui cosmos aspru, sărac, rece. Casa izolată vine să-i dea imagini puternice, adică sfaturi de rezistență.

Astfel, în fața ostilității, a formelor animalice ale furtunii și uraganului, valorile de protecție și de rezistență ale casei sunt transpuse în valori umane. Casa capătă energiile fizice și morale ale unui corp omenesc. Ea își încovoie spinarea, își încordează șalele. Sub rafale, se îndoie când trebuie, sigură că se poate redresa la timp –, negând mereu înfrângerile trecătoare. O asemenea casă îl cheamă pe om la un eroism de cosmos. Ea este un instrument de înfruntat cosmosul. Metafizicile „omului aruncat în lume“ ar putea să mediteze concret la casa aruncată pradă uraganului, înfruntând mânia cerului. Împotriva a tot și a toate, casa ne ajută să spunem: voi fi un locuitor al lumii, în ciuda

lumii. Problema nu este numai o problemă de ființare, este una de energie și prin urmare de contra-energie.

În această comunitate dinamică dintre om și casă, în această rivalitate dinamică dintre casă și univers, suntem departe de orice referire la simplele forme geometrice. Casa trăită nu e o cutie inertă. Spațiul locuit transcende spațiul geometric.

Transpunerea ființei casei în valori umane poate fi oare considerată ca o activitate metaforizează? În calitatea lor de metafore, un critic literar le-ar considera lesne ca excesive. Pe de altă parte, un psiholog pozitiv ar reduce imediat limbajul plin de imagini la realitatea psihologică a spaimei unui om închis în singurătatea lui, departe de orice ajutor omenesc. Dar fenomenologia imaginației nu poate fi satisfăcută de o reducere care face din imagini niște mijloace subalterne de expresie: fenomenologia imaginației cere ca imaginile să fie trăite direct, ca imaginile să fie luate ca evenimente subite ale vieții. Când imaginea e nouă, lumea e nouă.

Iar în lectura pusă în viață, orice pasivitate dispăre dacă încercăm să conștientizăm actele creatoare ale poetului exprimând lumea, o lume ce se deschide reveriilor noastre. În romanul lui Henri Bosco, *Malicroix*, lumea lucrează asupra omului singuratic mai mult decât ar putea-o face personajele. Dacă s-ar scoate din roman toate poemele în proză pe care le conține, n-ar mai rămâne decât problema unei moșteniri, un duel între notar și moștenitor. În schimb, ce câștig pentru un psiholog al imaginației dacă lecturii „sociale“ i se adaugă lectura „cosmică“! El își dă foarte bine seama că pe om îl formează cosmosul, că acesta îl transformă pe un om de la deal într-un om al insulei și al fluviului. Își dă seama că pe om îl remodelează casa.

Cu casa trăită de poet, suntem astfel conduși într-un punct sensibil al antropo-cosmologiei. Așadar, casa este într-adevăr un instrument de topo-analiză. Un instrument foarte eficace, tocmai fiindcă e greu de folosit. Pe scurt, discutarea tezelor noastre este plasată pe un teren care ne e defavorabil. Într-adevăr, la prima vedere, casa este întâi un obiect cu o geometrie puternică. Suntem tentați să o analizăm rațional. Realitatea ei primă este vizibilă și tangibilă. Ea este făcută din

elemente solide bine tăiate, din grinzi bine îmbinate. În ea –, linia dreaptă este dominantă. Firul cu plumb a pus asupra ei pecetea înțelepciunii și a echilibrului său.¹ Un astfel de obiect geometric ar trebui să reziste unor metafore care întâmpină corpul omenesc, sufletul omenesc. Dar transpunerea în uman se face imediat, de îndată ce luăm casa ca pe un spațiu de reconfortare și de intimitate, ca pe un spațiu care trebuie să condenseze și să apere intimitatea. Atunci se deschide, în afara oricărei raționalități, câmpul onirismului. Citind și recitind *Malicroix*, aud pășind pe acoperișul de la „La Redousse“, „copita de fier a visului“, cum spune Pierre-Jean Jouve.

Dar complexul realitate-vis nu e niciodată definitiv rezolvat. Chiar când se apucă să trăiască omenește, casa nu-și pierde toată „obiectivitatea“. Trebuie să examinăm mai îndeaproape cum se prezintă, într-o geometrie visătoare, casele din trecut, casele în care mergem să regăsim, în reveriile noastre, intimitatea trecutului. Neîncetat, trebuie să studiem cum, blânda materie a intimității, își regăsește, prin intermediul casei forma pe care o avea atunci când închidea în ea căldura dintâi:

*Și casa cea veche
Simt căldura ei roșietică
Vine de la simțuri spre minte.*²

V

Mai întâi, putem desena casele acestea vechi, le putem da prin urmare o *reprezentare* care are toate caracteristicile unei

¹ De fapt, trebuie să notăm că termenul *casă* nu figurează în indexul foarte minuțios alcătuit, prezent în noua ediție a cărții lui C.-G. Jung, *Métamorphose de l'âme et de ses symboles* (*Metamorfoza sufletului și simbolurilor sale*), trad. Yves le Lay.

² Jean Wahl, *Poèmes*, p. 23.

copii a realului. Un astfel de desen obiectiv, detașat de orice reverie, este un document dur și stabil care marchează o biografie.

Dar această reprezentare din exterior, dacă manifestă cumva o calitate artistică a desenului, un talent de reprezentare, iată cum devine insistentă, îmbietoare, și iată cum simpla apreciere a unui lucru bine redat, bine făcut, se continuă în contemplație și în reverie. Reveria se întoarce să locuiască în desenul exact. Reprezentarea unei case nu-l lasă multă vreme indiferent pe visător.

Adeseori îmi spuneam, cu mult înainte de vremea când mă apucasem să-i citesc în fiecare zi pe poeți, că mi-ar plăcea să locuiesc într-o casă ca acelea pe care le vezi în gravuri. Casa cu linii groase, casa dintr-o pirogravură era pentru mine și mai grăitoare. Mie mi se pare că pirogravurile pretind simplitate. Prin ele reveria mea locuia în casa esențială.

Am fost mirat să găsesc urmele acestor reverii naive, despre care credeam că-mi aparțin, în lecturile ulterioare.

André Lafon scrisese în 1913:

*Visez la un cămin, o casă scundă cu ferestre
Înalte, cu trei trepte tocite, netede și înverzite*

.....

*Cămin sărăcăcios și tainic precum o stampă veche
Ce trăiește doar în mine, unde mă întorc uneori
Să mă așez ca să uit ziua cenușie și ploaia.¹*

Atâtea alte poeme ale lui André Lafon sunt scrise sub semnul „casei sărăcăcioase“! În „stampelă“ literare pe care le zugrăvește el, casa îl primește pe cititor ca pe un oaspete. O îndrăzneală în plus – și cititorul ar lua dalta în mână ca să-și graveze lectura.

Tipurile de gravuri ajung să precizeze tipuri de casă. Annie Duthil scrie astfel:

¹ André Lafon, *Poésies, Le rêve d'un logis (Poezii, Visul unui cămin)*, p. 91.

*Sunt într-o casă de stampe japoneze.
Soarele este peste tot, căci totul este transparent.*

Există case luminoase în care, în toate anotimpurile,
locuiește vara. Ele sunt făcute numai din ferestre
Nu este el însuși locuitor al unor stampe, poetul care spune:

*Cine nu are în fundul inimii
Un castel Elsinor întunecat
.....
Asemenea oamenilor din trecut
Construim în noi înșine piatră
Cu piatră un mare castel cu stafii.¹*

În acest fel, îmi găsesc reconfortarea în desenele lecturilor mele. Mă duc să locuiesc în „gravurile literare“ pe care mi le oferă poezii. Cu cât e mai simplă casa din gravură, cu atât mai mult îmi pune la lucru imaginația mea de locuitor. Ea nu rămâne o „reprezentare“. Liniile ei sunt *puternice*. Adăpostul *îmi dă puteri*. El cere să fie locuit *cu simplitate*, în deplina *securitate* pe care o dă *simplitatea*. Casa gravată deșteaptă în mine *sensul colibei*; în ea retrăiesc *forța de privire* pe care o are *ferestruica*. Și iată! Dacă spun cu sinceritate imaginea, iată că simt nevoia să subliniez. *A sublinia* nu este oare *a grava* scriind?

VI

Uneori, casa crește, se extinde. E nevoie de o elasticitate mai mare în reverie, de o reverie mai neprecis desenată, pentru a o locui.

¹ Annie Duthil, *La pêcheuse d'absolu (Pescuitoarea de absolut)*, Éditions Seghers, p. 20.

Casa mea, spune Georges Spyridaki este diafană, dar nu e de sticlă. Mai curând de natura aburului. Pereții ei se condensează și se destind după dorința mea. Câteodată îi strâng în jurul meu ca pe o armură de izolare... Dar, alteori, las pereții casei mele să se răsfete în spațiul lor propriu, care e extensibilitatea infinită.¹

Casa lui Spyridaki respiră. Ea e veșmânt-armură și se extinde apoi la infinit. Adică trăim în ea rând pe rând în siguranță și în aventură. Ea este celulă și este lume. Geometria e transcendentă.

A da irealitate imaginii legate de o puternică realitate ne așază în bătaia poeziei. Unele texte ale lui René Cazelles ne vor spune această expansiune dacă acceptăm să mergem să locuim imaginile poetului. El scrie, din inima Provence-i sale, ținutul conturilor celor mai clare²:

Casa de negăsit unde respiră această floare a labei, unde se nasc furtunile, extenuanta fericire, când voi conțeni să o caut? [...]
 Simetria o dată distrusă, să fii prada vânturilor. [...]
 Casa mea aș vrea-o asemănătoare cu cea a vântului de mare, fremătând de pescăruși.

Astfel, o imensă casă cosmică se află potențial în orice vis despre casă. Din centrul ei radiază vânturile, iar pe ferestrele ei ies pescărușii. O casă atât de dinamică îi permite poetului să locuiască universul. Sau, altfel spus, universul vine să locuiască în casa lui.

Uneori, într-un moment de repaos, poetul revine în centrul locuinței sale (p. 29):

*Totul respiră din nou
 Fața de masă e albă.*

¹ Georges Spyridaki, *Mort lucide (Moarte lucidă)*, Éditions Seghers, p. 35.

² René Cazelles, *De terre et d'envolée (Despre pământ și despre zbor)*, Éditions G.L.M., 1953, p. 23 și p. 36.

Fața de masă, o mână de albeață, a fost de-ajuns pentru a ancora casa în centrul ei.

Casele literare ale lui Georges Spyridaki și René Cazelles sunt adăposturi ale imensității. Pereții au luat vacanță. În astfel de case te vindeci de claustrofobie. Există ceasuri când e salutar să mergi să le locuiești.

Imaginea acestor case care integrează vântul, care aspiră la o ușurătate aeriană, care poartă pe copacul ciudatei lor creșteri un cuib gata să-și ia zborul, o asemenea imagine un spirit pozitiv, realist ar putea s-o refuze. În ceea ce privește o teză generală despre imaginație, ea e prețioasă fiindcă e atinsă, fără ca aparent poetul să o știe, de chemarea contrariilor care dinamizează marile arhetipuri. Erich Neumann, într-un articol din *Eranos*¹ a arătat că orice ființă puternic pământescă – și casa este o ființă foarte pământescă – ar înregistra totuși chemările unei lumi aeriene, ale unei lumi celeste. Casei bine înrădăcinate îi place să aibă o ramură sensibilă la vânt, un pod cu zvonuri de frunziș. Tot la un asemenea pod se gândea un poet scriind:

*Pe scara arborilor
Ne suim.*²

Dacă dintr-o casă facem un poem, nu rareori cele mai intense contradicții vin, cum ar spune filosoful, să ne trezească din somnul nostru întru concepte și să ne elibereze de geometriile noastre utilitare. În pagina lui René Cazelles, ținta dialecticii imaginare este soliditatea. Acolo se respiră imposibilul miros de lavă, granitul are aripi. Invers, vântul brusc e tare ca o grindă. Casa își cucerește partea ei de cer. Are drept terasă întregul cer.

¹ Erich Neumann, *Die Bedeutung des Erdarchetyps für die Neuzeit*, loc. cit., p. 12.

² Claude Hartmann, *Nocturnes*, Éditions La Galere.

Dar comentariul nostru devine prea precis. El acceptă ușor dialectici parțiale despre diferitele caracteristici ale casei. Continuându-l, am sparge în bucăți unitatea arhetipului. Întotdeauna se întâmplă așa. E mai bine să lăsăm ambivalențele arhetipurilor învăluite în valoarea lor dominantă. Iată de ce poetul va fi totdeauna mai sugestiv decât filosoful. El are tocmai dreptul de a fi sugestiv. Atunci, conform dinamismului care aparține sugestiei, cititorul poate să meargă mai departe, prea departe. Citind și recitind poemul lui René Cazelles, o dată acceptată fâșnirea imaginii, știm că putem zăbovi nu numai în înălțimea casei, ci într-o supra-înălțime. Îmi place să exersez această supra-înălțare pe multe imagini. Înălțimea imaginii casei este repliată în reprezentarea solidă. Când poetul o despăturește, o întinde, ea se oferă sub un aspect fenomenologic foarte pur. Conștiința „se înalță“ cu ocazia unei imagini care în mod obișnuit „odihnește“. Imaginea nu mai e descriptivă, ea este hotărât inspirativă.

Ciudată situație: spațiile pe care le iubim nu vor totdeauna să stea închise! Ele se desfășoară. S-ar zice că ele se transportă cu ușurință în altă parte, în alte timpuri, în planuri diferite de visuri și de amintiri.

Cum să nu profite fiecare cititor de ubicuitatea unui poem ca acesta:

*O casă ridicată în inimă
Catedrala mea de tăcere
Reluată în vis în fiecare dimineață
Și părăsită în fiecare seară
O casă acoperită de zorii zilei
Deschisă vântului tinereții mele.¹*

Această „casă“ e un soi de casă ușoară care se deplasează, pentru mine, pe adierile timpului. Este într-adevăr deschisă

¹ Jean Laroche, *Mémoire d'été (Memorie de vară)*, Éditions Cahiers de Rochefort, p. 9.

vântului unor alte timpuri. S-ar zice că poate să ne primească în toate diminețile vieții noastre ca să ne dea încredere în viață. De versurile lui Jean Laroche apropii, în reveriile mele, pagina în care René Char¹ visează „în camera devenită ușoară și care desfășura treptat marile spații ale călătoriei“. Dacă Creatorul l-ar asculta pe Poet, ar crea broasca țestoasă zburătoare care ar duce în albastrul cerului marile securități ale pământului.

Oare mai trebuie o dovadă pentru aceste case ușoare? Într-un poem care are ca titlu *Casa vântului*, Louis Guillaume visează astfel²:

*Multă vreme te-am construit, o casă!
La fiecare amintire transportam pietre
De pe malul râului pe coama zidurilor
Și vedeam, stuf clocit de anotimpuri
Acoperișul tău schimbător ca marea
Dansând pe fondul norilor
Cu care își amesteca fumurile*

Casă de vânt sălaș pe care o suflare îl ștergea.

Poate părea curios că acumulăm atâtea exemple. Un spirit realist e hotărât: „Aceasta nu stă în picioare! Nu e decât vană și inconsistentă poezie, o poezie care nu mai ține nici măcar de realitate“. Pentru omul pozitiv, tot ce este ireal se aseamănă, formele fiind scufundate și încate în irealitate. Numai casele reale ar putea avea o individualitate.

Dar un visător de case vede case peste tot. Totul îi e sămânță pentru vise de locuință. Jean Laroche mai spune:

*Bujorul acesta e o casă vagă
Unde fiecare regăsește noaptea.*

¹ René Char, *Fureur et mystère (Turbare și mister)*, p. 41.

² Louis Guillaume, *Noir comme la mer (Negru ca marea)*, Éditions Les Lettres, p. 60.

Bujorul nu închide oare în noaptea lui roșie o insectă adormită:

Orice caliciu e locuință.

Un alt poet face din această locuință un sălaș de eternitate:

Bujori și maci paradisuri tăcute!

– scrie Jean Jean Bourdeillette într-un vers de infinit¹:

Când ai visat atâta în căușul unei flori, îți amintești altfel în casa pierdută, dizolvată în apele trecutului. Cine va putea citi fără să intre într-un vis fără sfârșit aceste patru versuri:

*Odaia moare miere și tei
Unde sertarele se deschisera îndoliate
Casa se amestecă cu moartea
Într-o oglindă care se înnegrește.²*

VI

Dacă trecem de la aceste imagini luminoase la niște imagini care insistă, care ne obligă să ne amintim mai adânc în trecut, poeții ne sunt maeștrii. Cu ce putere ne dovedesc ei că în noi trăiesc casele pierdute pentru totdeauna! În noi, ele insistă să trăiască, de parcă ar aștepta de la noi un supliment de ființă. Ce bine, ce mult mai bine am locui acum casa! Ce vie posibilitate de ființare capătă deodată vechile noastre amintiri! Judecăm trecutul. Un soi de remușcare de a nu fi trăit destul de profund în vechea casă ni se strecoară în suflet, urcă din trecut, ne copleșește. Rilke spune acest regret sfâșietor în versuri de

¹ Jean Bourdeillette, *Les Étoiles dans la main (Cu stelele în mână)*, Éditions Seghers, p. 48.

² P. 28, vezi și p. 64, evocarea casei pierdute.

neuitat, în versuri care devin într-un mod dureros ale noastre, nu atât în expresia lor, cât într-o dramă a sentimentului profund:¹

*O nostalgie a locurilor ce nu erau
Destul de iubite în ceasul trecător
Cât aş vrea să le redau de departe
Gestul uitat, fapta suplimentară.*

De ce ne-am săturat așa de repede de fericirea de a locui sălașul? De ce n-am făcut să dureze ceasurile trecătoare? Ceva care e mai mult decât realitatea i-a lipsit realității. În casă nu am visat destul. Și fiindcă prin reverie o putem regăsi, legătura se face greu. Faptele ne încarcă memoria. Am vrea, dincolo de amintirile mereu repetate, să ne retrăim impresiile abolite și visele care ne făceau să credem în fericire:

*Unde te-am pierdut, imageria mea călcată în picioare? –
spune poetul.²*

Astfel, dacă păstrăm în memorie câte ceva din vis, dacă depășim colecția amintirilor precise, casa pierdută în noaptea timpurilor iese din umbră, bucată cu bucată. Nu facem nimic ca s-o reorganizăm. Ființa ei ni se restituie pornind de la intimitatea ei, în blândețea și imprecizia vieții interioare. Ceva fluid pare că ne reunește amintirile. Ne topim în acest fluid al trecutului. Rilke a cunoscut această intimitate de fuziune. El spune această topire a ființei în casa pierdută:

N-am mai revăzut niciodată apoi acea locuință ciudată. Așa cum o regăsesc în amintirea mea de copil, nu este o clădire; e toată topită și repartizată în mine: aici o odaie, dincolo o odaie, aici un capăt de coridor care nu unește cele două odăi, ci e păstrat în mine ca un fragment. Totul e răspândit în mine, camerele, scările care coborau cu o încetineală atât de ceremonioasă, alte scări, cuști strâmte

¹ Rilke, *Vergers (Livezi)*, XLI.

² André de Richaud, *Le droit d'asile (Dreptul la azil)*, Éditions Seghers, p. 26.

urcând în spirală, în întunecimea cărora înaintai ca sângele în vine¹.

Astfel, visele coboară uneori atât de adânc într-un trecut nedefinit, într-un trecut debarasat de datele lui, încât amintirile clare ale casei natale par să se desprindă de noi. Visele acestea ne uimesc reveria. Ajungem să ne îndoim că am trăit unde am trăit. Trecutul nostru este undeva în altă parte și o anume irealitate impregnează locurile și timpurile. Se pare că ne aflăm în limburile ființei. Iar poetul și gânditorul se găsesc să scrie pagini pe marginea cărora un metafizician al ființei ar avea mult de câștigat în meditație. Iată, de exemplu, o pagină de metafizică concretă care, acoperind cu reverii amintirea unei case natale, ne introduce în locurile nu prea bine definite, nu prea bine situate, ale ființei, unde ne cuprinde o uimire de a fi: William Goyen scrie:

Când te gândești că poți să vii pe lume într-un loc pe care la început nici nu știi să-l numești, pe care-l vezi pentru prima oară, și că în locul ăsta anonim, necunoscut, poți să crești, să circuli până când ajungi să-i cunoști numele, să-l pronunți cu dragoste, să-l numești cămin, unde îți înfiți rădăcinile, să-ți adăpostești în el iubirile, astfel încât, de câte ori vorbești despre el, o faci ca îndrăgostiții, în cântări nostalgice, în poeme năpădite de dorință!²

Terenul unde întâmplarea a semănat planta umană nu era nimic. Și pe fondul acesta de neant cresc valorile umane! Invers, dacă, dincolo de amintiri, mergi până în fundul viselor, în această pre-memorie, pare că neantul mângâie ființa, pătrunde ființa, dezleagă blând legăturile ființei. Ne întrebăm: fost-a oare ce a fost? Au avut faptele *valoarea* pe care le-o dă memoria? Memoria îndepărtată nu-și amintește de ele decât dându-le o valoare, o aureolă de fericire. O dată valoarea ștearsă, faptele nu mai țin. Au fost oare? O irealitate se infil-

¹ Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge* (*Caietele lui Malte Laurids Brigge*), trad. p. 33.

² William Goyen, *La maison d'haleine* (*Casa de răsuflare*), trad. Coindreau, p. 67.

trează în realitatea amintirilor care sunt la granița istoriei noastre personale și a unei preistorii nedefinite, exact în punctul în care casa natală, după noi, vine să se nască în noi. Fiindcă înainte de noi – ne face să înțelegem Goyen – ea era cât se poate de anonimă. Era un loc pierdut în lume. Astfel, în pragul spațiului nostru, înainte de epoca vremii noastre, domnește un cutremur de luări de ființă (*prises d'être*) și de pierderi de ființă (*pertes d'être*). Și toată realitatea amintirii devine fantomatică.

Dar această irealitate formulată în visele amintirii nu răzbate oare până la visătorul ce stă față în față cu lucrurile cele mai solide, cu casa de piatră către care, visând la lume, visătorul se întoarce seara? William Goyen cunoaște această irealitate a realului (*loc. cit.*, p. 88):

Iată deci pentru ce, de atâtea ori, când te întorceai singur, urmând poteca sub un vâl de ploaie, casa părea că se înalță pe cea mai diafană dintre pânze, un voal țesut dintr-o răsuflare de-a ta. Și te gândea ai atunci că poate casa născută din munca dulgherilor nu există, că poate niciodată nu a existat, că nu e decât o închipuire creată de răsuflarea ta și că tu, care ai suflat-o, poți, tot cu o răsuflare, să o nimicești.

Într-o asemenea pagină, imaginația, memoria, percepția își schimbă între ele funcțiile. Imaginea se stabilește într-o cooperare a realului cu irealul, prin concursul funcției realului și al funcției irealului. Pentru a studia nu această alternativă a contrariilor, ci fuziunea contrariilor, instrumentele dialecticii logice ar fi cu totul inoperante. Ele ar face anatomia unui lucru viu. Dar casa, dacă este o valoare vie, trebuie să integreze o irealitate. Trebuie ca toate valorile să tremure. O valoare care nu tremură este o valoare moartă.

Când vin să se întâlnească două imagini singulare, opere a doi poeți care își urmează separat reveria, se pare că ele se întăresc una pe cealaltă. Convergența aceasta a două imagini excepționale constituie, într-un fel, o verificare a anchetei fenomenologice. Imaginea își pierde din gratuitate. Jocul liber

al imaginației nu mai este o anarhie. Să apropiem așadar de imaginea din *Casa de răsuflare* a lui William Goyen o imagine pe care am citat-o deja în cartea noastră, *Pământul și reveriile repaosului* (p. 96), imagine pe care nu am știut s-o înrudim.

Pierre Seghers scrie:

*O casă unde mă duc singur chemând
Un nume pe care mi-l întorc tăcerea și zidurile
O casă ciudată care stă în vocea mea
Și pe care o locuiește vântul.
O inventez, mâinile mele desenează un nor
O corabie de cer mare deasupra pădurilor
O negură ce se risipește și dispare
Ca în jocul cu imagini.¹*

Pentru a clădi mai bine această casă în negură, în adiere, ar trebui, spune poetul,

*...Un glas mai tare și tămâia
Albastră a inimii și a cuvintelor.*

Ca și casa de răsuflare, casa adierii și a glasului este o valoare ce tremură la limita dintre real și ireal. Desigur, un spirit realist ar rămâne dincoace de această regiune a tremurului. Dar cel care citește poemele cu bucuria de a imagina va însemna cu o piatră albă ziua în care poate auzi pe două registre ecourile casei pierdute. Pentru cel care știe să asculte casa din trecut, nu este ea o geometrie de ecouri? Glasurile, glasul trecutului răsună altfel în sala cea mare și în odaia cea mică. Altfel răsună și chemările de pe scară. În ordinea amintirilor dificile, mult dincolo de geometriile desenului, trebuie să regăsim tonalitatea luminii, apoi vin blânde mirosuri care persistă în camerele

¹ Pierre Seghers, *Le domaine public (Domeniul public)*, p. 70. Continuăm citatul pe care îl dădeam în 1948, căci imaginația noastră de cititor este încurajată de reveriile pe care le-am primit din cartea lui William Goyen.

goale, punând o pecete aeriană pe fiecare dintre odăile casei din amintire. Este oare posibil, încă și mai departe, să se restituie nu doar timbrul vocilor, „inflexiunea glasurilor dragi care au tăcut“, ci și rezonanța tuturor odăilor din casa sonoră? În această extremă persistență a amintirilor, numai poeziilor le putem cere documente de psihologie rafinată.

VII

Uneori, casa viitorului e mai solidă, mai clară, mai vastă decât toate casele din trecut. Invers lucrează în raport cu casa natală imaginea *casei visate*. Târziu în viață, cu un curaj invincibil, mai spunem încă: voi face ceea ce nu s-a făcut. Voi construi casa. Casa aceasta visată poate fi un simplu vis de proprietar, un concentrat a tot ce este socotit comod, confortabil, sănătos, solid, respectiv demn de dorit pentru ceilalți. Casa trebuie atunci să satisfacă și orgoliul și rațiunea, termeni ireconciliabili. Dacă aceste vise trebuie să se realizeze, ele ies din domeniul anchetei noastre. Intră în domeniul psihologiei proiectelor. Dar am precizat de multe ori că proiectul este pentru noi un onirism cu proiecție mică. În el spiritul se desfășoară, dar sufletul nu-și află lărgimea de viață. Poate că e bine să păstrăm câteva vise despre o casă pe care o vom locui mai târziu, tot mai târziu, atât de târziu că nu vom avea timp să o realizăm. O casă care ar fi una *finală*, simetrică față de casa *natală*, ar pregăti gânduri și nu vise, gânduri grave, gânduri triste. E mai bine să trăiești în provizoriu decât în definitiv.

Iată o anecdotă plină de învățăminte.

E povestită de Compenon, care discuta despre poezie cu poetul Ducis:

Când ajunserăm la micile poeme pe care el le adresează *locuinței sale, straturilor de flori, grădinii de zarzavat, crângului, cavoului său...*, nu mă putui împiedica să-i atrag atenția răsând că, peste o sută de ani, risca să supună la grele chinuri mintea comentatorilor. Începu să râdă și îmi povesti cum, neîmplinindu-i-se dorința din tinerețe de a avea o casă la țară cu o mică grădină, luase hotărârea, la șaptezeci de ani, să și le dăruiască singur, prin propria-i autoritate de poet, fără să cheltuiască nici un ban. Mai întâi începuse cu casa, apoi crescându-i gustul de posesiune, adăugase *grădina*, apoi, *crângul* etc. Toate nu existau decât în imaginația lui, dar era destul pentru ca aceste mici posesiuni himerice să aibă realitate în ochii lui. Vorbea și se bucura de ele ca de niște lucruri adevărate, iar imaginația lui avea o asemenea putere că nu m-aș fi mirat ca, la înghețurile din lunile aprilie sau mai, să-i surprind un sentiment de îngrijorare pentru via lui din Marly.

În legătură cu acestea, îmi povesti că un provincial cinstit și cumsecade, citind în ziare unele dintre bucățile în care-și cântă micile sale domenii, îi scrisese ca să-și ofere serviciile în calitate de administrator, cerându-i doar locuință și onorariul pe care-l va crede de cuviință.

A locui pretutindeni, dar nicăieri închis, aceasta e deviza visătorului de locuințe. În casa finală, ca și în casa mea reală, reveria de a locui e respinsă brutal. Trebuie totdeauna să lași deschisă o reverie de altundeva.

Ce frumos exercițiu al funcției de a locui casa visată devine atunci călătoria cu trenul! O astfel de călătorie derulează un film de case vizate, acceptate, refuzate... Fără ca niciodată, ca în automobil, să fii tentat să te oprești. Ești în plină reverie cu salutara interdicție de *a verifica*. Fiindcă mă tem ca acest fel de a călători să nu fie doar o blândă manie personală, iată un text:

În fața tuturor caselor singuratice pe care le întâlnesc la țară, îmi spun – scrie Henry-David Thoreau, că aș putea, satisfăcut, să-mi petrec viața acolo, fiindcă le văd în avantajul lor, fără inconveniente. Încă nu mi-am adus acolo gândurile mele plecticoase și obiceiurile mele prozaice, așa încât n-am stricat peisajul.¹

¹ Henry-David Thoreau, *Un philosophe dans les bois (Un filosof în pădure)*, trad. R. Michaud și S. David, pp. 60 și 80.

Și, mai departe, Thoreau le spune în gând fericiților proprietari ai caselor întâlnite: „Nu cer decât ochi care să vadă ceea ce voi.“

George Sand spune că oamenii pot fi clasificați după cum aspiră să trăiască: într-o colibă sau într-un palat. Dar chestiunea e mai complexă: cine are castel visează colibă, cine are colibă visează palat. Mai mult decât atât, avem fiecare ceasurile noastre de colibă și ceasurile noastre de palat. Coborâm să locuim lângă pământ, pe solul colibe și, pe urmă, în niscai castele din Spania, am vrea să dominăm orizontul. Iar când lectura ne-a dat atâtea locuri locuite, știm să facem să răsune în noi dialectica colibe și a castelului. Un mare poet a trăit-o. În *Les féeries intérieures* (*Feeriile interioare*) de Saint-Pol Roux, vom găsi două povești pe care e suficient să le apropiem ca să avem două Bretanii, ca să dublăm lumea. De la o lume la alta, de la un sălaș la altul, vin și se întorc visele. Prima poveste are ca titlu: *Adieux à la chaumière* (*Adio colibe*) (p. 205); cea de a doua: *Le châtelain et la paysan* (*Castelanul și țăranul*) (p. 359).

Iată sosirea în colibă. Ea își deschide îndată inima și sufletul: „În zori, făptura ta proaspăt spoită cu var ni se deschide: copiii au crezut că au pătruns în sânul unui porumbel și de îndată am iubit scărița de lemn – scara ta.“ Și în alte pasaje poetul ne spune cum coliba radiază omenia, fraternitatea țărănească. Această casă-porumbel este o arcă primitoare.

Dar, într-o zi, Saint-Pol Roux părăsește coliba pentru „conac“: „Înainte de a pleca spre «lux și orgoliu» – ne spune Théophile Briant¹ – el gemea în sufletul său franciscan și mai întârzia în pragul de la Roscanvel“ și Thophile Briant îl citează pe poet: “Pentru ultima oară, colibă, lasă-mă să sărut pereții modești și până și umbra lor în culoarea durerii mele...”

Conacul Camaret, unde se duce să trăiască poetul, este fără îndoială, o operă de poezie în toată puterea cuvântului, realizarea *castelului-visat* de un poet. Aproape de valuri, în vârful dunei numite de locuitorii peninsulei bretone, Leul din

¹ Théophile Briant, *Saint-Pol Roux*, Éditions Seghers, p. 42.

Toulinguet, Saint-Pol Roux cumpără casa unui pescar. Împreună cu un prieten, ofițer de artilerie, a desenat planul unui conac cu șapte turnulețe în centrul căruia se afla casa pe care o cumpăraseră. Proiectele poetului au fost moderate de un arhitect și a fost construit castelul cu inimă de colibă.

„Într-o zi, ne povestește Théophile Briant (*loc. cit.*, p. 37), ca să-mi dea sinteza «peninsuliței» Camaret, Saint-Pol desenă pe o foaie volantă o piramidă de piatră, hașurile vântului și unduțații mării, alăturând această formulă: «Camaret e o piatră în vânt pe o liră.»“

Vorbeam, mai sus, despre poeme care cântă casele suflărilor și ale vântului. Credeam că eram, cu aceste poeme, la *extremitatea* metaforelor. Și iată că poetul urmează epura acestor metafore ca să-și construiască așezarea.

Asemenea reverii am purta și dacă ne-am duce să visăm sub conul scund al morii de vânt. Am simți caracterul ei terestru, ne-am închipui-o ca pe o colibă primitivă plămădită din pământ, bine așezată pe pământ ca să reziste vântului. Și apoi, sinteză imensă, am visa, în același timp, la casa înaripată care geme la cea mai mică adiere și care subtilizează energiile vântului. Morarul, tâlhar de vânt, face din furtună făină bună.

În cea de a doua poveste din *Les fêtes intérieures* (*Feeriile interioare*), Saint-Pol Roux ne spune cum, castelan al conacului Camaret, a trăit el acolo o viață de colibă. Poate că niciodată nu a fost inversată atât de simplu și de puternic dialectica colibei și castelului. „Țintuit, spune poetul, de prima treaptă a scării de la intrare de saboții mei cu blacheuri de fier, ezit să țâșnesc ca un senior din crisalida mea de țărănoi.“¹ Și, mai departe (p. 362):

Firea mea suplă se potrivește cu această bună-stare în chip de vultur peste oraș și peste ocean, bună-stare în care nebuna din casă nu întârzie să-mi confere supremația asupra elementelor și asupra ființelor. În curând, înlănțuit de egoism, uit, ca un țaran parvenit, că pricina inițială a castelului a fost să-mi reveleze prin antiteză coliba.

¹ Saint-Pol Roux, *Les fêtes intérieures* (*Feeriile interioare*), p. 361.

Cuvântul *crisalidă* este el singur o modalitate de exprimare care nu ne poate înșela. În el se conjugă două visuri care spun repaosul ființei și avântul ei, cristalizarea serii și aripile ce se deschid dimineța. În trupul castelului înaripat care domină și orașul și oceanul, și pe oameni și universul, el a păstrat o crisalidă de colibă ca să se cuibărească acolo singur, în cel mai larg dintre repaosuri.

Referindu-ne la opera filosofului brazilian Lucio Alberto Pinheiro dos Santos¹ spuneam altădată că, examinând în amănunt ritmurile vieții, coborând de la marile ritmuri impuse de univers la ritmuri mai fine legate de sensibilitățile extreme ale omului, am putea stabili o ritmanaliză care ar tinde să facă fericite și ușoare ambivalențele pe care psihanalizii le descoperă în psihismele tulburate. Dar, dacă îl ascultăm pe poet, reveriile alternate își pierd rivalitatea. Cele două realități extreme, a colibei și a castelului, încadrează, cu Saint-Pol Roux, nevoile noastre de retragere și de expansiune, de simplitate și de grandoare. Trăim aici o ritmanaliză a funcției de locuire. Ca să dormi bine, nu trebuie să dormi într-o încăpere mare. Ca să lucrezi bine, nu trebuie să lucrezi într-o cămăruță. Ca să visezi poemul și ca să-l scrii, sunt necesare amândouă adăposturile. Fiindcă ritmanaliza este folositoare pentru psihismele operante.

Astfel, casa visată trebuie să aibă de toate. Ea trebuie să fie, oricât de larg ar fi spațiul, o colibă, un trup de porumbel, un cuib, o crisalidă. Intimitatea are nevoie de inima unui cuib. Erasmus, ne spune biograful său, a căutat multă vreme „să găsească, în frumoasa lui casă, un cuib în care să-și poată pune în siguranță *micul său trup*. A sfârșit prin a se închide într-o cameră ca să poată respira acel *aer copt* care-i era necesar.”²

Și mulți visători vor să găsească în casă, în odaie, o haină pe măsura lor.

¹ *La dialectique de la durée (Dialectica duratei)*, Éditions Presses Universitaires de France, p. 129.

² André Saglio, *Maisons d'hommes célèbres (Casele oamenilor celebri)*, Paris, 1893, p. 82.

Dar, încă o dată, cuibul, crisalida și veșmântul nu formează decât un moment al locuinței. Cu cât mai condensat este re-paosul, cu atât mai închisă e crisalida, cu atât mai mult ființa care iese din ea este ființa unui altundeva, cu atât mai mare este expansiunea ei. Iar cititorul, credem noi, trecând de la un poet la altul, este dinamizat de imaginația de lectură atunci când îl ascultă pe un Supervielle în momentul în care face să intre universul într-o casă prin toate ușile, prin toate ferestrele larg deschise¹.

*Tot ce fac pădurile, râurile sau aerul
Are loc între acești pereți ce cred că închid o cameră
Veniți în grabă, călăreți ce traversați mările
N-am decât un acoperiș al cerului, veți avea loc.*

Ospitalitatea casei este atunci așa de totală, încât și ceea ce se vede pe fereastră îi aparține tot casei:

*Trupul muntelui șovăie la fereastra mea:
„Cum poți să intri dacă ești muntele,
Dacă ești în înalt, cu stânci, pietre,
O bucată a Pământului, alterată de Cer?“*

Când devii sensibil la o ritmanaliză care merge de la casa concentrată la casa expansivă, oscilațiile se repercutează, se amplifică. Marii visători profesează, ca Supervielle, intimitatea lumii, dar au învățat această intimitate meditănd asupra casei.

VIII

¹ Jules Supervielle, *Les amis inconnus (Prietenii necunoscuți)*, pp. 93 și 96.

Casa lui Supervielle este avidă să vadă. Pentru ea, a vedea înseamnă a avea. Ea vede lumea, are lumea. Dar, ca un copil lacom, are ochii mai mari decât pânțele. Ea ne-a dăruit unul din acele excese de imagine pe care un filosof al imaginației trebuie să-l noteze surâzând de la bun început dintr-o pornire de critică rezonabilă.

Dar, după această vacanță a imaginației, trebuie să ne apropiem de realitate. Trebuie să vorbim despre niște reverii care însoțesc activitățile gospodărești.

Ceea ce păstrează casa în mod activ, ceea ce leagă în casă trecutul cel mai apropiat și viitorul cel mai apropiat este acțiunea gospodărească.

Dar cum să-i conferi gospodăririi o acțiune creatoare?

Îndată ce îi aducem o lumină de conștiință gestului mașinal, îndată ce facem fenomenologie lustruind o mobilă veche, simțim cum se nasc, sub blânda obișnuință domestică, impresii noi. Conștiința întinerește totul. Ea le dă celor mai familiare acte o valoare de început. Domină memoria. Ce uimire să redevii cu adevărat autorul actului mașinal! Astfel, când un poet lustruiește o mobilă – fie și printr-o persoană interpusă –, când pune cu cârpa de lână care încălzește tot ce atinge un pic de ceară mirositoare pe masă, el crează un obiect nou, sporește demnitatea umană a unui obiect, înscrie obiectul în starea civilă a casei omenești. Henri Bosco scrie:

Ceara moale pătrundea în acea materie șlefuită sub apăsarea mâinilor și căldura folositoare a lânii. Încet, tava căpăta o strălucire mată. Părea că din scoarța centenară, chiar din inima copacului mort, urca acea strălucire atrasă de frecarea magnetică și se răspândea puțin câte puțin ca o lumină pe tavă. Bătrânele degete încărcate de virtuți, palma generoasă trăgeau din blocul masiv și din fibrele neînsuflețite puterile latente ale vieții. Era creația unui obiect, opera însăși a credinței, în fața ochilor mei uimiți.¹

Obiectele astfel răsfățate se nasc într-adevăr dintr-o lumină intimă; ele urcă la un nivel de realitate mai înalt decât obiectele

¹ Henri Bosco, *Le jardin d'Hyacinthe (Grădina lui Hyacinthe)*, p. 192.

indiferente, decât obiectele definite de realitatea geometrică. Ele propagă o nouă realitate de a fi. Își iau nu numai locul lor într-o ordine, ci o comuniune de ordine. De la un obiect la altul, în odaie, treburile gospodărești țin legături care unesc un trecut foarte vechi cu ziua cea nouă. Gospodina trezește mobilele adormite.

Dacă mergem până la limita unde visul este supradimensionat, simțim un fel de conștiință de a construi casa în înseși îngrijirile pe care le aducem ca să o menținem în viață, să-i dăm toată claritatea de ființare. Casa luminată de îngrijiri pare a fi reconstruită din interior, pare a fi nouă prin interior. În echilibrul intim al pereților și al mobilelor, căpătăm, se poate spune, conștiința unei case construite de femei. Bărbații nu știu să construiască case decât din exterior. Ei nu cunosc deloc civilizația cerii.

Cum se poate spune integrarea reveriei în muncă, a viselor celor mai mărețe în munca cea mai umilă, mai bine decât o face Henri Bosco vorbind despre Sidoine, o servitoare cu inimă mare?

Această vocație a fericirii, departe de a dăuna vieții ei practice, îi hrănea acțiunile. În timp ce spăla un cearceaf sau o față de masă, în timp ce curăța cu grijă sacul de pâine sau freca un sfeșnic de aramă, i se înălțau din străfundul sufletului acele mici elanuri de bucurie care-i înviorau ostenele domestice. Nu aștepta să-și isprăvească treaba ca să coboare din nou în sine și să contemple în voie imaginile supranaturale care o locuiau. În timpul în care se ocupa de treaba cea mai banală, îi apăreau figurile din acest ținut. Fără să aibă cătuși de puțin aerul că visează, ea spăla, ștergea praful, mătura, în tovărășia îngerilor.¹

Am citit, într-un roman italian, povestea unui măturător de stradă care-și legăna mătura cu gestul maiestuos al cosașului. În reveria lui, el cosea pe asfalt o fâneață imaginară, fâneața cea mare a adevăratei naturi unde își regăsea tinerețea, marele meșteșug al cosașului la răsărit de soare.

¹ Henri Bosco, *Le jardin d'Hyacinthe (Grădina lui Hyacinthe)*, p. 173.

Pentru a determina „compoziția“ unei imagini poetice mai este nevoie și de „reactivi“ mai puri decât aceia ai psihanalizei. Cu determinările fine pe care le pretinde poezia, ajungem în micro-chimie. Un reactiv alterat de interpretările de-a gata ale psihanalistului poate tulbura licoarea. Nici un fenomenolog, retrăind invitația pe care le-o face Supervielle munților să intre pe fereastră, nu va vedea în ea o monstruoasă sexuală. Suntem mai degrabă în fața fenomenului poetic de eliberare pură, de sublimare absolută. Imaginea nu se mai află sub dominația lucrurilor, nici sub presiunea inconștientului. Ea plutește, zboară, imensă, în atmosfera de libertate a unui mare poem. Prin fereastra poetului, casa angajează cu lumea un schimb de imensitate. Și ea, cum îi place să spună metafizicianului, casa bărbaților, se deschide lumii.

Și, la fel, fenomenologul care urmărește construirea casei femeilor în reinnoirea zilnică a strălucirii trebuie să depășească interpretările psihanalistului. Aceste interpretări ne reținuseră și pe noi în unele cărți anterioare.¹ Dar credem că se poate merge mai adânc, că putem simți cum o ființă omenească se dăruiește lucrurilor și își dăruiește lucrurile desăvârșindu-le frumusețea. Ceva mai frumos, deci cu totul altceva.

Atingem aici paradoxul caracterului inițial al unei acțiuni foarte obișnuite. Prin îngrijirile gospodărești i se redă casei nu atât originalitatea, cât originea. Ah! ce viață măreață dacă, în casă, în fiecare dimineață, toate obiectele ar putea fi refăcute cu mâinile noastre, ar putea „ieși“ din mâinile noastre! Într-o scrisoare către Théo, Vincent van Gogh îi spune că „trebuie să păstrăm ceva din caracterul original al unui Robinson Crusoe“ (p. 25). A face totul, a reface totul, a-i da fiecărui obiect un „gest“ suplimentar, o fațetă în plus luciului cerii, tot atâtea binefaceri pe care ni le dă imaginația făcându-ne să simțim creșterea interioară a casei. Ca să fiu activ în timpul zilei, îmi repet: „Fiecare dimineață îi înalță un gând sfântului Robinson.“

¹ Cf. *La psychanalyse du feu (Psihanaliza focului)*.

Când un visător reconstruiește lumea pornind de la un obiect pe care îl încântă cu îngrijirile sale, ne convingem că totul este germene în viața unui poet. Iată o lungă pagină din Rilke care ne pune, în ciuda unei anumite stinghereli (mănuși și costume), în stare de simplitate.

În *Letres à une musicienne* (*Scrisorile către o muziciană*) (trad., p. 109), Rilke îi scrie Benvenutei că, în lipsa femeii de serviciu, a lustruit mobilele:

Eram deci minunat de singur... când am fost cuprins din nou, pe neașteptate, de această veche pasiune. Trebuie să știi: asta a fost fără îndoială cea mai mare pasiune din copilăria mea și totodată primul meu contact cu muzica; fiindcă pianina noastră intra în jurisdicția mea de ștergător de praf, fiind unul din rarele obiecte care se supunea de bunăvoie acestei operații și nu manifesta nici o plictiseală. Dimpotrivă, sub zelul cârpei de praf, începea deodată să toarcă metalic... și frumoasa ei culoare negru închis se făcea din ce în ce mai frumoasă. Câte n-ai cunoscut dacă ai trăit așa ceva! Deja mândru doar de costumul pe care neapărat trebuia să-l porți: cu șorțul cel mare –, precum și cu micile mănuși din piele de căprioară care protejau mâinile delicate, aveai o politețe cumva ștregărească drept răspuns la prietenia lucrurilor, fericite că te porți atât de frumos cu ele, că le pui la loc cu atâta grijă. La fel și acum, trebuie să-ți mărturisesc, în timp ce totul se limpezea în jurul meu și imensa suprafață neagră a mesei mele de lucru pe care o privesc toate din jur... căpăta, într-un fel, o nouă conștiință a dimensiunilor odăii, reflectându-le din ce în ce mai bine: cenușiu-deschis, aproape cubic..., da, mă simțeam emoționat de parcă acolo s-ar fi petrecut ceva, nu doar ceva, de fapt, superficial, ci un lucru grandios, care se adresează sufletului: un împărat care spală picioarele bătrânilor sau Sfântul Bonaventura spalând vasele din mănăstirea sa.

Acestor episoade Benvenuta le dă un comentariu care înăsprește textul¹ spunând că mama lui Rilke, „din cea mai fragedă copilărie, îl obligase să ștergă praful de pe mobile și să facă treburi gospodărești.“ Cum să nu simți *nostalgia muncii* care transpare în pagina rilkeană. Cum să nu înțelegi că se acumulează documente psihologice de vârste mentale diferite

¹ Benvenuta, *Rilke et Benvenuta*, trad., p. 30.

fiindcă bucuriei de a o ajuta pe mamă i se adaugă gloria de a fi unul din mai-marii lumii care spală picioarele sărmanilor. Textul este un complex de sentimente, el asociază politețea cu ștregăria, umilința cu acțiunea. Și apoi, există cuvântul cel mare cu care se deschide pagina: „Eram minunat de singur!“ Singur ca la originea oricărei veritabile acțiuni, a unei acțiuni pe care nu ești „obligat“ s-o faci. Și minunea acțiunilor lesnicioase este că totuși ele ne situează la originea acțiunii.

Soasă din contextul ei, lunga pagină pe care am citat-o ni se pare un bun test al interesului pentru lectură. Ea poate fi disprețuită. Faptul că ne interesează poate stârni mirare. Dimpotrivă, ea ne poate stârni un interes nemărturisit. În sfârșit, ea poate să pară vie, utilă, reconfortantă. Nu ne dă ea mijlocul de a căpăta conștiința camerei noastre sintetizând puternic tot ceea ce trăiește în cameră, toate mobilele care ne oferă prietenia lor?

Și nu există oare, în această pagină, un curaj al scriitorului de a învinge cenzura care interzice confidențele „neînsemnate“? Dar ce bucurie de lectură când recunoaștem importanța lucrurilor neînsemnate! Când completăm prin reverii personale amintirea „neînsemnată“ pe care ne-o încredințează scriitorul! Neînsemnatul devine atunci semnul unei extreme sensibilități față de niște semnificații intime ce stabilesc o comunitate de suflet între scriitor și cititorul său.

Și ce dulceață a amintirilor când îți poți spune că, exceptând mănușile din piele de căprioară, ai trăit niște ceasuri rilkeene!

IX

Orice mare imagine simplă este revelatoare pentru o stare sufletească. Casa, mai mult decât peisajul, este „o stare sufletească“. Chiar reprodușă în aspectul său exterior, ea spune o intimitate. Psihologii, în particular Françoise Minkowska și

cercetătorii influențați de ea, au studiat desene reprezentând case făcute de copii. Acestea pot deveni obiectul unui test. Testul casei are chiar avantajul de a fi deschis spontaneității, fiindcă mulți copii desenează spontan, visând cu creionul în mână, o casă. De altfel, spune D-na Balif, „a-i cere copilului să deseneze casa, înseamnă a-i cere să dea la iveală visul cel mai profund în care vrea să-și adăpostească fericirea; dacă e fericit, va ști să găsească o casă închisă și ocrotită, casa solidă și profund înrădăcinată.”¹ Ea este desenată în forma ei, dar aproape totdeauna există o trăsătură care dezvăluie o forță intimă. În unele desene, evident, spune D-na Balif „e cald înăuntru, e foc, un foc atât de viu încât îl vezi cum iese pe coș.” Când casa e fericită, fumul se zbeugue blând deasupra acoperișului.

Când copilul e nefericit, casa poartă urma spaimelor desenatorului. Françoise Minkowska a expus o colecție deosebit de emoționantă de desene ale copiilor polonezi sau evrei care au trecut prin chinurile ocupației germane în timpul ultimului război. O fetiță care a trăit ascunzându-se, la cea mai mică alertă, într-un dulap, desenează, la multă vreme după ceasurile blestemate, niște case înguste, reci și închise. Și astfel Françoise Minkowska vorbește despre „case imobile”, niște case imobilizate în înțepenirea lor: „Această înțepenire și această imobilitate se regăsesc deopotrivă la *fum* și la perdelele din ferestre. Copacii în jurul ei sunt *drepti*, au aerul că o păzesc” (*loc. cit.*, p. 55). Françoise Minkowska știe că o casă vie nu e cu adevărat „imobilă”. În particular, ea integrează mișcările prin care accedem la ușă. *Drumul* care duce spre casă este adesea urcător. Uneori invită. Există totdeauna elemente kinestezice. Casa are ceva din K, ar spune Rorschachien.

După un singur amănunt, marea specialistă în psihologie care era Françoise Minkowska recunoștea mișcarea casei. În

¹ *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants (De la Van Gogh și Seurat la desenele de copii)*, Ghid catalog ilustrat al unei expoziții la Muzeul pedagogic (1949) comentat de Dr. F. Minkowska, articol de D-na Balif, p. 137.

casa desenată de un copil de opt ani, Françoise Minkowska notează că la ușă există „o clanță; acolo se intră, se locuiește“. Nu este pur și simplu o casă-construcție, „este o casă-locuință“. Clanța ușii desemnează evident o funcționalitate. Kinestezia este marcată prin acest semn, atât de des uitat în desenele copiilor „rigizi“.

„Clanța“, trebuie să observăm, n-ar putea fi desenată la scara casei. Funcțiunea ei este cea care primează, nu grija păstrării proporțiilor corecte. Ea traduce o funcție de deschidere. Doar un spirit logic ar putea obiecta că ea servește la fel de bine la închidere ca și la deschidere. În regnul valorilor, cheia închide mai mult decât deschide. Clanța deschide mai mult decât închide. Iar gestul care închide este totdeauna mai net, mai puternic, mai scurt decât gestul care deschide. Măsurând aceste finețuri putem deveni, asemenea Françoisei Minkowska, psihologi al casei.

SERTARUL, CUFERELE ȘI DULAPURILE

I

Întotdeauna am un mic șoc, o mică suferință de limbaj atunci când un mare scriitor ia un cuvânt într-un sens peiorativ. Mai întâi cuvintele, toate cuvintele își fac meseria cinstit în limbajul vieții cotidiene. Apoi, cuvintele cele mai uzuale, cuvintele legate de realitățile cele mai comune nu-și pierd din cauza asta posibilitățile poetice. Când Bergson vorbește de un sertar, ce dispreț! Cuvântul vine totdeauna ca o metaforă polemică. El comandă și judecă, judecă mereu în același fel. Filosofului nu-i plac argumentele clasate pe sertare.

Exemplul ni se pare bun pentru a arăta diferența radicală dintre imagine și metaforă. Vom insista puțin asupra acestei diferențe înainte de a reveni la anchetele noastre privind imaginile de intimitate care sunt solidare cu sertarele și cuferele, solidare cu toate ascunzătorile unde omul, mare visător de încuietori, își închide sau își ascunde secretele.

La Bergson, metaforele sunt supraabundente și, socotind bine, imaginile sunt foarte rare. Se pare că imaginația ar fi pentru el total metaforică. Metafora vine să dea un corp concret unei impresii greu de exprimat. Metafora este relativă la o ființă psihică diferită de ea. Imaginea, operă a Imaginației absolute, își revendică, dimpotrivă, întreaga sa ființă de la imaginație. Împingând mai departe comparația noastră dintre metaforă și imagine, vom înțelege că metafora nu poate fi supusă câtuși de puțin unui studiu fenomenologic. Nu merită osteneala. Ea nu

are valoare fenomenologică. Este, cel mult, o *imagine fabricată*, fără rădăcini profunde, adevărate, reale. Este o exprimare efemeră, sau care ar trebui să fie efemeră, folosită o dată în treacăt. Trebuie să ne ferim să o și gândim prea mult. Trebuie să ne temem că cei care o citesc o gândesc. Or, ce mare succes a avut metafora sertarului la bergsonieni!

Spre deosebire de metaforă, unei imagini îi putem dărui ființa noastră de cititor; ea este donatoare de ființă. Imaginea, operă pură a imaginației absolute, este un fenomen de ființă, unul dintre fenomenele specifice ale ființei vorbitoare.

II

După cum se știe, metafora *sertarului*, precum și altele câteva, ca „haina de-a gata“, sunt folosite de Bergson pentru a vorbi despre insuficiența unei filosofii a conceptului. Conceptele sunt *sertare* ce servesc la clasarea cunoștințelor; conceptele sunt haine de-gata care dezindividualizează cunoștințele trăite. Fiecărui concept îi corespunde un sertar în mobila categoriilor. Conceptul, iată-l devenit gândire, de vreme ce este, prin definiție, gândire clasată.

Să indicăm câteva texte ce marchează bine caracterul polemic al metaforei sertarului în filosofia bergsoniană.

Citim în *Evoluția creatoare* din 1907 (p. 5): „Memoria, așa cum am încercat să dovedim¹ nu este facultatea de a clasa amintiri într-un sertar sau de a le înscrie într-un registru. Nu există registru, nici sertar...“

În fața oricărui obiect nou, rațiunea se întrebă (*L'Évolution créatrice* [*Evoluția creatoare*, p. 52]) „care dintre categoriile sale vechi convine noului obiect. În ce sertar gata să se deschidă îi vom găsi locul? Cu ce haine de gata îl vom îmbrăca“? Fiindcă

¹ Bergson trimite la *Matière et mémoire* (*Materie și memorie*), cap. II și III.

bineînțeles, o haină de confecție e de ajuns pentru a-l închide într-o îmbrăcăminte pe un biet raționalist. În cea de a doua conferință de la Oxford, la 27 mai 1911 (reprodusă în *La pensée et le mouvant* [*Gândirea și mișcarea*, p. 172]), Bergson arată sărăcia imaginii care ar vrea să existe „ici și colo, în creier niște cutii de amintiri care să păstreze fragmente din trecut.“

În „Introducerea“ la *Metafizică* (*La pensée et le mouvant*, p. 221), Bergson spune că pentru Kant știința „nu-i arată decât niște cadre îmbucate în alte cadre“.

Metafora mai bănuie încă spiritul filosofului atunci când scrie acest eseu, în 1922, eseu care, în multe privințe, îi rezumă filosofia. El spune încă o dată că în memorie cuvintele nu au fost așezate „într-un sertar cerebral sau în altul“.

Am putea arăta, dacă ar fi cazul aici,¹ că în știința contemporană, activitatea de inventare a conceptelor, devenită necesară prin evoluția gândirii științifice, depășește conceptele care se determină prin simple clasificări, „îmbucându-se unele într-altele“, după expresia filosofului. Contrar unei filosofii care vrea să se lămurească în privința conceptualizării din științele contemporane, metafora sertarelor rămâne un instrument polemic rudimentar. Dar, pentru problema care ne preocupă acum, aceea de a distinge între metaforă și imagine, avem aici exemplul unei metafore care se indurează, își pierde până și spontaneitatea imaginilor. Se simte mai ales în bergsonism, așa cum îl simplifică învățământul. Metafora polemică reprezentată în clasorul său de sertare revine adesea în expunerile elementare pentru a denunța ideile stereotipe. Putem chiar să prevedem, ascultând anumite lecții, că metafora sertarului va apărea. Or, când presimțim o metaforă, înseamnă că imaginația iese din joc. Această metaforă – instrument polemic rudimentar – și alte câteva, foarte puțin diferite, au mecanizat polemica bergsonienilor contra filosofiilor cunoașterii, în particular contra a ceea ce Bergson numea, pripit în a judeca, „raționalismul sec“.

¹ Vezi *Le rationalisme appliqué* (*Raționalismul aplicat*), cap. „Interconceptele“.

III

Aceste observații rapide nu țin decât să arate că o metaforă n-ar trebui să fie decât un accident de exprimare și că e primejdios să faci din ea un gând. Metafora este o falsă imagine întrucât ea nu are virtutea directă a unei imagini producătoare de expresie, formate în reveria vorbită.

Un mare romancier a întâlnit metafora bergsoniană. Dar ea i-a servit pentru a caracteriza nu psihologia unui raționalist kantian, ci psihologia unui mare prost. Vom găsi pagina într-un roman de Henri Bosco.¹ Ea răstoarnă de altfel metafora filosofului. Aici nu inteligența este o mobilă cu sertare. Mobila cu sertare este o inteligență. Dintre toate mobilele lui Carré-Benoît, una singură îl înduioșă: clasorul său de stejar. Ori de câte ori trecea prin fața mobilei masive, o privea cu bunăvoință. Acolo, cel puțin, totul rămânea solid, credincios. Vedeai ceea ce se putea vedea, atingeai ceea ce se putea atingea. Lățimea nu intra în înălțime, nici golul în plin. Nimic care să nu fi fost prevăzut, calculat, pentru a fi util, de către un spirit meticolos. Și ce minunat instrument! Ținea loc de orice: era o memorie și o inteligență. Nimic vag sau nesigur în cubul acela atât de bine întocmit. Ce puneai în el o dată, de o sută de ori, de zece mii de ori, puteai să-l găsești acolo într-o clipă, ca să zic așa. Patruzeci și opt de sertare! Destul ca să cuprindă o întreagă lume bine clasată de cunoștințe pozitive. Carré-Benoît atribuia sertarelor un soi de putere magică. „Sertarul, spunea el uneori, este fundamentul spiritului uman.”²

În roman, să o repetăm, cel care vorbește e un om mediocru. Dar un romancier de geniu este cel care-l face să vorbească. Și, romancierul, cu mobila cu sertare, concretizează spiritul de administrare prostească. Și cum o deriziune e întot-

¹ Henri Bosco, *Monsieur Carré-Benoît à la campagne* (Domnul Carré-Benoît la țară), p. 90.

² Cf. *loc. cit.*, p. 126.

deauna legată de o stupiditate, abia și-a rostit eroul lui Henri Bosco aforismul, că, trăgând sertarele „mobilei auguste“, el descoperă că bona pusese înăuntru muștarul și sarea, orezul, cafeaua, mazărea și linte. Mobila care gândește devenise un bufet.

La urma urmei, poate că aici e o imagine care ar putea să ilustreze o „filosofie a lui a avea“. Ea ar servi la propriu și la figurat. Există erudiți care acumulează proviziile. Vom vedea mai pe urmă, își zic ei, dacă cineva vrea să se hrănească cu ele.

IV

În chip de preambul la studiul nostru pozitiv asupra imaginilor secretului, am luat în considerare o metaforă care gândește repede și care nu reunește cu adevărat realitățile exterioare cu realitatea intimă. Apoi, cu pagina lui Henri Bosco, am găsit un contact direct de caracteriologie pornind de la o realitate bine desenată. Trebuie să revenim la studiile noastre cât se poate de pozitive asupra imaginației creatoare. Cu tema sertarelor, a cuferelor, a încuietorilor și a dulapurilor, vom lua din nou contact cu insondabila rezervă a reveriilor intimității.

Dulapul și rafturile lui, biroul și sertarele lui, cușorul și fundul lui dublu sunt adevărate organe ale vieții psihologice secrete. Fără aceste „obiecte“ și altele câteva la fel valorizate, vieții noastre intime i-ar lipsi modelul de intimitate. Acestea sunt obiecte mixte, obiecte-subiecte. Ele au, ca și noi, prin noi, pentru noi, o intimitate.

Există oare vreun visător de cuvinte, unul singur, care să nu percuteze la cuvântul *dulap* (*armoire*)? *Armoire*, unul dintre marile cuvinte ale limbii franceze, deopotrivă maiestuos și familiar! Ce frumos și larg volum de suflu! Cum deschide el suflul cu *a*-ul din prima silabă și cât de blând, de încet îl închide în silaba care expiră. Nu ești niciodată grăbit când dai cuvintelor ființa lor poetică. Și *e*-ul din *armoire* este atât de mut

încât nici un poet n-ar vrea să-l facă să sune. Poate de aceea, în poezie, cuvântul este folosit totdeauna la singular. La plural, cea mai mică legătură i-ar da trei silabe. Or, în franceză, marile cuvinte, cuvintele poetic dominante, nu au decât două.

Și, la cuvânt frumos, lucru frumos. Cuvântului care sună grav, ființa profunzimii. Orice poet al mobilelor – fie el un poet în mansarda lui, un poet fără mobile – știe din instinct că spațiul interior al bătrânului dulap este adânc. Spațiul interior al dulapului este un *spațiu de intimitate*, un spațiu care nu se deschide oricând și oricui.

Iar cuvintele obligă. Într-un dulap, numai un sărac cu sufletul ar putea să pună orice. A pune orice, oricum, în orice mobilă, marchează o slăbiciune deosebită a funcției de a locui. În dulap trăiește un centru de ordine care protejează toată casa împotriva unei dezordini fără margine. Acolo domnește ordinea sau, mai degrabă, acolo ordinea este un regn. Ordinea nu e pur și simplu geometrică. Acolo ordinea își amintește de povestea familiei. Poetul știe lucrul acesta când scrie.¹

*Rânduială. Armonie
Teancuri de cearceafuri din dulap
Levănțică printre rufe.*

O dată cu levănțica intră în dulap și povestea anotimpurilor. Levănțica singură pune o durată bergsoniană în ierarhia cearceafurilor. Nu trebuie oare să așteptăm, înainte de a le folosi, să fie, cum se zicea la noi, destul de „lavandate“? Câte vise dacă ne amintim, dacă ne întoarcem în țara vieții liniștite! Amintirile revin mulțime dacă revedem în memorie raftul unde odihneau dantelele, batisturile, muselinele așezate pe stofe mai aspre: „Dulapul – spune Miłosz – (e) plin de tumultul mut al amintirilor.“²

Filosoful nu voia să luăm memoria drept un dulap cu amintiri. Dar imaginile sunt mai imperioase decât ideile. Și cel

¹ Colette Wartz, *Paroles pour l'autre (Cuvinte pentru celălalt)*, p.26.

² Miłosz, *Amoureuse initiation (Inițiere amoroasă)*, p. 217.

mai bergsonian dintre discipoli, de îndată ce este poet, recunoaște că memoria este un dulap. Nu scrie oare Péguy acest mare vers:

*La rafturile memoriei și la templele dulapului.*¹

Dar adevăratul dulap nu e o mobilă cotidiană. El nu se deschide în fiecare zi. Tot astfel, cheia unui suflet care nu se mărturisește nu se află în ușă.

— *Dulapul n-avea chei!... Fără chei dulapul cel mare
Priveam adesea ușa lui brună și neagră
Fără chei!... Era ciudat! – Visam de multe ori
La tainele ce dorm în pântecul lui de lemn
Și ni se părea că auzim, dincolo de încuietoearea
Căscată, un zgomot îndepărtat, un murmur vag și vesel.*²

Rimbaud desemnează astfel o axă a speranței: ce binefacere se află în rezervă în mobila închisă. Dulapul purtător de promisiuni, el e, de astă dată, mai mult decât o poveste.

Cu un cuvânt, André Breton va deschide minunățiile irealului. Enigmei dulapului, el îi adaugă o preafericită imposibilitate. În *Le revolver aux cheveux blancs* (*Revolverul cu părul alb*)³ el scrie cu liniștea suprarealismului:

*Dulapul e plin de rufe
Sunt și raze de lună pe care le pot despături.*

Iată, cu versurile lui André Breton, imaginea condusă în punctul de exces pe care un spirit rezonabil nu vrea să-l atingă. Totdeauna, în vârful unei imagini vii stă un exces. A adăuga o

¹ Citat de Béguin, *Eve*, p. 49.

² Rimbaud, *Les étrennes des orphelins* (*Darurile orfanilor*).

³ André Breton, *Le revolver aux cheveux blancs*, p. 110. Un alt poet scrie:

*În rufăria moartă a rafturilor
Caut supranaturalul.*

(Joseph Rouffange, *Deuil et luxe du cœur* (*Doliu și lux al inimii*), Éditions Rougerie).

rufă de zână nu e oare a desena, într-o vultură vorbită, toate bunurile supraabundente, împăturite, stivuite, adunate în pânțele dulapului de altă dată? Ce mare este, ce măritor este un cearceaf vechi pe care-l despătorești. Și ce albă era vechea față de masă, albă ca luna de iarnă pe câmpie! Visând un pic, găsim că imaginea lui Breton este cât se poate de firească.

Nu trebuie să ne mirăm că o ființă de o asemenea bogăție intimă este obiectul grijii celei mai tandre a gospodinei. Anne de Tourville spune despre sărmana soție a tăietorului de lemne: „Se apucase din nou să frece și reflexele care jucau pe dulap îi înveseleau inima.“¹ Dulapul radiază în odaie o lumină foarte dulce, o lumină comunicativă. Pe drept cuvânt, un poet vede jucând pe dulap lumina de octombrie:

*Reflexul dulapului vechi sub
Jarul amurgului de octombrie*²

Când le acordăm obiectelor prietenia cuvenită, nu deschidem dulapul fără o tresărire. Sub lemnul său roșcat, dulapul este un miez foarte alb. A-l deschide este a trăi un eveniment al albeții.

V

O antologie a „șipetului“ s-ar putea constitui într-un mare capitol în psihologie. Mobilele complexe realizate de meșteșugar sunt o mărturie foarte sensibilă a unei *nevoi de secrete*, a unei inteligențe a ascunzătorii. Nu e vorba pur și simplu de a păzi cu orice preț un bun. Nu există încuietoare care să reziste violenței absolute. Orice broască, orice încuietoare este un apel

¹ Anne de Tourville, *Jabadao*, p. 51.

² Claude Vigée, *loc. cit.*, p. 161.

la spărgător. Ce prag psihologic este o încuietoare! Ce provocare lansată indiscretului atunci când ea se acoperă cu ornamente! Ce de „complexe“ într-o încuietoare împodobită! La tribul Bambara, scrie Denise Paulme,¹ partea centrală a încuietorii este sculptată „în formă de ființe omenești, de caiman, de șopârlă, de broască țestoasă...“ Trebuie ca puterea care deschide și care închide să aibă o putere de viață, puterea omenească, puterea unui animal sfințit. „Încuietorii dogonilor sunt împodobite cu două personaje (cuplul ancestral).“ (*loc. cit.*, p. 35).

Dar, în loc să-l provoci pe indiscret, în loc să-l înfricoșezi cu semne de putere, mai bine să-l înșeli. Atunci apar sipetele multiple. Se pun primele secrete în prima cutie. Dacă ele se descoperă, indiscretul va fi satisfăcut. Putem s-o hrănim și cu false secrete. Pe scurt, există un meșteșug „complexual“ al ebenistului.

Faptul că există omologie între geometria sipetului și psihologia secretului nu are, credem, nevoie de lungi comentarii. Romancierii notează câteodată această omologie în câteva fraze. Un personaj al lui Franz Hellens, vrând să-i ofere un dar fiicei sale ezită între un batic de mătase și o cutie mică de lac japonez. Alege sipetul „fiindcă mi se pare mai potrivit cu caracterul ei închis.“² O însemnare atât de rapidă, atât de simplă, îi va scăpa poate cititorului grăbit. Ea se află totuși în centrul unei povestiri ciudate, căci, aici, tatăl și fiica ascund *același* mister. Același mister pregătește un același destin. Este necesar întreg talentul romancierului pentru a ne face să simțim această identitate a umbrelor intime. Trebuie atunci să punem cartea, sub semnul sipetului, la dosarul psihologiei sufletului închis. Vom înțelege astfel că nu se face psihologia ființei închise totalizându-i refuzurile, întocmind catalogul răcelilor sale, istoria tăcerilor sale! Observați-o mai curând în pozitivitatea bucuriei sale în timp ce deschide un nou sipet, ca această

¹ Denise Paulme, *Les sculptures de l'Afrique noire (Sculpturile Africii negre)*, P.U.F., colecția „L'oeil du connaisseur“, 1956, p. 12.

² Franz Hellens, *Fantômes vivants (Fantome vii)*, p. 126. Vezi în *Les petits poèmes en prose (Micile poeme în proză)*, p. 32, Baudelaire vorbește despre „egoistul, închis ca un cufăr“.

tânăra care capătă de la tatăl ei permisiunea implicită de a-și ascunde secretele, adică de a-și disimula misterul. În povestirea lui Franz Hellens, două ființe „se înțeleg“ fără să și-o spună, fără să o spună, fără să o știe. Două ființe închise comunică prin același simbol.

VI

Într-un capitol anterior, declarăm că există un sens în a spune că citim o casă, că citim o odaie. S-ar putea spune de asemenea că niște scriitori ne dau să citim sipetul lor. Să înțelegem că nu doar într-o descriere de geometrie bine ajustată se poate scrie „un sipet“. Totuși, chiar Rilke ne spune bucuria lui de a contempla o cutie care se închide bine. În *Cahiers (Caiete)*, se poate citi: „Capacul unei cutii sănătoase a cărei margine nu e coșcovită, un astfel de capac n-ar trebui să aibă altă dorință decât de a sta pe cutia lui.“ Cum se poate, va întreba un critic literar, ca într-un text atât de lucrat ca acela al *Caietelor*, Rilke să fi lăsat o asemenea „banalitate“? Nu ne vom opri la această obiecție dacă acceptăm acest germene de reverie al blândeii închideri. Și cât de departe bate cuvântul *dorință*! Mă gândesc la un proverb optimist din ținutul meu: „Nu e oală să nu-și găsească un capac.“ Ce bine ar merge toate pe lume dacă oala și capacul ar rămâne mereu bine potrivite.

La închidere blândă, deschidere blândă – am vrea ca totdeauna viața să fie bine unsă.

Dar „să citim“ un cufăr rilkean, să vedem sub ce fatalitate un gând secret găsește imaginea sipetului. Într-o scrisoare către Liliane putem citi:

Tot ce are legătură cu această experiență indicibilă trebuie încă să rămână distant sau să nu dea loc mai devreme sau mai târziu decât atingerilor celor mai discrete. Da, dacă trebuie să o mărturisesc, îmi închipui că asta se va petrece într-o bună zi tot așa cum se întâmplă

cu acele încuietori puternice și impunătoare din secolul al XVII-lea, care umpleau tot capacul unui cufăr cu tot felul de lacăte, de gheare, de drugi și de pârghii, când o singură cheie blândă putea scoate tot acest aparat de apărare și împiedicare din centrul său cel mai centrat. Dar cheia nu acționează singură. Știi și tu că la asemenea cufere găurile de cheie sunt ascunse sub un buton sau o limbă, care la rândul lor nu ascultă decât de o apăsare secretă.¹

Ce de imagini materializate ale formulei „Sesam, deschide-te“! Ce apăsare secretă, ce vorbă dulce e potrivită ca să deschizi un suflet, ca să destinzi o inimă rilkeană.

Rilke, fără nici o îndoială, a iubit încuietorile. Dar cine nu iubește cheile și încuietorile? Pe această temă literatura psihanalitică, este abundentă. Ar fi deci deosebit de ușor să constituim un dosar. Dar, pentru scopul pe care-l urmărim, dacă am pune în evidență reliefarea simbolurilor sexuale, am masca profunzimea reveriilor intimității. Niciodată, poate, nu se va simți mai bine monotonia simbolismului subliniat de psihanaliză decât într-un asemenea exemplu. Dacă într-un vis de noapte apare un conflict între cheie și încuietoare, acela este pentru psihanaliză un semn mai clar decât toate, un semn atât de clar încât scurtează povestea. Nu mai ai nimic de mărturisit dacă visezi cheie și încuietoare. Dar poezia depășește cu mult psihanaliza. Dintr-un vis ea face totdeauna o visare. Iar reveria poetică nu se poate mulțumi cu un rudiment de poveste; ea nu se poate înnoda pe un nod complexual. Poetul trăiește o reverie care veghează și mai ales reveria lui rămâne în lume, în fața obiectelor lumii. Ea adună univers în jurul unui obiect, într-un obiect. Iat-o cum deschide cuferele, cum condensează bogății cosmice într-un sipet micuț. Dacă în sipet sunt giuvaeruri și pietre, este un trecut, un lung trecut, un trecut care străbate generațiile și pe care poetul îl va romanța. Pietrele vor vorbi despre dragoste, desigur. Dar și despre putere, dar și despre destin. Toate acestea sunt atât de mari, mult mai mari decât o cheie și decât broasca ei!

În sipet sunt lucrurile *de neuitat*, de neuitat pentru noi, de neuitat și pentru cei cărora le dăruim comorile noastre. Trecutul,

¹ Claire Goll, *Rilke et les femmes (Rilke și femeile)*, p. 70.

prezentul, un viitor sunt condensate acolo. Și astfel, sipetul este memoria imemorialului.

Dacă profităm de imagini ca să facem psihologie, vom recunoaște că fiecare mare amintire – amintirea pur bergsoniană – este montată în micul ei sipet individual. Amintirea pură, imagine care este numai a noastră, nu *vrem* s-o comunicăm. Din ea nu încredințăm decât detalii pitorești. Dar ființa ei proprie este a noastră și nu vom vrea niciodată să spunem tot despre ea. Nu e nimic aici care să semene a refulare. Refularea este un dinamism inabil. De aceea prezintă simptome atât de vizibile. Dar fiecare taină își are micul ei sipet, această taină absolută, bine ferecată, scapă oricărui dinamism. Viața intimă cunoaște aici o sinteză între Memorie și Voință. Într-asta constă *Voința de Fier*, nu împotriva exteriorului, împotriva celorlalți, ci dincolo de orice psihologie a lui contra. Jur-împrejurul anumitor amintiri ale ființei noastre, avem siguranța unui *sipet absolut*.¹

Dar, cu acest sipet absolut, iată-ne și pe noi vorbind în metafore. Să ne întoarcem la imaginile noastre.

VII

Cufărul, sipetul mai ales, pe care-l iei mai deplin în stăpânire, sunt *obiecte care se deschid*. Când sipetul se închide, el e înapoiat comunității obiectelor; își ia locul în spațiul exterior. Dar el se și deschide! Atunci, acest obiect care se deschide este, ar spune un filosof matematician, diferențiala dintâi a descoperirii. Vom studia într-un capitol ulterior dialec-

¹ Mallarmé într-o scrisoare către Aubanel: „Orice om are un secret în el, mulți mor fără să-l fi găsit, și nu-l vor găsi pentru că, o dată morți, el nu mai există, cum nu mai există nici ei. Am murit și înviat cu cheia giuvaerelor din ultima mea casetă spirituală. Eu sunt acum cel care trebuie s-o deschidă în lipsa oricărei impresii împrumutate și misterul ei se va răspândi într-un cer foarte frumos.“ (Scrisoare din 16 iulie 1866).

tica lui înlăuntru și în afară. Dar în momentul când sipetul se deschide nu mai este dialectică. „Afară“ este șters dintr-un foc, totul e nouitate, surpriză, necunoscut. „Afară“ nu mai înseamnă nimic. Ba chiar, suprem paradox, dimensiunile volumului nu mai au sens pentru că tocmai s-a deschis o dimensiune: dimensiunea de intimitate.

Pentru cineva care valorizează corect, pentru cineva care se situează în perspectiva valorilor de intimitate, această dimensiune poate fi infinită.

O pagină de o luciditate minunată ne-o va dovedi, dându-ne o veritabilă teoremă de topo-analiză a spațiilor intimității.

Luăm această pagină din opera unui scriitor care analizează operele literare în funcție de imaginile dominante. Jean-Pierre Richard¹ ne face să retrăim deschiderea sipetului aflat sub semnul Scarabeului de aur din povestirea lui Edgar Allan Poe. Mai întâi, bijuteriile găsite aici sunt neprețuite! N-ar putea să fie niște bijuterii „obișnuite“. Comoara nu e inventariată de un notar, ci de un poet. El își ia sarcina „necunoscutului și posibilului, comoara redevine obiect imaginar, generator de ipoteze și de vise, ea se face căuș și scapă de ea însăși către o infinitate de alte comori.“ Astfel, se pare că în momentul când povestirea ajunge la concluzie, la o concluzie rece ca a unei povestiri polițiste, ea nu vrea să piardă nimic din bogăția ei de onirism. Niciodată imaginația nu poate spune: nu e decât asta. Există totdeauna mai mult decât asta. Așa cum am spus-o de mai multe ori, imaginea de imaginație nu e supusă unei verificări din partea realității.

Și, încheind valorizarea conținutului prin valorizarea conținătorului, Jean-Pierre Richard ne oferă această formulă densă: „Nu ajungem niciodată la fundul sipetului.“ Cum s-ar putea surprinde mai bine infinitatea dimensiunii intime?

Uneori, o mobilă lucrată cu dragoste are perspective interioare neîncetat modificate de reverie. Deschidem mobila și

¹ Jean-Pierre Richard, *Le vertige de Baudelaire (Vertijul lui Baudelaire)*, apud *Critique*, nr. 100-101, p. 777.

descoperim un sălaș. O casă este ascunsă într-un sipet. Astfel, într-un poem în proză de Charles Cros, găsim o asemenea minune unde poetul continuă opera ebenistului. Frumoasele obiecte realizate de o mână fericită sunt „continuate“ cât se poate de firesc de reveria poetului. Pentru Charles Cros, niște ființe imaginare iau naștere din „secretul“ scrinului de marchetărie.

„Ca să descopere taina mobilei, ca să pătrundă în spatele perspectivelor de marchetărie, ca să atingă lumea imaginară prin micile oglinjoare“, a trebuit să aibă „privirea iute, urechea ageră, atenția ascuțită“. Imaginația dă într-adevăr câte un accent tuturor simțurilor noastre. Atenția imaginantă ne pregătește simțurile pentru instantaneitate. Și poetul continuă:

Dar am întrezărit în sfârșit serbarea clandestină, am auzit minuscele minuscule, am surprins intrigile complicate care se țin în scrin. Deschizi ușile, vezi un fel de salon pentru insecte, remarci dalele albe, brune și negre în perspectivă exagerată..¹

Când închide sipetul, poetul suscită acolo o viață de noapte în intimitatea scrinului.

Când scrinul e închis, când urechea nechemaiilor e astupată de somn sau umplută de zgomotele exterioare, când gândul oamenilor se fixează pe un oarecare obiect pozitiv, Atunci scene ciudate se petrec în salonul unde se află scrinul, câteva personaje cu statură și înfățișare insolită ies din micile oglinzi.

De astă dată, în noaptea mobilei, reflexele închise în ea sunt cele care reproduc obiecte. Inversarea interiorului și exteriorului e trăită cu asemenea intensitate de poet, încât ea se repercutează într-o inversare a obiectelor și reflexelor.

Și, încă o dată, după ce a visat la acest salon minuscul pe care-l înfierbântă un bal cu personaje demodate, poetul deschide scrinul (p. 90):

¹ Charles Cros, *Poèmes et proses*, Éditions Gallimard, p. 87. Poemul *Le meuble (Mobila)*, apud *Le coffret de santal (Sipetul de santal)* este dedicat Dnei Mauté de Fleurville.

Luminile și focurile se sting, invitații, eleganți, cochete și rude bătrâne dispar învâlmășiți, fără să țină seama de demnitatea lor, în oglinzi, coridoare și colonade; fotoliile, mesele și perdelele se evaporă.

Iar salonul rămâne gol, tăcut și curat.

Oamenii serioși pot să spună atunci, o dată cu poetul: „e un scrin de marchetărie și atâta tot.“ Ecou al acestei judecăți rezonabile, cititorul care nu va vrea să încerce inversările dintre mare și mic, dintre exterior și intimitate, va putea spune la rândul său: „E un poem și atâta tot.“ *And nothing more.*

De fapt, poetul a tradus în concret o temă psihologică foarte generală: vor fi totdeauna mai multe lucruri într-un scrin închis decât într-un scrin deschis. Verificarea omoară imaginile. Totdeauna *a imagina* va fi mai larg decât *a trăi*.

Lucrarea tainei merge fără încetare de la ființa care ascunde la ființa care se ascunde. Scrinul e o carceră de obiecte. Și iată că visătorul se simte prins în carcera tainei sale. Am vrea să deschidem și am vrea să ne deschidem. Oare nu putem citi aceste versuri de Jules Supervielle în amândouă sensurile

*Caut în niște cufere care mă înconjură brutal
Punând tenebrele alandala
În niște lăzi adânci, adânci
De parcă n-ar mai fi din lumea aceasta.¹*

Cine îngroapă o comoară se îngroapă cu ea. Secretul este un mormânt și nu degeaba omul discret se laudă că este mormântul secretelor.

Orice intimitate se ascunde. Joë Bousquet scrie: „Nimeni nu mă vede schimbându-mă. Dar cine mă vede? Eu sunt *ascunzătoarea mea*.“²

Nu vrem, în această lucrare, să reamintim problema intimității substanțelor. Am schițat-o în alte lucrări.¹

¹ Supervielle, *Gravitații* (Gravitații), p. 17.

² Joë Bousquet, *La neige d'un autre âge* (Zăpada altor vremi), p. 90.

Cel puțin, trebuie să notăm omodromia a doi visători care caută intimitatea omului și intimitatea materiei. Jung a pus bine în lumină această corespondență a visătorilor alchimici (Cf. *Alchimie und Psychologie*). Cu alte cuvinte, nu există decât un *loc* pentru ceea ce este *superlativul ascunsului*. Ascunsul în om și ascunsul în lucruri țin de aceeași topo-analiză de îndată ce intrăm în această ciudată regiune a *superlativului*, regiune abia studiată de psihologie. De fapt, orice pozitivitate face ca superlativul să recadă în comparativ. Pentru a intra în domeniul superlativului, trebuie să părăsim pozitivul în favoarea imaginării. Trebuie să-i ascultăm pe poeți.

¹ Cf. *La terre et les rêveries du repos* (Pământul și reveriile repaosului), cap. I, și *La formation de l'esprit scientifique* (Formarea spiritului științific). *Contribuție la o psihanaliză a cunoașterii obiective*, cap. VI.

Capitolul al patrulea

CUIBUL

„Am cules un cuib în scheletul iederii
Un cuib moale de mușchi de câmp
și de iarbă de vis.“

Yvan Goll

„Cuiburi albe, păsările voastre vor înflori
.....
Veți zbura, cărări de fulg.“

Robert Ganzo

|

Într-o scurtă frază, Victor Hugo asociază imaginile și ființele funcției de locuire. Pentru Quasimodo, spune el, catedrala fusese rând pe rând „oul, cuibul, casa, patria, universul“.¹ „Aproape s-ar putea spune că el luase forma acesteia, așa cum melcul ia forma cochiliei sale. Era sălașul lui, vizuina lui, învelișul lui... Adera la ea cumva ca broasca țestoasă în carapacea ei. Catedrala cea zgrunțuroasă era carapacea lui.“ Era nevoie de toate aceste imagini pentru a spune cum o ființă dizgrațiată se dă după forma chinuită a tuturor ascunzătorilor sale din ungherele complexului edificiu. Astfel poetul, prin multiplicitatea imaginilor, ne face sensibili la puterile diferitelor refugii. Dar el adaugă îndată puzderiei de imagini un semn de temperare.

Este inutil – continuă Hugo – să-l avertizăm pe cititor să nu ia cuvânt cu cuvânt figurile pe care suntem obligați să le folosim aici ca să exprimăm această îmbinare ciudată, simetrică, imediată, aproape consubstanțială dintre un om și un edificiu.

¹ Victor Hugo, *La cathédrale de Paris (Catedrala din Paris)*, cartea IV, par. 3.

Este de altfel foarte frapant faptul că până și în casa clară conștiința stării de bine (*bien-être*) cheamă comparațiile cu un animal în bârlogul lui. Pictorul Vlaminck, trăind în casa lui liniștită, scrie: „Starea de bine pe care o simt în fața focului, când afară bântuie vremea rea, este curat animală. Șoarecele în gaura lui, iepurele în culcuș, vaca în grajd trebuie să fie fericiți la fel cum sunt eu.”¹ Astfel, senzația de bună-stare ne trimite înapoi la primitivitatea refugiului. Fizic, ființa care capătă sentimentul refugiului se strânge în sine, se retrage, se cuibărește, se ascunde, se pitește. Căutând prin bogățiile vocabularului multiplele verbe care să spună toate dinamicile retragerii, am găsi imagini ale mișcării animale, mișcări de tupilare care sunt înscrise în mușchi. Ce aprofundare a psihologiei dacă am putea reda psihologia fiecărui mușchi! Ce sumă de ființe animale există în ființa omului! Căutările noastre nu merg atât de departe. Ar fi destul de mult dacă am putea măcar reda câteva imagini valorizate ale refugiului, arătând că, înțelegându-i-le, noi le și trăim puțin.

Însoțind cuibul, însoțind mai ales cochilia, vom găsi un întreg lot de imagini pe care vom încerca să le caracterizăm ca fiind imagini primare, ca imagini care solicită în noi o primitivitate. Vom arăta apoi cum, într-o stare de fericire fizică, ființei îi place să se „retragă în colțul său“.

II

Chiar și în lumea obiectelor inerte, cuibul capătă o valorizare extraordinară. Vrem să fie *perfect*, să poarte pecetea unui instinct cât se poate de sigur. De acest instinct ne minunăm, iar cuibul trece lesne drept o minune a vieții animale. Să luăm, din opera lui Ambroise Paré, un exemplu al acestei perfecțiuni laudate

¹ Vlaminck, *Poliment (Politicos)*, 1931, p. 52.

Meșteșugul și priceperea ce au toate dobitoacele de a-și face cuiburile lor este făcută atât de măiestru că mai bine nu se poate, într-atâta că îi întrec pe toți zidarii, dulgherii și constructorii; căci nu e om care să știe face zidire mai potrivită pentru sine și pruncii săi, decât fac aceste dobitoace mărunte pentru ele, într-atâta că avem o zicală, că oamenii știu să facă de toate, numai cuiburile păsărilor nu.¹

Lectura unei cărți care se limitează la fapte potolește repede acest entuziasm. De exemplu în lucrarea lui Landsborough-Thomson, aflăm că adeseori cuiburile sunt abia schițate, iar câteodată făcute alandala. „Când Vulturul auriu își face cuib într-un copac, el înalță câteodată un maldăr uriaș de crengi căruia îi adaugă în fiecare an altele, până când într-o bună zi tot eșafodajul se prăbușește sub propria lui greutate.”² Între entuziasm și critica științifică, am găsi mii de nuanțe dacă am urmări istoria ornitologiei. Dar nu acesta este subiectul nostru. Să notăm doar că vom surprinde aici o polemică a valorilor care deformează foarte adesea, în amândouă sensurile, faptele propriu-zise. Ne putem întreba dacă această cădere, nu a vulturului, ci a cuibului de vultur, nu-i procură autorului mica satisfacție de a fi ireverențios.

III

Nimic mai absurd, pozitiv vorbind, decât valorizările *umane* ale imaginii cuibului. Cuibul, pentru *pasăre*, este fără îndoială un sălaș cald și moale. Este o casă de viață: el continuă să clocească pasărea care iese din ou. Pentru pasărea ieșită din

¹ Ambroise Paré, *Le livre des animaux et de l'intelligence de l'homme* (*Cartea animalelor și inteligenței omului*), *Œuvres complètes*, Éditions J.-F. Malgaigne, vol. III, p. 740.

² A. Landsborough-Thomson, *Les oiseaux* (*Păsările*), trad. Éditions Cluny, 1934, p. 104.

ou, cuibul este un puf extern înainte ca pielea golașă să-și capete puful corporal. Dar câtă grabă de a face dintr-un lucru atât de neînsemnat o imagine omenească, o imagine pentru om! Am simți ridicolul imaginii dacă am apropia cu adevărat „cuibul“ bine închis, „cuibul“ cald pe care și-l fâgăduiesc îndrăgostiții, de cuibul real pierdut în frunziș. Păsările – trebuie oare s-o spunem – nu cunosc decât amorurile de frunzărișuri. Cuibul se construiește mai târziu, după nebunia amoroasă ce străbate câmpurile. Dacă ar fi să visăm la toate acestea și să tragem din ele învățăminte omenești, ar mai trebui să facem o dialectică a amorului prin păduri și a amorului într-o odaie din oraș. Nici aceasta nu constituie subiectul nostru. Trebuie să fii André Theuriet ca să compari mansarda cu un cuib; el își înzestrează comparația cu această singură observație: „Visului nu-i place oare să se cațare cât mai sus.“¹ Pe scurt, în literatură, în general, imaginea cuibului este o copilărie.

„Cuibul trăit“ este deci o imagine pornită prost. Această imagine are totuși virtuți inițiale pe care fenomenologul ce iubește problemele mărunte le poate descoperi. Este un nou prilej de a șterge o neînțelegere asupra funcției principale a fenomenologiei filosofice. Sarcina acestei fenomenologii nu este de a descrie cuiburile întâlnite în natură, sarcină cât se poate de pozitivă rezervată ornitologului. Fenomenologia filosofică a cuibului ar începe dacă am putea elucida în prealabil interesul pe care-l avem răsfoind un album de cuiburi, sau, încă și mai radical, dacă ne-am putea regăsi uimirea naivă cu care descopeream odinioară un cuib. Uimirea, asta nu se tocește. Descoperirea unui cuib ne trimite din nou la copilăria noastră, la o copilărie. La niște copilării pe care ar fi trebuit să le avem. Rari sunt aceia dintre noi cărora viața le-a dăruit deplina măsură a cosmicității ei.

De câte ori, în grădina mea, n-am cunoscut dezamăgirea de a descoperi un cuib *prea târziu*. Toamna a venit, frunzișul se rarește. În furca dintre două crengi, iată un cuib părăsit. Deci acolo erau, tatăl, mama și micuții – și eu nu i-am văzut!

¹ André Theuriet, *Colette*, p. 209.

Descoperit cu întârziere în pădurea pe timp de iarnă, cuibul gol își bate joc de căutătorul de cuiburi. Cuibul este o ascunzătoare a vieții înaripate. Cum a putut el să fie invizibil? Invizibil în fața cerului, departe de solidele ascunzători ale pământului? Dar fiindcă pentru a determina corect nuanțele de ființă ale unei imagini, trebuie să-i adăugăm o suprainpresie, iată o legendă care împinge la extrem imaginarea cuibului invizibil. O împrumutăm din frumoasa carte a lui Charbonneaux-Lassax: *Le bestiaire du Christ (Bestiarul lui Hristos)*:

Se spunea că pupăza poate să se ascundă pe de-a-ntregul vederii tuturor ființelor vii de unde vine că la sfârșitul evului mediu se mai credea că la cuibul pupezei se află o iarbă de diferite culori care-l face pe om nevăzut când o poartă la el.¹

Iată, poate „iarba de vis“ a lui Yvan Goll.

Dar visele din zilele noastre nu merg atât de departe și cuibul părăsit nu mai conține iarba invizibilității. Cules din tufiș ca o floare ofilită, cuibul nu mai este decât un „lucru“. Am dreptul să-l iau în mână, să-l desfac. Cu melancolie mă fac din nou un om al câmpiilor și tufișurilor, puțin vanitos de știința de transmis unui copil căruia îi spui: „E un cuib de pițigoii.“

Astfel, cuibul cel vechi intră într-o categorie de obiecte. Cu cât mai diverse vor fi obiectele, cu atât mai simplu va deveni conceptul. Tot colecționând cuiburile, lăsăm imaginația liniștită. Pierdem contactul cu cuibul viu.

Totuși, cuibul cel viu este cel care ar putea introduce o fenomenologie a cuibului real, a cuibului găsit în natură și care devine o clipă – cuvântul nu e prea mare – centrul unui univers, datul unei situații cosmice. Ridic ușurel o ramură, pasărea e acolo, clocindu-și ouăle. E o pasăre care nu-și ia zborul. Ea doar freamătă puțin. Eu tremur că o fac să tremure. Mi-e teamă ca nu cumva pasărea care clocește să știe că sunt un om, ființa care a pierdut încrederea păsărilor. Rămân nemișcat. Binișor se potolesc – îmi închipui! – spaima păsării și spaima mea de a

¹ L. Charbonneaux-Lassax, *Le bestiaire du Christ*, Paris, 1940, p. 489.

însăpăimânta. Respir mai bine. Las să cadă la loc ramura. Mă voi întoarce mâine. Azi, o bucurie e în mine: păsările și-au făcut un cuib în grădina mea.

Și, a doua zi când mă întorc, mergând pe alee mai ușor decât deunăzi, văd în fundul cuibului opt ouă de un alb roșcat. Doamne! Ce mici sunt! Ce mic e un ou din tufișuri!

Iată cuibul viu, cuibul locuit. Cuibul este casa păsării. E mult de când o știu, e mult de când mi s-a spus. E o poveste atât de veche, încât ezit să o repet, să mi-o repet. Și totuși, tocmai am rețrăit-o. Și îmi amintesc, într-o mare simplitate a memoriei, de zilele când, în viața mea, am descoperit un cuib viu. Ce rare sunt, într-o viață, aceste amintiri adevărate!

Cum înțeleg atunci pagina lui Toussenel care scrie:

Amintirea întâiului cuib de păsări pe care l-am găsit singur a rămas mai adânc gravată în memoria mea decât cea a premiului întâi la compunere pe care l-am luat la colegiu. Era un cuib frumos de scatiu cu patru ouă cenușiu-roșcate brăzdate de linii roșii ca o hartă de geografie emblematică. Am fost cuprins pe loc de o comoție de plăcere nespusă care mi-a încremenit timp de peste o oră privirea și picioarele. Întâmplarea îmi arăta în acea zi vocația mea.¹

Ce frumos text pentru noi care căutăm apariția intereselor primare! Răsunând, la început, la o asemenea „comoție“, înțelegem mai bine că Toussenel a putut mai apoi integra, în viața și în opera sa, toată filosofia armonică a unui Fourier, adăuga la viața păsării o viață emblematică la scara unui univers.

Dar, în viața cea mai obișnuită, la un om care trăiește prin păduri și câmpii, descoperirea unui cuib e totdeauna o emoție nouă. Fernand Lequenne, prietenul plantelor, plimbându-se cu soția sa, Mathilde, vede un cuib de pitulice într-o tufă de mărăcini neagri:

Mathilde îngenunchează, întinde un deget, atinge ușor mușchii delicat, rămîne cu degetul în aer...
Deodată sunt cutremurat de un fior.

¹ A. Toussenel, „Le monde des oiseaux“, *Ornithologie passionnelle* Paris, 1853, p. 32.

Semnificația feminină a cuibului agățat în furca a două crengi, asta descopăr în aceea clipă. Tufa capătă o valoare atât de umană încât strig:
— Nu-l atinge, sub nici un cuvânt, nu-l atinge.¹

IV

„Comoția“ lui Toussenel, „fiorul“ lui Lequenne poartă pecetea sincerității. Au stârnit ecou în lectura noastră, fiindcă în cărți ne bucurăm de surpriza de „a descoperi un cuib“. Să ne urmăm deci cercetarea cuiburilor în literatură. Vom da un exemplu în care scriitorul mărește cu un ton valoarea domiciliară a cuibului. Împrumutăm exemplul de la Henry-David Thoreau. În pagina lui Thoreau, copacul întreg este, pentru pasăre, vestibulul cuibului. De pe acum copacul care are onoarea de a adăposti un cuib participă la misterul acestuia. Pentru pasăre, copacul este de pe acum un refugiu. Thoreau ne arată cum ciocănitorea ia un copac întreg drept sălaș. Pune această luare în stăpânire în paralel cu bucuria unei familii care revine să locuiască în casa multă vreme părăsită.

Astfel când o familie din vecini, după o îndelungată absență, se întoarce în casa goală, aud zvonul voios al vocilor, râsetele copiilor, văd fumul de la bucătărie. Ușile sunt larg deschise. Copiii aleargă în hol strigând. Astfel ciocănitorea se repede în labirintul ramurilor, străpunge aici o fereastră, iese prin ea ciripind, se aruncă în altă parte, aerisește casa. Face glasul să-i răsune în sus, în jos, își pregătește sălașul... și îl ia în stăpânire.²

Thoreau ne arată aici și cuibul și casa în expansiune. Nu e oare frapant că textul lui Thoreau se animă în cele două direcții ale metaforei: casa cea veselă este un cuib viguros – încrederea

¹ Fernand Lequenne, *Plantes sauvages (Plante sălbatice)*, p. 269.

² Henry-David Thoreau, *Un philosophe dans les bois (Un filosof în pădure)*, trad., p. 227.

ciocănitorei în copacul unde își ascunde cuibul este o luare în stăpânire a unui sălaș. Depășim aici domeniul comparațiilor și alegoriilor. Ciocănitorea „proprietară“ care apare la fereastra copacului, care cântă la balcon, corespunde, va spune desigur critica rezonabilă, unei „exagerări“. Dar sufletul poetic îi va fi recunoscător lui Thoreau pentru că îi oferă, o dată cu cuibul la scara copacului, o sporire a imaginii. Copacul devine un cuib de îndată ce un mare visător se ascunde în copac. Citim în *Mémoires d'Outre-tombe* această confidență-amintire a lui Chateaubriand. „Îmi făcusem un adăpost, ca un cuib, într-una din sălcii: acolo, izolat între cer și pământ, petreceam ore întregi cu pitulicile.“

Fapt este că, în grădină, copacul locuit de pasăre ne devine mai drag. Oricât de misterioasă, oricât de invizibilă ar fi adesea prin frunziș ciocănitorea îmbrăcată toată în verde, ea ne devine familiară. Ciocănitorea nu e un locuitor tăcut. Și nu atunci când cântă ne gândim la ea, ci când lucrează. Pe toată lungimea trunchiului de copac, ciocul ei, cu lovituri răsunătoare, lovește lemnul. Ea dispore adesea, dar o auzim mereu. E o lucrătoare a grădinii.

Și, astfel, ciocănitorea a intrat în universul meu sonor. Îmi fac din ea o imagine salutară pentru mine însumi. Când un vecin, în locuința mea pariziană, bate cuie în perete până noaptea târziu, eu „naturalizez“ zgomotul. Credincios metodei mele de liniștire față de tot ceea ce mă incomodează, îmi închipui că sunt în casa mea din Dijon și îmi spun, găsind firesc tot ce aud: „E ciocănitorea mea care lucrează în salcâm.“

V

Cuibul, ca orice imagine de repaos, de liniște, se asociază imediat cu imaginea casei simple. De la imaginea cuibului la cea a casei sau viceversa, trecerile nu se pot face decât sub semnul *simplicității*. Van Gogh, care a pictat multe cuiburi și multe colibe, îi scrie fratelui său: „Coliba cu acoperiș de paie m-a

făcut să mă gândesc la cuibul unui aușel.¹ Nu e oare pentru ochiul pictorului o *dublare* a interesului dacă, pictând un cuib, el visează la colibă, dacă pictând o colibă, visează la un cuib? La astfel de noduri de imagine, pare că visăm de două ori, că visăm în două registre. Imaginea cea mai simplă se dublează, este ea însăși și altceva decât ea însăși. Colibele lui Van Gogh sunt acoperite cu paie. Un acoperiș gros de paie, împletit grosolan subliniază voința de adăpostire extinsă dincolo de pereți. Dintre toate virtuțile adăpostului, aici acoperișul este martorul dominant. Sub acoperământul lui pereții sunt din pământ zidit. Deschiderile sunt scunde. Coliba este așezată pe pământ ca un cuib pe câmp.

Iar cuibul de aușel este într-adevăr o colibă, fiindcă e un cuib acoperit, un cuib rotund. Abatele Vincelot îl descrie în acești termeni:

Aușelul dă cuibului său forma unui bulgăre foarte rotund, în care este practicată o gaură mică plasată dedesubt, ca să nu poată pătrunde apa. Această deschidere este de obicei ascunsă sub o ramură. Adeseori mi s-a întâmplat să cercetez cuibul în toate sensurile înainte de a zări deschiderea care lasă loc de trecere femelei.²

Trăind deplin în legătura ei manifestă coliba-cuib a lui Van Gogh, dintr-odată în mine cuvintele glumesc. Îmi place să-mi spun din nou că un rege micuț locuiește în colibă.* Iată o adevărată imagine-poveste, o imagine care sugerează povestiri.

VI

Casa-cuib nu e niciodată tânără. S-ar putea spune, la modul pedant, că ea este locul natural al funcției de locuire. În ea *ne*

¹ van Gogh, *Lettres à Théo (Scrisori către Théo)*, trad., p. 12.

² Vincelot, *Les noms des oiseaux expliqués par leurs moeurs ou essais étymologiques sur l'ornitologie (Numele păsărilor explicate prin obiceiurile lor sau încercări etimologice asupra ornitologiei)*, Angers, 1867, p. 233.

* „Aușel“ se traduce în franțuzește *roitelet* – iar *roi* înseamnă rege (n. tr.).

întoarcem, visăm să ne întoarcem așa cum pasărea se întoarce la cuib, cum mielul se întoarce în staul. Acest semn al *întoarcerii* marchează nesfârșite reverii, căci întoarcerile omenești se petrec după marele ritm al vieții umane, ritm care trece peste ani, luptă prin vis împotriva tuturor absențelor. Deasupra imaginilor apropiate de cuib și de casă răsună o componentă intimă de fidelitate.

Totul se petrece, în acest domeniu, în trăsături simple și delicate. Sufletul este atât de sensibil la aceste simple imagini, încât într-o lectură armonică ea aude toate rezonanțele. Lectura la nivelul conceptelor ar fi fadă, rece, ar fi lineară. Ea ne cere să înțelegem imaginile unele după altele. Și, în acest domeniu al imaginii cuibului, trăsăturile sunt atât de simple, încât e de mirare că un poet poate fi încântat de ele. Dar simplitatea duce la uitare și dintr-o dată simțim recunoștința pentru poetul care găsește, într-o trăsătură rară, talentul de a o reînnoi. Cum n-ar intra în rezonanță fenomenologul cu această reînnoire a unei imagini simple? Citim atunci, cu inima înduioșată, poemul simplu pe care-l scrie Jean Caubère sub titlul *Cuibul călduț*.

Acest poem ia și mai mare amploare dacă ținem seama că el apare într-o carte austeră scrisă sub semnul pustiului:

*Cuibul călduț și calm
Unde cântă pasărea
.....
Amintește cântecele, farmecele
Pragul curat
Al vechii case.¹*

Iar pragul, aici, este pragul primitiv, pragul care nu impune prin maiestatea lui. Cele două imagini, cuibul calm și casa veche, țes, în războiul viselor, pânza solidă a intimității. Iar imaginile sunt cât se poate de simple, fără nici o preocupare pentru pitoresc. Poetul a simțit că un fel de acord muzical va răsună în sufletul cititorului său prin evocarea cuibului, a unui

¹ Jean Caubère, *Deserts (Pustiuri)*, Éditions Debresse, Paris, p. 25.

cântec de pasăre, a farmecelor care ne cheamă spre casa cea veche, spre cel dintâi sălaș. Dar, ca să compari atât de blând casa și cuibul, nu trebuie oare să fi pierdut casa fericirii? Există un „vai“ în acest cântec de duioșie. Dacă revii în casa cea veche așa cum te întorci la cuib înseamnă că amintirile sunt vise, înseamnă că bătrâna casă a trecutului a devenit o mare imagine, marea imagine a intimităților pierdute.

VII

Astfel, valorile deplasează faptele. De îndată ce iubim o imagine, ea nu mai poate fi copia unui fapt. Unul dintre cei mai mari visători ai vieții înaripate, Michelet, ne va da o nouă dovadă în acest sens. El nu consacră totuși decât câteva pagini „arhitecturii păsărilor“, dar, în același timp, aceste pagini gândesc și visează.

Pasărea, spune Michelet, este un lucrător lipsit de orice unealtă. Ea nu are „nici mâna veveriței, nici dintele castorului“. „Unealta, realmente, este trupul pasării înseși, pieptul ei cu care apasă și strânge materialele până la a le face absolut docile, a le amesteca, a le supune lucrării generale.“¹ Și Michelet ne sugerează casa construită de corp, pentru corp, luându-și forma începând cu interiorul, ca o cochilie, într-o intimitate care lucrează fizic. Înlăuntru, instrumentul care impune cuibului forma circulară nu este altceva decât corpul pasării. Învârtindu-se neîncetat și împingând peretele din toate părțile, ea ajunge să formeze acest cerc.“ Femela, strung viu, își scobește casa. Bărbătușul aduce

¹ Jules Michelet, *L'oiseau (Pasărea)*, ed. 4-a, 1858, p. 208 și urm. Joubert (*Pensées [Gânduri]*), II, p. 167) scrie: „Ar fi util de cercetat dacă formele pe care le dă cuibului său o pasăre, care n-a văzut niciodată un cuib, nu au vreo analogie cu alcătuirea sa interioară.“

din exterior materiale heteroclite, bucățele solide. Din toate acestea, printr-o apăsare activă, femela face o pâslă.

Și Michelet continuă:

Casa este persoana însăși, forma și efortul ei cel mai imediat; așa spune chiar suferința sa. Rezultatul nu este obținut decât prin apăsarea neconținut repetată cu pieptul. Nu e unul dintre aceste fire de iarbă care, pentru a căpăta și a păstra curba, să nu fi fost de mii și mii de ori împins cu pieptul, cu inima, desigur cu tulburarea respirației, cu palpitație poate.

Ce ciudată inversare a imaginilor! Nu avem aici de-a face cu lăcașul uterin creat de embrion? Totul stă aici în împingere internă, intimitate fizic dominatoare. Cuibul este un fruct care se umflă, care apasă pe propriile limite.

Din fundul cărei reverii urcă asemenea imagini? Nu vin ele din visul protecției celei mai apropiate, al protecției mulate pe corpul nostru? Visele despre casa-veșmânt nu le sunt necunoscute celor ce se complac în exercițiul imaginar al funcției de locuire. Lucrând adăpostul în maniera în care visează Michelet la cuibul său, nu am mai putea îmbrăca haina de-a gata, atât de adesea marcată cu un semn rău de Bergson. Am avea casa personală, cuibul corpului nostru, căptușit pe măsura noastră. Când, după încercările vieții, i se oferă lui Colas Breugnon, eroul lui Romain Rolland, o casă mai mare, mai comodă, el o refuză ca pe un veșmânt care nu i-ar fi pe măsură. „Ar face cute pe mine sau așa face-o să pleznească“, spune el.¹

Astfel, continuând până la omenesc imaginile cuibului adunate de Michelet, ne dăm seama că, încă de la originea lor, aceste imagini erau omenești. Este îndoielnic ca vreun ornitolog să descrie, în felul lui Michelet, construcția unui cuib. Astfel construit, cuibul trebuie numit cuibul Michelet. Fenomenologul va experimenta aici dinamismul unei ciudate cuibăririi, al unei cuibăririi active, neîncetat reîncepute. Nu e vorba de o dinamică a insomniei în care ființa se sucește și se răsuțește în culcușul

¹ Romain Rolland, *Colas Breugnon*, p. 107.

ei. Michelet ne cheamă la modelarea adăpostului, modelare ce, prin trăsături fine, face netedă și moale o suprafață mai înainte colțuroasă și compozită. Din întâmplare, pagina lui Michelet ne oferă un document rar, dar tocmai prin aceasta prețios, de imaginație materială. Cine iubește imaginile materiei nu poate uita pagina lui Michelet pentru că ea ne descrie *modelajul pe uscat*. Este modelajul, este mariajul în aerul uscat și în soarele de vară al ierbii și al pufului. Cuibul lui Michelet este construit spre slava păslei.

Să notăm că puțini sunt visătorii de cuiburi care iubesc cuiburile de rândunică, făcute, spun ei, din salivă și din noroi. S-a pus întrebarea unde oare puteau să locuiască rândunelele înainte de a fi existat case și orașe? Rândunica nu e deci o pasăre „conformistă”; Charbonneaux-Lassay scrie (*loc. cit.*, p. 572): „Am auzit țăranii din Vendée spunând că un cuib de rândunică îi înspăimântă, chiar iarna, pe diavolii nopții.”

VIII

Dacă aprofundăm puțin reveriile în care suntem în fața unui cuib, ne lovim curând de un soi de paradox al sensibilității. Cuibul – *înțelegem* asta imediat – este precar și totuși el declanșează în noi o *reverie a securității*. Cum se face că precaritatea evidentă nu împiedică o asemenea reverie? Răspunsul la acest paradox este simplu: visăm ca un fenomenolog care se ignoră. Retrăim, într-un soi de naivitate, instinctul păsării. Ne complacem în a accepta mimetismul cuibului cu totul și cu totul verde, pitulat în frunzișul verde. L-am văzut cu siguranță, dar spunem că era bine ascuns. Acest centru de viață animală este disimulat în uriașul volum al vieții vegetale. Cuibul este un mănunchi de frunze care cântă. El participă la pacea vegetală. Este un punct în ambianța de fericire a marilor copaci.

Un poet scrie:

*Am visat un cuib unde arborii respingeau moartea.*¹

Astfel, contemplând cuibul, ne aflăm la originea unei încrederi în lume, căpătăm o încărcătură de încredere, o chemare la încrederea cosmică. Și-ar mai construi pasărea cuibul dacă n-ar avea un instinct de încredere în lume? Dacă auzim acest apel, dacă facem din acest adăpost precar care este cuibul – în mod paradoxal, desigur, dar purtați de elanul însuși al imaginației – un refugiu absolut, ne întoarcem la izvoarele casei onirice. Casa noastră, prinsă în virtualitatea ei de onirism, este un cuib în lume. În ea vom trăi într-o încredere nativă dacă într-adevăr participăm, în visele noastre, la securitatea sălașului dintâi. Nu avem nevoie, pentru a trăi această încredere, atât de profund înscrisă în somnul nostru, să enumerăm niște motive materiale de încredere. Cuibul ca și casa onirică și casa onirică ca și cuibul – dacă într-adevăr noi suntem la originea viselor noastre – nu cunosc ostilitatea lumii. Viața începe pentru om dormind bine și toate ouăle din cuiburi sunt bine clocite. Experiența ostilității lumii – și prin urmare visele noastre de apărare și de agresivitate – sunt mai tardive. În germenul ei, orice viață este stare de bine. Ființa începe în starea de bine. În contemplarea cuibului, filosoful se liniștește urmărind o meditație a ființei sale în ființa liniștită a lumii. Traducând atunci în limbajul metafizicienilor de azi absoluta naivitate a reveriei sale, visătorul poate spune: lumea este cuibul omului.

Lumea este un cuib; o uriașă putere păzește ființele lumii în acest cuib. În *Istoria poeziei Evreilor* (trad. Carlowitz, p. 269), Herder dă o imagine a cerului imens sprijinit pe pământul imens: „Văzduhul, spune el, este un porumbel care, așezat în cuib, își încălzește copiii.“

Aveam aceste gânduri; aveam aceste vise și iată că citesc în *Cahieres G.L.M. (Caietele G.L.M.)*, toamna 1954, o pagină care

¹ Adolphe Shedow, *Berceau sans promesses (Leagăn fără făgăduieli)*, Éditions Seghers, p. 33. Shedow mai spune:

Am visat un cuib în care vârstele nu mai dormeau.

mă ajută să susțin axioma care „înlumează“ cuibul, care face din cuib centrul unei lumi. Boris Pasternak vorbește despre „instinctul, cu ajutorul căruia, asemenea rândunicii, construim lumea – un cuib enorm, conglomerat de pământ și de cer, de moarte și de viață, și de două timpuri, cel care este disponibil și cel care lipsește.“¹ Da, două timpuri, căci, într-adevăr, ce durată ne-ar trebui ca să se poată propaga, pornind din centrul intimității noastre, niște unde de liniște care să meargă până la marginile lumii.

Dar ce concentrare de imagine există în lumea-cuib-de-rândunică a lui Boris Pasternak. Chiar, de ce am înceta să zidim, să adunăm tencuiala lumii în jurul adăpostului nostru? Cuibul omului, lumea omului nu se termină niciodată. Iar imaginația ne ajută să o continuăm. Poetul nu poate părăsi o imagine atât de mare, sau mai exact o asemenea imagine nu-l poate părăsi pe poetul său. Boris Pasternak a scris pe bună dreptate: „Omul este mut, imaginea vorbește. Fiindcă este evident că *numai* imaginea poate ține pasul cu natura.“ (*loc. cit.*, p. 5)

¹ *Cahiers G.L.M.*, toamna 1954, trad. André du Bouchet, p. 7.

Capitolul al cincilea

COCHILIA

I

Cochiliei îi corespunde un concept atât de clar, atât de sigur, atât de tare, încât, neputând pur și simplu să o deseneze, poetul, limitat la a vorbi despre ea, se află mai întâi în deficit de imagini. El este oprit, în evadarea sa către valorile visate, de realitatea geometrică a formelor. Iar formele sunt atât de numeroase, adesea atât de noi, încât chiar de la examinarea pozitivă a lumii cochiliilor, imaginația este învinsă de realitate. Aici, natura imaginează și natura e savantă. Va fi de-ajuns să privim un album cu amoniți ca să recunoaștem că, încă din epoca secundară, moluștele își construiau cochiliile urmând lecțiile geometriei transcendente. Amoniții își făceau adăpostul pe axul unei spirale logaritmice. Vom găsi în frumoasa carte a lui Monod-Herzen o expunere foarte clară a acestei construcții a formelor geometrice de către viață.¹

Firește, poetul poate înțelege această geometrie estetică a vieții. Textul nemaipomenit de frumos pe care Paul Valéry l-a scris, cu titlul *Cochiliile*, radiază de spirit geometric. Pentru poet, „Un cristal, o floare, o cochilie se desprind din dezordinea obișnuită a ansamblului lucrurilor sensibile. Ele sunt pentru noi

¹ Edouard Monod-Herzen, *Principes de morphologie générale (Principii de morfologie generală)*, Éditions Gauthier-Villars, 1927, vol. I, p. 119: „Cochiliile oferă nenumărate exemple de suprafețe spirale, cu linii de sutură ale spirelor succesive care sunt elice spirale.“ Mai aeriană este geometria cozii de păun: „Ochii cozii desfășurate a păunului sunt situați în punctele de intersecție ale unui dublu fascicul de spirale, care par a fi exact spiralele lui Arhimede.“ (vol. I, p. 58).

obiecte privilegiate, mai inteligibile vederii, deși mai misterioase reflexiei, decât toate celelalte pe care le vedem nelămurit.¹ Se pare că pentru poet, mare cartezian, cochilia ar fi un adevăr de geometrie animală bine solidificat, deci „clar și distinct“. Obiectul realizat este de o înaltă inteligibilitate. *Formarea* – și nu forma lui – rămâne misterioasă. Dar, în planul formei de luat, care este decizia de viață în alegerea inițială, anume de a ști dacă cochilia va fi înfășurată la stânga sau înfășurată la dreapta? Câte nu s-au spus despre acest vârtej inițial! De fapt, viața începe mai degrabă răsucindu-se decât avântându-se. Un elan vital care se răsucesce –, ce minune insidioasă, ce fină imagine a vieții! Și câte vise am putea visa despre cochilia stângace! Despre o cochilie care s-ar abate de la rotația speciei sale!

Paul Valéry poposește îndelung în fața idealului unui obiect modelat, a unui obiect cizelat care și-ar justifica valoarea de a fi – prin frumoasa și solida geometrie a formei sale, detașându-se de simpla grijă de a-și proteja materia. Deviza moluștei ar fi atunci: trebuie să trăiești ca să-ți faci casa și nu să-ți faci casa ca să trăiești în ea.

Într-un al doilea timp al meditației sale, poetul își dă seama că o cochilie cizelată de om ar fi obținută de la exterior, într-un soi de acte enumerabile care poartă pecetea unei frumuseți retușate, în vreme ce, „molușca își emană cochilia“, „își picură“ materia de construit, „își distilează ritmic minunatul acoperământ“ (p. 10). Și, încă de la prima picurare, casa e întregă. Astfel, Valéry atinge misterul vieții formatoare, misterul formării lente și continue.

Dar această referire la misterul formării lente nu este decât un timp al meditației poetului. Cartea sa este o introducere la un muzeu de forme. Acuarelele lui Paul-A. Robert ilustrează culegerea. Înainte de a picta acuarela, a fost pregătit obiectul, au fost șlefuite valvele. Această delicată șlefuire a dezgolit înrădăcinarea culorilor. Participăm astfel la o voință de culoare, la

¹ Paul Valéry, *Les merveilles de la mer. Les coquillages (Minunile mării. Cochiliile)*, Coll. „Isis“, Éditions Plon, p. 5.

însăși povestea colorării. Casa se ivește atunci atât de frumoasă, atât de intens frumoasă, încât ar fi un sacrilegiu să visezi că vei locui în ea.

II

Fenomenologul care vrea să trăiască imaginile funcției de locuire nu trebuie să se ia după seducțiile frumuseții exterioare. În general, frumusețea exteriorizează, deranjează meditația intimității. Fenomenologul nu poate nici să-l urmeze multă vreme pe conchiliologul care trebuie să clasifice imensa varietate a carapacelor și cochiliilor. Conchiliologul e avid de diversitate. Fenomenologul ar putea măcar să se instruiască pe lângă conchiliolog dacă acesta i-ar mărturisi primele sale uimiri.

Fiindcă și aici, ca și în cazul cuibului, ar trebui să faci ca interesul durabil al observatorului naiv să plece de la o primă uimire. Se poate oare ca o ființă să fie vie în piatră, vie în această bucată de piatră? Această uimire nu e retrăită niciodată. Viața uzează repede primele uimiri. De altfel, pentru o cochilie „vie“, câte cochilii moarte! Pentru o cochilie locuită, câte cochilii goale?

Dar cochilia goală, ca și cuibul gol, cheamă reverii de refugiu. Este fără îndoială un rafinament de reverie să urmărești imagini atât de simple. Dar fenomenologul are nevoie, credem, să meargă la maximum de simplitate. Credem deci că este interesant să propunem o fenomenologie a cochiliei locuite.

III

Cel mai bun semn al uimirii este exagerarea. De vreme ce locuitorul cochiliei uimește, imaginația nu va întârzia să scoată

din cochilie niște ființe uimitoare, niște ființe mai uimitoare decât realitatea. Să răsfoim, de exemplu, frumosul album al lui Jurgis Baltrusaitis, *Evul Mediu fantastic*, și vom vedea reproduceri ale unor geme antice în care „animalele cele mai neașteptate: un iepure, o pasăre, un cerb, un câine ies dintr-o cochilie ca din cutia unui scamator“.¹ Această comparație cu o cutie de scamator i-ar fi cu totul inutilă cuiva care se plasează chiar pe axa unde se dezvoltă imaginile. Cine acceptă micile uimiri, se pregătește să imagineze unele mari. În ordinea imaginară, devine normal ca elefantul, animal uriaș, să iasă dintr-o cochilie de melc. Este excepțional totuși să i se ceară, în stilul imaginației, să intre la loc în ea. Vom avea ocazia să arătăm în alt capitol că niciodată, în imaginație, intrarea și ieșirea nu sunt imagini simetrice. „Animale uriașe și libere ies în mod misterios dintr-un obiect mic“ spune Baltrusaitis, adaugând: „Afrodita s-a născut în aceste condiții.“² Ceea ce e frumos, ceea ce e mare dilată germenii. Faptul că marele iese din mic, este, așa cum vom arăta mai departe, unul dintre atributele miniaturii.

Totul este dialectică în ființa care iese dintr-o cochilie. Și, cum ea nu iese întreagă, părțile dinapoi ale ființei rămân prizoniere în forme geometrice solide. Dar, la ieșire, viața este atât de grăbită, încât nu ia de la început o formă anume desemnată ca cea a iepurașului și a cămilei. Unele gravuri arată la ieșire ciudate amestecuri de ființe, așa cum se întâmplă cu acel melc reprodus în cartea lui Jurgis Baltrusaitis, „cu cap omenesc bărbos și cu urechi de iepure, purtând o mitră pe cap și cu labe de patrupe“ (p. 58). Cochilia este un ceaur de vrăjitoare în care clocotește animalitatea. „Cartea de rugăciuni a Margueritei de Beaujeu, continuă Baltrusaitis, mișună de asemenea făpturi groțești. Multe din ele și-au azvârlit carapacea

¹ Jurgis Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, Éditions Colin, p. 57.

² Jurgis Baltrusaitis, *loc. cit.*, p. 56. „Pe monedele de la Hatria, capul unei femei cu părul în vânt, poate însăși Afrodita, iese dintr-o cochilie rotundă.“

și păstrează din ea înfășurările. Capete de câine, de lup, de pasăre, capete omenești se îmbină cu niște moluște fără protecție.“ Astfel, reveria animalescă dezlănțuită realizează schema unei evoluții animale condensate. E de-ajuns să scurtezi o evoluție pentru a da naștere grotescului.

De fapt, ființa care iese din cochilie ne sugerează reveriile ființei mixte. Nu este numai făptura „jumătate carne, jumătate pește“. Este făptura jumătate moartă, jumătate vie și, în marile excese, jumătate piatră, jumătate om. E vorba de chiar inversul reveriei meduzante. Omul se naște din piatră. Privind puțin mai de aproape figurile reprezentate la pagina 86, în cartea lui Jung, *Psychologie und Alchemie*, vom vedea acolo niște Melusine, nu Melusine romantice ieșite din apele lacului, ci Melusine ca simboluri alchimice care ajută la formularea viselor pietrei din care trebuie să iasă principiile de viață. Melusina iese cu adevărat din coada ei solzoasă și pietroasă, din coada ei, trecut îndepărtat, ușor spiralată. Nu avem impresia că ființa inferioară și-a păstrat energia. Coada-cochilie nu-și expulzează locatarul. E vorba mai curând de o neantizare a vieții inferioare de către viața superioară. Acolo, ca peste tot, viața este energică în vârful ei. Iar acest vârf își are un dinamism în simbolul desăvârșit al făpturii umane. Orice visător de evoluție animală se gândește la om. În desenul Melusinelor alchimice, forma omenească iese dintr-o biată formă subțire căreia desenatorul nu i-a acordat decât un minimum de atenție. Inertul nu solicită reveria, cochilia este un înveliș care va fi părăsit. Iar forțele de ieșire sunt atât de mari, forțele de producere și de naștere sunt atât de vii, încât din cochilia informă pot ieși două ființe umane care în figura 11 a cărții lui Jung poartă, și una și alta, o diademă. Este *doppelköpfige Melusina*, Melusina cu două capete.

Toate aceste exemple ne oferă documente fenomenologice pentru o fenomenologie a verbului „a ieși“. Ele sunt cu atât mai mult pur fenomenologice, cu cât corespund unor „ieșiri“ inventate. Animalul nu este aici decât un pretext pentru a multiplica imaginile lui „a ieși“. Omul trăiește din imagini. Ca toate marile verbe, verbul *a ieși din* ar pretinde numeroase

cercetări în care s-ar reuni, alături de instanțele concrete, mișcările abia sensibile ale anumitor abstracțiuni. Nu se mai simte deloc o acțiune în derivările gramaticale, în deducții, în inducții. Verbele însele încremenesc de parcă ar fi substantive. Numai imaginile pot pune verbele din nou în mișcare.

IV

Pe tema cochiliei, imaginația lucrează, în afara dialecticii, mic-mare, și dialectica ființei libere și a ființei înlănțuite: și la câte nu ne putem aștepta de la o ființă dezlănțuită!

Desigur, în realitate, molusca iese molatec din cochilia ei. Dacă studiul nostru s-ar referi la fenomenele reale din „comportamentul“ melcului, acest comportament ar fi la îndemâna observațiilor noastre. Dacă totuși am putea regăsi, chiar în observație, o naivitate totală, adică am putea re trăi cu adevărat observația primară, am pune din nou în acțiune acel complex de frică și de curiozitate ce însoțește orice acțiune primară asupra lumii. Am vrea să vedem și ne e frică să vedem. Aici se află pragul sensibil al oricărei cunoașteri. Pe acest prag, interesul ondulează, se încurcă, revine. Exemplul pe care îl întâlnim ca să indicăm complexul frică și curiozitate nu e important. Frica în fața melcului este imediat potolită, e uzată, e „neînsemnată“. Dar ne dedicăm în aceste pagini studiului neînsemnatului. Aici se ivesc uneori ciudate finețuri. Să le punem, pentru a le scoate la iveală, sub lupa imaginației.

Cum se mai amplifică această vălurire de frică și de curiozitate atunci când realitatea nu e prezentă pentru a o tempera în procesul de imaginare. Dar aici să nu inventăm nimic; să dăm documente cu privire la imagini care au fost efectiv imaginate, realmente desenate, și care rămân gravate în geme și în pietre. Să mai medităm pe marginea câtorva pagini din cartea lui Jurgis Baltrusaitis. El ne amintește *acțiunea* unui

desenator care ne arată isprava unui câine ce „sare din cochilie“ și se aruncă asupra unui iepure. Încă o agresivitate și câinele cu cochilie atacă un om. Suntem desigur în prezența actului măritor prin care imaginația depășește realitatea. Aici imaginația operează, nu numai asupra dimensiunilor geometrice, ci și asupra unor forțe, asupra unor viteze – nu numai într-un spațiu mărit, ci asupra unui timp accelerat. Când, la cinema, se accelerează deschiderea unei flori, avem o imagine sublimă a ofrandei. S-ar spune că floarea care se deschide atunci fără încetinelă, fără reticență, are sensul dăruirii, că ea este un dar al lumii. Dacă cinematograful ne-ar prezenta o accelerare a melcului ieșind din cochilie, a unui melc împingându-și foarte repede coarnele către cer, ce mai agresivitate! Ce coarne agresive! Frica ar bloca orice curiozitate. Complexul frică–curiozitate ar fi sfâșiat.

Un semn de violență se află în toate acele figuri în care o ființă surescitată iese din cochilia inertă. Desenatorul își bruschează reveriile animalești. Cochiliilor de melci din care ies patrupeze, păsări, ființe omenești, trebuie să le asociem, ca aparținând aceluiași tip de reverii, acele racursiuri de animale la care capul și coada sunt sudate; desenul uită intermediarul trupului. A suprima intermediarii este un ideal de rapiditate. Un soi de accelerare a elanului vital imaginat cere ca ființa ce iese din pământ să găsească de îndată o fizionomie.

Dar de unde vine oare evidentul dinamism al acestor imagini excesive? Aceste imagini se animă în dialectica ascunsului și a manifestului. Ființa care se ascunde, ființa care „intră la loc în cochilie“ pregătește o „ieșire“. Aceasta este adevărat pe toată scara metaforelor, de la învierea unei ființe îngropate până la exprimarea bruscă a omului multă vreme tăcut. Rămânând în centrul imaginii pe care o studiem, se pare că, păstrându-se în imobilitatea cochiliei sale, ființa pregătește explozii temporale ale ființei, vârtejuri de ființă. Cele mai dinamice evadări se fac pornind de la ființa comprimată și nu în molateca lene a ființei leneșe care nu poate dori decât să se ducă să lenevească aiurea. Dacă trăim paradoxala închipuire a moluștei viguroase – gravurile comentate aici ne oferă imagini clare în acest sens –

ajungem la cea mai decisivă dintre agresivități, la agresivitatea amânată, la agresivitatea în așteptare. Lupii în cochilie sunt mai cruzi decât lupii rătăcitori.

V

Astfel, urmând o metodă care ni se pare decisivă în fenomenologia imaginilor, metodă ce constă în desemnarea imaginii ca fiind un exces al imaginației, am accentuat dialecticile lui mare–mic, ascuns–manifest, placid–ofensiv, moale – viguros. Am urmărit imaginația în sarcina sa de mărire până undeva dincolo de realitate. Pentru a depăși cu adevărat, trebuie mai întâi să mărești. Am văzut cât de liber lucrează imaginația asupra spațiului, timpului, forțelor. Dar nu numai pe planul imaginilor lucrează imaginația. Și pe planul ideilor ea împinge la excese. Există idei care visează. Anumite teorii, care au putut fi socotite științifice, sunt niște vaste reverii, niște reverii fără limite. Vom da un exemplu de astfel de idee-vis care ia cochilia drept mărturia cea mai netă a puterii pe care o are viața de a constitui forme. Tot ceea ce are formă a cunoscut atunci o ontogeneză de cochilie. Noi credem că un mare vis de cochilii se află în centrul vastului tablou de evoluție a ființelor așa cum îl prezintă opera lui J.-B. Robinet. Fie și numai titlul uneia din cărțile lui Robinet dezvăluie orientarea gândurilor autorului: *Vederi filosofice asupra gradației naturale a formelor ființei, sau încercările naturii care învață să făurească omul* (Amsterdam, 1768). Cititorul care va avea răbdarea să citească toată lucrarea va regăsi, sub o formă dogmatică, un veritabil comentariu al imaginilor desenate pe care le evocam ceva mai sus. Apar din toate părțile niște *animalități parțiale*. Pentru Robinet, fosilele sunt bucăți de viață, schițe de organe care-și vor găsi viața coerentă la apogeul unei evoluții ce pregătește omul. S-ar putea spune că, interior, omul este o asamblare de

cochilii. Fiecare organ își are cauzalitatea formală proprie, deja încercată, în lungile veacuri când natura învăța să făurească omul, printr-o cochilie oarecare. Funcția își construiește forma după modele străvechi, viața parțială își construiește sălașul așa cum scoica își construiește cochilia.

Dacă știm să retrăim această viață parțială, în precizia unei vieți care-și dă o formă, ființa care are o formă domină milenii. Orice formă păstrează o viață. Fosila nu mai e pur și simplu o ființă care a trăit, ea e o ființă care încă trăiește, adormită în propria formă. Cochilia este exemplul cel mai manifest al unei vieți universale „cochiliatoare“.

Toate acestea sunt afirmate cu fermitate de Robinet: „Convins – scrie el (*loc. cit.*, p. 17) –, că fosilele trăiesc, dacă nu o viață exterioară, fiindcă poate le lipsesc membrele și simțurile, lucru de care n-aș îndrăzni să fiu sigur, atunci cel puțin o viață internă, învelită, dar foarte reală în felul ei, cu toate că mult mai prejos decât animalul adormit și decât planta; nu am intenția să le refuz organele necesare pentru funcțiile economiei lor vitale și, orice formă ar avea, eu o concep ca pe un progres către forma analoagelor lor în vegetale, în insecte, în animalele mari și în cele din urmă în om.“

Mai există, în cartea lui Robinet, descrieri însoțite de foarte frumoase gravuri, reprezentând Lithocardite, pietre de inimă, Encefalithe, preludii ale creierului, pietre care imită falca, piciorul, rinichiul, urechea, ochiul, mâna, mușchiul – apoi Orchis, Diorchis, Triorchis, Priapoliții, Coliții și Faloizii imitând organele masculine – Histerapetia imitând organele feminine.

Ne-am înșela dacă am vedea aici doar o simplă referire la obișnuințele de limbaj care numesc obiectele noi servindu-se de comparații cu obiecte comune. Aici numele gândesc și visează, imaginația este activă. Lithocarditele sunt cochilii de inimă, schițele unei inimi care va bate. Colecțiile mineralogice ale lui Robinet sunt piese anatomice a ceea ce va fi omul atunci când Natura va ști să-l făurească: un spirit critic va obiecta spunând că naturalistul din secolul al XVIII-lea este „victimă imaginației sale“. Dar fenomenologul care, din principiu, își interzice orice

atitudine critică, nu poate să nu recunoască faptul că în însuși excesul de ființă dat unor cuvinte, în însuși excesul imaginilor, se manifestă o reverie în profunzime. În orice ocazie, Robinet gândește forma din interior. Pentru el, viața este cauzatoare de forme. Este cât se poate de firesc ca viața, cauză a formelor, să formeze forme vii. O dată în plus, pentru asemenea reverii, forma este locuința vieții.

Scoicile, ca și fosilele, sunt tot atâtea încercări ale Naturii de a prepara formele diferitelor părți ale corpului omenesc; ele sunt bucăți de bărbat, bucăți de femeie. Robinet face o descriere a Cochiliei lui Venus care reprezintă vulva femeii. Un psihanalist ar vedea desigur o obsesie sexuală în aceste denumiri și în descrierile care intră în amănunte. El ar găsi cu ușurință, în muzeul cochiliilor, reprezentări ale unor fantasma ca fantasma vaginului cu dinți care este unul din motivele principale ale studiului consacrat lui Edgar Poe de D-na Marie Bonaparte. Ascultându-l pe Robinet, am putea crede că Natura a fost ne bună înaintea omului. Și ce răspuns pe placul lor le-ar da Robinet observațiilor psihanalitice sau psihologice ca să-și apere sistemul. El scrie simplu, ritos: „Nu trebuie să fim surprinși de grija Naturii de a multiplica modelele părților genitale, dată fiind importanța acestor părți.“ (*loc. cit.*, p. 73)

În fața unui visător de gânduri savante, cum a fost Robinet, care-și organizează ideile-viziuni în sistem, un psihanalist obișnuit să dezlege niște complexe familiale ar fi cât se poate de inoperant. Ar trebui o psihanaliză cosmică, o psihanaliză care să părăsească pentru o clipă preocupările omenești pentru a se îngrijora de contradicțiile din Cosmos. Ar mai trebui o psihanaliză a materiei care, acceptând acompaniamentul omenesc al imaginației materiei, să urmărească mai îndeaproape jocul profund al imaginilor materiei. Aici, în domeniul foarte circumscris în care studiem imaginile, ar trebui rezolvate contradicțiile cochiliei, uneori atât de aspră în exterior și atât de blândă, atât de sidefată în intimitatea ei. Cum se poate obține această șlefuire prin frecarea cu o ființă moale? Oare degetul

care visează atingând sideful intim nu depășește visele omenești, prea omenești? Lucrurile cele mai simple sunt câteodată psihologic complexe.

N-am mai termina dacă ne-am lăsa pradă tuturor reveriilor despre piatra locuită. În mod curios, aceste reverii sunt lungi și scurte. Le putem urma la nesfârșit și totuși reflexia le oprește scurt. La cel mai mic semn, cochilia se umanizează și totuși știm de îndată că ea nu este umană. Cu cochilia, elanul vital de locuire ajunge prea repede la capăt. Natura obține prea repede securitatea vieții închise. Dar visătorul nu poate crede că lucrarea e terminată când pereții sunt solizi și în acest fel visele constructoare de cochilie dau viață și acțiune moleculelor atât de geometric asociate. Pentru ele, cochilia, în chiar țesutul materiei ei, este vie. Vom găsi o dovadă pentru acest fapt într-o mare legendă de istorie naturală.

VI

Părintele iezuit Kircher pretinde că pe țărmul Siciliei „cochiliile de pește făcute pulbere renasc și se reproduc dacă stropim cu apă sărată acest praf.“ Abatele de Vallemont¹ citează această fabulă în paralel cu cea a Phoenixului renăscând din propria-i cenușă. Iată deci un phoenix al apei. Abatele de Vallemont nu dă nici un pic de crezare fabulei despre un phoenix și celălalt. Dar, pentru noi, care ne plasăm în regnul imaginației, e necesar să înregistrăm faptul că cei doi phoenix au fost imaginați. Acestea sunt *fapte ale imaginației*, faptele foarte pozitive ale lumii imaginare.

¹ Abbé de Vallemont, *Curiosités de la nature et de l'art sur la végétation ou l'agriculture et le jardinage dans leur perfection* (Curiozități ale naturii și artei cu privire la vegetație sau agricultura și grădiniaria în perfecțiunea lor) Paris, 1709, partea I, p. 189.

Aceste fapte de imaginație sunt legate de altfel cu niște alegorii care străbat veacurile. Jurgis Baltrusaitis amintește că „până în perioada carolingiană, mormintele conțin adesea cochilii de melc – alegorie a unui mormânt din care omul va fi trezit.“ (*loc. cit.*, p. 57) La rândul său, Charbonneau-Lassay scrie *Le Bestiaire du Christ (Bestiarul lui Christos, p. 922)*:

Luată în ansamblul ei de cochilie și organism sensibil, scoica a fost pentru cei Vechi, o emblemă a ființei umane complete, trup și suflet. Simbolistica Anticilor a făcut din cochilie emblema trupului nostru care închide într-un înveliș exterior sufletul ce animă întreaga ființă, reprezentat de organismul moluștei. Așa, cum trupul devine inert când sufletul se desparte de el, spuneau ei, tot așa, cochilia devine incapabilă să se miște când este separată de partea care o animă.

S-ar putea strânge un dosar gros privitor la „cochiliile de înviere“¹. În cercetările simple care ne preocupă în această lucrare, nu avem a insista asupra tradițiilor îndepărtate. Tot ce avem de făcut aici este să ne întrebăm cum pot cele mai simple imagini, în anumite reverii naive, să alimenteze o tradiție. Charbonneaux-Lassay spune aceste lucruri cu toată simplitatea, toată naivitatea pe care ne-am dori-o. După ce a citat *Cartea lui Iov* și invincibila speranță a învierii, autorul *Bestiarului lui Hristos* adaugă: „Cum se face că liniștitul melc pământesc a fost ales pentru a simboliza această înaripată și invincibilă speranță? E fiindcă la vremea mohorâtă când moartea iernii încătușează pământul, el se înfîșe în pământ, se închide acolo în cochilia lui ca într-un sicriu astupând-o cu solidă epifragmă calcaroasă, până ce primăvara vine să-i cânte la mormânt cântările de Paște... atunci el își rupe membrana și iese din nou la lumină, plin de viață.“ (*loc. cit.*, p. 927)

Citorului care ar privi surâzând un asemenea entuziasm i-am cere să retrăiască uimirea încercată de arheolog atunci când a descoperit într-un mormânt din Indre-et-Loire „un sicriu

¹ Charbonneaux-Lassay îi citează pe Platon, și trimite la cartea lui Victor Magnian, *Les mystères d'Eleusis*, VI, Payot.

conținând aproape trei sute de cochilii de melci înșirate de la picioarele până la brâul scheletului...“ Un astfel de contact cu o credință ne poartă până la originea credinței. Un simbolism pierdut reîncepe să adune laolaltă visuri.

Astfel, toate dovezile de putere de înnoire, de înviere, de trezire a ființei, pe care suntem obligați să le expunem unele după altele, trebuie luate printr-o coalescență a reveriilor.

Dacă asociem acestor alegorii și simboluri de înviere caracterul sintetizator al reveriilor puterilor materiei, înțelegem că unii dintre marii visători nu pot despărți visul de phoenixul apelor. Cochilia în care se pregătește o înviere, în visul sintetic, este ea însăși materie de înviere. Dacă pulberea din cochilie poate cunoaște învierea, cochilia făcută pulbere nu și-ar putea regăsi și ea forța spiralantă?

Bineînțeles, spiritul critic își bate joc – asta îi e funcția – de imaginile necondiționate. Mai e puțin și un realist ar pretinde experiențe. Ar vrea, aici ca pretutindeni, să verificăm imaginile confruntându-le cu realitatea. În fața unui mojar plin cu cochilii pisate, ne-ar spune: acum fă un melc! Dar proiectele unui fenomenolog sunt *mai* ambițioase: el vrea să trăiască *întocmai* ceea ce au trăit marii visători de imagini. Și fiindcă subliniem cuvinte, îl rugăm pe cititor să observe că noțiunea *întocmai* depășește noțiunea *precum* care ar lăsa la o parte tocmai o nuanță fenomenologică. Cuvântul *precum* imită, cuvântul *întocmai* înseamnă că devii chiar subiectul care visează reveria.

Astfel, nu vom aduna niciodată destule reverii dacă vrem să *înțelegem fenomenologic* cum își fabrică melcul casa, cum făptura cea mai moale alcătuiește cochilia cea mai dură, cum în această făptură închisă răsună marele ritm cosmic al iernii și primăverii. Iar această problemă nu e o problemă vană din punct de vedere psihologic. Ea se pune din nou, de la sine, de îndată ce revenim – cum spun fenomenologii – la lucrul însuși, de îndată ce ajungem să visăm la o casă care crește tocmai în măsura în care crește corpul ce o locuiește. Cum poate crește micul melc în închisoarea lui de piatră? Iată o întrebare *firească*, o întrebare care se pune în mod natural. Nu ne place să o facem,

fiindcă ne trimite înapoi la întrebările noastre de copii. Această întrebare rămâne fără răspuns pentru abatele de Vallemont, care adaugă: „În Natură suntem rareori pe tărâm cunoscut. La fiecare pas dai de ceva ce umilește și mortifică Spiritele mândre.“ Cu alte cuvinte, cochilia melcului, casa care crește pe măsura oaspetelui ei, este o minune a Universului. Și, într-un mod general, conchide abatele de Vallemont, scoicile sunt „subiecte sublime de contemplare pentru spirit.“ (*loc. cit.*, p. 255)

VII

Este totdeauna plăcut să vezi un distrugător de fabule devenind victima unei fabule. Abatele de Vallemont, la începutul secolului al XVIII-lea, nu crede nici în phoenixul din foc, nici în phoenixul din apă; dar crede în palingeneză, un soi de mixtură între phoenixul din foc și phoenixul din apă. Ardeți o ferigă și transformați-o în cenușă; dizolvați cenușa în apă curată, evaporați. Ne rămân niște cristale frumoase, de forma unei frunze de ferigă. Și multe alte exemple ar putea fi aduse aici, în care visătorii meditează pentru a găsi ceea ce ar trebui să numim niște săruri de creștere saturate de cauzalitate formală.¹

Dar, mai aproape de problemele ce ne preocupă actualmente, se poate simți, în cartea abatelui de Vallemont, acțiunea unei contaminări a imaginilor cuibului cu imaginile cochiliei. Abatele de Vallemont vorbește (*loc. cit.*, p. 243) despre Planta Anatiferă sau Scoica Anatiferă care crește pe lemnul corăbiilor. „Este, spune el, o îmbinare de opt cochilii care seamănă destul de bine cu un buchet de lalele... Materia lor este totuși cea din care sunt făcute cochiliile de melc..., intrarea e pe sus și ea se închide cu niște uși mici, ce se îmbină într-un fel pe care nu te sature să-l admiri. Rămâne numai să aflăm cum se formează

¹ Cf. *La formation de l'esprit scientifique (Formarea spiritului științific)*, Éditions Vrin, p. 206.

planta marină și micii oaspeți care locuiesc în aceste apartamente atât de artistic făcute.“

Câteva pagini mai departe, contaminarea cochiliei și cuibului se prezintă în toată claritatea ei. Aceste cochilii sunt niște cuiburi din care ies păsări. „Eu spun că diferitele cochilii ale plantei mele anatifere... sunt niște cuiburi în care se formează și ies din ou aceste păsări de o origine atât de obscură și pe care în Franța le numim Macreuze.“ (p. 246)

Atingem aici o confuzie de specii foarte comună reveriilor din epocile preștiințifice. Macreuzele treceau drept păsări cu sânge rece. Când întrebai cum clocesc aceste păsări, ți se răspundea adesea: de ce să clocească dacă, prin firea lor, nu pot încălzi nici ouă, nici pui? „O adunare de teologi de la Sorbona, adaugă abatele Vallemont, a hotărât că se vor scoate Macreuzele din clasa păsărilor pentru a fi încadrate în cea a peștilor.“ (p. 250) Este deci un aliment de post.

Înainte de a-și părăsi cuibul-scoică, Macreuzele, păsări-pești, sunt legate de el printr-un cioc-peduncul. Astfel se adună laolaltă, într-o reverie savantă, legături legendare. Marile reverii ale cuibului și cochiliei se prezintă aici în două perspective pe care le-am putea considera în reciprocă anamorfoză. Cuibul și cochilia, două mari imagini care își repercutează reveriile. Formele nu sunt de ajuns aici pentru a determina asemenea apropieri. Principiul reveriilor care primesc asemenea legende depășesc experiența. Visătorul a intrat în domeniul în care se formează convingerile născute dincolo de ceea ce se vede și de ceea ce se atinge. Dacă cuiburile și cochiliile n-ar fi valori, imaginea lor nu s-ar sintetiza atât de ușor, atât de imprudent. Cu ochii închiși, fără să țină seama de forme și culori, visătorul se lasă prins de convingerile refugiului. În acest refugiu, viața se concentrează, se pregătește, se transformă. Cuiburi și cochilii nu se pot uni atât de strâns decât prin onirismul lor. O întregă ramură de „case onirice“ își găsește aici două rădăcini îndepărtate, două rădăcini care se întrepătrund, ca tot ce este „îndepărtat“, într-o reverie omenească.

Nu ne place deloc să explicităm aceste reverii. Nici o amintire explicită nu le explică. Alegându-le din reapariția ce se

manifestă în textele despre care tocmai am vorbit, începi să crezi că imaginația este anterioară memoriei.

VIII

După această lungă excursie în depărtările reveriei, să ne întoarcem la imagini care par mai aproape de realitate. Ne întrebăm totuși – fie spus în paranteză – dacă o imagine din imaginație este vreodată aproape de realitate. Foarte adesea imaginăm atunci când avem pretenția că descriem. Obținem o descriere care, pe cât se vede, instruieste, amuzând. Acest gen fals acoperă o întreagă literatură. Într-o carte din secolul al XVIII-lea, care se dă drept o lucrare pentru instruirea unui tânăr cavalier¹ autorul „descrie“ astfel scoica deschisă prinsă de o piatră: „Am lua-o drept un cort cu frânghiile și parii lui cu tot.“ Se mai spune și că din aceste frânghii minuscule s-au făcut țesături. S-au făcut într-adevăr fire din fibrele prințătoare ale scoicii. Autorul trage și o concluzie filosofică într-o imagine foarte banală, dar pe care trebuie să o notăm o dată: „Melcii construiesc o căsuță pe care o poartă cu ei.“ Astfel „melcul e totdeauna la el acasă în orice ținut ar călători.“ Nu am spune un lucru atât de neînsemnat dacă nu l-am fi găsit de sute de ori în texte. Aici el este oferit spre meditare unui cavalier de șaisprezece ani.

Permanent răsună și o referire la perfecțiunea caselor naturale. „Ele sunt toate făcute – spune autorul (p. 256) – cu un singur scop, anume de a pune animalul la adăpost. Dar câtă varietate în acest scop atât de simplu! Ele au toate o perfecțiune, niște farmece și niște comodități care le sunt proprii.“

Toate aceste imagini și reflecții corespund unei uimiri puerile, superficiale, dispersate; dar o psihologie a imaginației trebuie să noteze totul. Cele mai mărunte interese le pregătesc pe cele mari.

¹ *Le spectacle de la nature (Spectacolul naturii)*, p. 231.

Vine și o vreme când refulăm imaginile prea naive, când disprețuim imaginile uzate. Nici una nu e mai uzată decât cea a cochiliei-casă. Ea e prea simplă pentru a o putea complica în mod fericit, prea veche pentru a o putea întineri. Spune ce are de spus într-un singur cuvânt. Dar nu e mai puțin adevărat că ea este o *imagine inițială* și este una indestructibilă. Aparține indestructibilului bazar de vechituri al imaginației omenești.

De fapt, folclorul este plin de cântecele care i se cântă melcului ca să-și scoată coarnele. Copilul se mai distrează și necăjindu-l cu un fir de iarbă ca să-l facă să intre la loc în cochilia lui. Comparațiile cele mai neașteptate explică această retragere. Un biolog scrie: melcul se retractă „pe furiș în chioșcul său așa cum o față luată în râs se duce să plângă în camera ei.”¹

Niște imagini prea clare – avem aici un exemplu – devin idei generale. Atunci ele blochează imaginația. Am văzut, am înțeles, am spus. Totul s-a închis. Trebuie atunci să întâlnim o imagine particulară ca să dăm viață imaginii generale. Iată una, pentru a înviora acest paragraf, în care pare că suntem victimele banalității.

Robinet s-a gândit că melcul și-a fabricat „scara” tot dându-se de-a rostogolul. Astfel, toată casa melcului ar fi o casă a scării. La fiecare contorsiune, animalul cel moale face câte o treaptă a scării lui în spirală. El se contorsionează ca să înainteze și să crească. Pasărea făcându-și cuibul se mulțumea să se învârtească. Vom apropia imaginea dinamică a cochiliei Robinet de imaginea dinamică a cuibului Michelet.

IX

¹ Leon Binet, *Secrets de la vie des animaux, Essai de physiologie animale*, P.U.F., p. 19.

Natura are un mod foarte simplu de a ne uimi: cel de a face lucrurile la scară mare. Cu scoica numită comun Marele Aghiasmatar, vedem cum natura urzește un imens vis de protecție, un delir de protecție și cum ajunge la o monstrozitate a protecției. Molusca „nu cântărește decât paisprezece livre, dar greutatea fiecăreia din valvele sale este de la două sute cincizeci la trei sute de kilograme și ele au un metru până la un metru și jumătate lungime.”¹ Autorul acestei cărți care face parte din celebra Bibliotecă a minunilor adaugă: „În China... unii mandarini bogați posedă căzi de baie făcute dintr-una din aceste cochilii.” Cât de moleșitoare trebuie să fie o baie făcută în locuința unei asemenea moluște! Ce forță de destindere putea resimți un animal de paisprezece livre ocupând atâta spațiu! Nu cunosc nimic din realitățile biologice. Nu sunt decât un visător de cărți! Dar cu lectura paginii lui Armand Landrin urzesc un mare vis de cosmicitate. Cine nu s-ar simți cosmic reconfortat închipuindu-și că face baie în cochilia Marii Cristelnițe?

Forța Marelui Aghiasmatar este pe măsura mărimii și masei zidurilor sale. Trebuie – spune un autor – înhămați câte doi cai la fiecare valvă ca să-l obligi pe Marele Aghiasmatar „să-și caște valvele fără voia lui“.

Mi-ar plăcea să văd o gravură care să immortalizeze această ispravă. Mi-o închipui ajutându-mă de vechea figură, pe care am contemplat-o de atâtea ori, cu caii înhămați la cele două emisfere între care se făcuse vid în „experiența de la Magdeburg“. Această imagine legendară în cultura științifică elementară ar avea o ilustrare biologică. Patru cai pentru a învinge opt kilograme de carne moale!

Dar natura e în stare să lucreze la scară mare. Omul imaginează ușor la una și mai mare. Într-o gravură de Cork, după o compoziție a lui Hieronymus Bosch cunoscută sub titlul de *L'écaille naviguant sur l'eau* (*Carapacea plutind pe apă*), se poate vedea o uriașă cochilie de scoică în care au luat loc zece

¹ Armand Landrin, *Les monstres marins*, ed. a 2-a, Hachette, 1879, p. 16.

personaje, patru copii, un câine. O bună reproducere a acestei scoici locuite de oameni se poate vedea în frumoasa carte a lui Lafon despre Hieronymus Bosch (p. 106).

Această hipertrofiere a visului de locuire a tuturor obiectelor scobite din lume este însoțită de scene grotești proprii imaginației lui Bosch. În scoică, navigatorii chefuiesc. Visul de liniște pe care vrem să-l urzim atunci când „intrăm înapoi în cochilia noastră“ se pierde prin voința de delir care marchează geniul pictorului.

După reveria hipertrofiată, trebuie totdeauna să ne întoarcem la reveria definită prin simplitatea sa primară. Se știe prea bine că trebuie să fii singur ca să locuiești o cochilie. Trăind imaginea, știi că accepți singurătatea.

Să locuiești singur, ce vis măreț! Imaginea cea mai inertă, cea mai fizic absurdă cum este aceea de a trăi în cochilie poate servi drept germene al unui asemenea vis. Acest vis îi prinde pe toți cei slabi, cei puternici, în marile tristeți ale vieții, împotriva nedreptăților oamenilor și soartei. Asemenea aceluia Salavin, ființa de o lăncedă tristețe, care își găsește reconfortarea în odaia lui strâmtă, fiindcă e strâmtă și fiindcă poate să-și spună: „Nu aveam eu cămăruța asta, camera asta adâncă și secretă ca o cochilie? Ah! Melcii nici nu știu cât sunt de fericiți.“¹

Uneori imaginea e foarte discretă, abia sensibilă, dar ea acționează. Ea mărturisește izolarea ființei retrase în sine. Un poet, chiar în timp ce visează la o oarecare casă din copilărie, exaltată în amintire, la

*Bătrâna casă de unde vin și pleacă
Steaua și trandafirul –*

scrie:

¹ George Duhamel, *Confessions de minuit (Confesiuni la miezul nopții)*, cap. VII.

*Umbra mea formează o cochilie sonoră
 Și poetul își ascultă trecutul
 În cochilia umbrei trupului său.¹*

Iar uneori imaginea își capătă forța prin efectul unui isomorfism al tuturor spațiilor repaosului. Atunci golurile primitoare sunt tot atâtea cochilii liniștite. Gaston Puel scrie:

În dimineața asta voi spune simpla fericire a unui om lungit în
 căușul unei bărci.
 Oblonga cochilie a unei bărci s-a închis asupra lui.
 El doarme. E un sâmbure. Barca precum un pat îmbrățișează
 somnul.²

Omul, animalul, sâmburele, toți își găesc odihna maximă într-o cochilie. Valorile repaosului comandă toate aceste imagini.

X

Fiindcă ne străduim să multiplicăm toate nuanțele dialectice prin care imaginația dă viață imaginilor celor mai simple, să notăm câteva referiri la o ofensivitate a scoicii. Tot așa cum există case-cursă, există și cochilii-capcană. Imaginația face din ele plase de pescuit perfecționate cu momeală și declanșare. Pliniu povestește că molusca numită pinna, în cochilia căreia locuiește micul crustaceu numit pinnoteră, își procură astfel hrana: „Scoica oarbă se deschide, arătându-și corpul peștișorilor ce se joacă în jurul ei. Încurajați de impunitate, ei umplu cochilia. În acest moment, pinnotera, care stă la pândă, înștiințează pinna printr-o ușoară mușcătură:

¹ Maxime Alexandre, *La peau et les os (Pielea și oasele)*, Éditions Gallimard, 1956, p. 18.

² Gaston Puel, *Le chant entre deux astres (Cântecul între doi aștri)*, p. 10.

aceasta se închide, strivește tot ce se află prins între valve și își împarte prada cu asociatul său.¹

Mai departe de atât nu se poate merge pe calea poveștilor animale. Fără a înmulți exemplele, să mai povestim doar această fabulă fiindcă ea are susținerea unui nume mare. În *Carnetele* lui Leonardo da Vinci: „Stridia se deschide de tot pe lună plină și crabul, când o vede, îi aruncă o bucată de piatră sau o crenguță ca s-o împiedice să se închidă la loc iar el să o poată mânca.“ Și Leonardo, așa cum se cuvine, îi potrivește acestei fabule o morală: „Astfel e și cu gura care rostindu-și secretul se dă pe mâna auditorului indiscret.“

Ar trebui făcute îndelungi cercetări psihologice pentru a determina valoarea exemplului moral care a fost găsit totdeauna în viața animală. Noi nu întâlnim această problemă decât în mod accidental. Nu o indicăm decât în treacăt. Există de altfel nume care vorbesc de la sine: numele de Bernard Pustnicul (Bernard l’Ermite) este unul dintre ele. Molusca ce poartă (în limba franceză) acest nume nu-și face cochilie; ea se duce, după cum se tot repetă, să locuiască într-o cochilie goală. O schimbă de îndată ce se simte prea la strâmtoare.

Imaginii Pustnicului ducându-se să locuiască în cochiliile părăsite, i se asociază uneori obiceiurile cucului care-și depune ouăle în cuibul altora. Se pare că, și într-un caz și în celălalt, Natura se distrează contrazicând morala naturală. Imaginația se excită în fața oricărei excepții. Ea se complace în a adăuga șiretlicuri, cunoștințe la obiceiurile păsării squatter. Cucul, se spune, sparge un ou din cuibul în care și-l va oua pe al său, după ce a pândit plecarea mamei clocitoare. Dacă face două, sparge două. Pasărea care zice „cu-cu“ știe bine arta de a se ascunde. E un hâtru al jocului de-a v-ați ascunselea. Dar cine l-a văzut? Ca la atâtea făpturi din lumea

¹ Armand Landrin, *loc. cit.*, p. 15. Aceeași fabulă este citată de Ambroise Paré (*Œuvres complètes, Opere complete*, vol. III, p. 776). Micuțul crab auxiliar stă „așezat ca un portar la deschizătura cochiliei“. Când un pește a intrat în cochilie, scoica mușcată închide cochilia, „apoi amândoi își ronțăie și-și mănâncă împreună prada.“

vie, cunoaștem mai bine numele decât ființa. Cine ar deosebi cucul roșcat de cucul cenușiu? Nu s-a susținut – spune abatele Vincelot (*loc. cit.*, p. 101) – că cucul roșcat este cucul cenușiu în primii săi ani, că unii „emigrează spre nord, ceilalți spre sud, și că nu-i găsim și pe unii și pe ceilalți în aceeași localitate, după regula păsărilor călătoare ai căror bătrâni și tineri rareori vizitează același ținut?”

Să ne mai mirăm că pasărea care știe atât de bine să se ascundă a putut vedea atribuindu-i-se o asemenea putere de metamorfozare încât secole de-a rândul, după spusele abatelui Vincelot, „anticii au crezut că cucul se transforma în uliu”. (p. 102) Visând la o asemenea legendă, amintindu-ne că cucul e un hoț de ou, găesc că povestea cu cucul prefăcut în uliu s-ar putea rezuma în proverbul puțin deformat: „Cine fură un ou, răpește un bou.”

X

Există spirite pentru care anumite imagini își păstrează un privilegiu fără uzură. Bernard Palissy este un asemenea spirit, iar imaginile cochiliei sunt pentru el niște imagini cu un destin lung. Dacă ar fi să-l desemnăm pe Bernard Palissy prin elementul dominant al imaginației sale materiale, l-am clasa firește printre „tereștri”. Dar cum totul în imaginația materială stă în nuanță, ar trebui să specificăm că imaginația lui Palissy este cea a unui terestru în căutarea pământului dur, a pământului ce trebuie întărit prin foc, dar care poate și să-și găsească o devenire de duritate naturală prin acțiunea unei sări congelative, a unei sări intime. Cochiliile manifestă această devenire. Ființa moale, lipicioasă, „băloasă” este, în felul acesta, actorul consistenței dure a propriei cochilii. Iar principiul de solidificare este atât de puternic, cucerirea durității este împinsă atât de departe încât cochilia își câștigă frumusețea ei de smalț ca și

cum ar fi primit ajutorul focului. La frumusețea formelor geometrice s-a mai adăugat o frumusețe de substanță. Pentru un olar și pentru un smălțuitor, ce măreț obiect de meditație poate fi cochilia! În farfuriile genialului olar ce de animale care, înghețate sub smalt, au făcut din propria piele cea mai dură dintre cochilii! Dacă retrăim pasiunea lui Bernard Palissy în drama cosmică a materiilor, în lupta dintre argilă și foc, vom înțelege cum se face că cel mai mărunț melcișor secretându-și cochilia i-a dăruit, cum vom vedea, nesfârșite vise.

Dintre toate aceste reverii, nu vrem să notăm aici decât pe acelea care vor căuta cele mai curioase imagini ale casei. Iată una cu titlul *De la ville de forteresse (Despre viața de fortăreață)* se află în lucrarea *Recepte véritable (Receptă veritabilă)*.¹ Am dori, rezumând-o, să nu trădăm amploarea povestirii.

Bernard Palissy, în fața „oribilelor primejdii ale războiului” visează să facă planul unui „oraș-fortăreață”. El nu mai speră să găsească „nici un exemplar în orașele care au fost edificate în prezent”. Nici Vitruviu, explică el, nu poate să-i fie de vreun ajutor în secolul tunului. El pornește „prin păduri, munți și văi ca să vadă dacă ar găsi vreun animal meșteșugar care să fi făcut case meșteșugite”. După multe căutări, Bernard Palissy meditează la „un tânăr melc care-și construia casa și fortăreața din saliva proprie”. O reverie a construcției din *lăuntru* îl ocupă pe Palissy timp de mai multe luni. În toate clipele sale de răgaz, se plimbă pe țărmul oceanului, unde vede „atâtea felurite specii de case și fortărețe pe care anumiți peștișori le făcuseră din propria zemuială și salivă, că de atunci începui să cred că aş putea găsi acolo ceva potrivit pentru afacerea mea.” „Bătăliile și tâlhăriile mării” fiind mai mari decât cele de pe pământ, fapturilor celor mai dezarmate, fapturilor moi, Dumnezeu „le-a dăruit meșteșugul de a ști să își facă fiecare pentru sine o casă construită și nivelată de o asemenea geometrie și arhitectură, încât nicicând Solomon în toată înțelepciunea sa nu a știut face lucru asemănător.”

¹ Bernard Palissy, *Recepte véritable (Receptă veritabilă)*, Bibliotheca romana, p. 151 și urm.

Iar, privitor la cochiliile în spirală, asta nu e câtuși de puțin

„numai pentru frumusețe, ci este cu totul altceva. Tu trebuie să înțelegi că există mai mulți pești care au botul așa de ascuțit că ar mânca cea mai mare parte din zișii pești dacă dreaptă ar fi casa lor; dar când ei sunt atacați de dușmani la ușă, retrăgându-se înăuntru, ei se retrag înșurubându-se, ei urmează traseul liniei spirale și prin astfel de mijloc dușmanii lor nu pot să le dăuneze.

În acel moment, i se aduc lui Bernard Palissy două mari cochilii provenind din Guinea: „Un purpur și un buxin.“ Purpurul fiind cel mai slab, trebuie să fie, după filosofia lui Bernard Palissy, cel mai bine apărat. Într-adevăr, cochilia comportând „un număr de coarne destul de mari care erau împrejur, mă încredințai de atunci înainte că nu fără pricină așa-zisele coarne fuseseră alcătuite, fiind tot atâtea întărituri și apărători pentru fortăreață.“

Am considerat că trebuie să dăm toate aceste detalii preliminare fiindcă ele arată foarte clar că Bernard Palissy vrea să găsească *inspirația naturală*. El nu caută nimic mai bun pentru a-și edifica „orașul-fortăreață decât a lua drept exemplu pe fortăreața așa-zisului purpur.“ Astfel instruit, el se înarmează cu un compas și cu o riglă și își începe planul. Chiar în centrul orașului-fortăreață, se va afla o piață pătrată unde va fi locuința guvernatorului. Pornind din această piață începe o stradă *unică* ce va face de patru ori înconjurul pieței, mai întâi în două circuite ce urmăresc forma pătratului, apoi încă două circuite de formă octogonală. Pe această stradă, de patru ori răsucită, toate ușile și ferestrele dau spre interiorul fortăreței, în așa fel încât spatele caselor să nu alcătuiască decât un zid continuu. Ultimul zid al caselor se reazemă de zidul orașului care formează astfel un melc gigantic.

Bernard Palissy dezvoltă pe larg avantajele acestei fortărețe *naturale*. Dacă dușmanul ar cuceri o parte, nucleul refugiului ar rămâne disponibil. Această mișcare în retragere spirală este cea care a dat linia generală a imaginii. Tunul adversarului n-ar putea nici el să urmărească retragerea și să cucerească „una

dintr-altă“ străzile orașului răsucit. Tunarii dușmani se vor trezi la fel de dezamăgiți cum erau, în fața cochiliei răsucite, răpitorii „cu bot ascuțit“.

Acest rezumat, care cititorului i-ar putea părea prea lung, n-a putut totuși să intre în detaliul dovezilor și al imaginilor amestecate. Urmărind textul lui Palissy rînd cu rînd, un psiholog ar găsi imagini care *dovedesc*, imagini mărturii ale unei imaginații ce raționează. Aceste pagini simple sunt psihologic complexe. Pentru noi, în secolul în care suntem, asemenea imagini nu mai „raționează“. Numai avem de ce să credem în fortărețele naturale. Când militarii organizează apărări „în arici“, ei știu că nu mai sunt în domeniul imaginii, ci în domeniul simplelor metafore. Ce greșală am face dacă, confundând genurile, am lua melcul-fortăreață al lui Palissy drept o simplă metaforă! Este o imagine care a trăit într-un spirit mare.

În ce ne privește personal, într-o carte de petrecere a unui răgaz cum este cea de față, în care ne amuzăm de toate imaginile, era necesar să zăbovim în fața acestui melc monstruos.

Iar pentru a arăta că măreția lucrează orice imagine prin simplul joc al imaginației, să citim acest poem¹ în care melcul crește la dimensiunea unui sat:

*Un melc enorm
Coboară de la munte
Și pârâul îl însoțește
Cu balele sale albe
Foarte bătrîn, el nu mai are decât un corn
E scunda lui clopotniță pătrată.*

Și poetul adaugă:

Castelul e cochilia sa...

¹ René Rouquier, *La boule de verre (Bulgărele de sticlă)*, Éditions Seghers, p. 12.

Dar alte pagini din opera lui Bernard Palissy vor accentua acest destin de imagine pe care trebuie să-l recunoaștem în cochilia-casă trăită de el. Într-adevăr, acest constructor virtual de cochilie-fortăreață este și un arhitect peisagist. Pentru a completa niște planuri de grădini, el adaugă și planuri de „cabinete“. Aceste „cabinete“ sunt refugii stâncoase în exterior, ca o cochilie de stridie: „Dinafara acestui cabinet – scrie Bernard Palissy¹ – va fi zidită din pietre mari de stâncă, fără neșlefuite, nici incizate, pentru ca dinafara așa-zisului cabinet să nu aibă nicidecum formă de clădire.“ În schimb, el ar vrea ca interiorul să fie șlefuit precum interiorul unei cochilii: „Când cabinetul va fi astfel zidit, aș vrea să-l acopăr cu mai multe straturi de smalt, de la culmea bolților până la picior și pavat tot cu smalt: odată făcute toate acestea, aș vrea să fac un foc mare înăuntru... și asta până când zisele smalturi se vor fi topit sau lichefiat pe zisa zidărie...“ Astfel, cabinetul va părea „din înăuntru a fi tot dintr-o bucată... lucind cu o asemenea șlefuire că șopârlele și salamandrele care vor intra înlăuntru se vor vedea ca într-o oglindă.“

Cu acest foc aprins în casă pentru a smălțui cărămizile, suntem departe de vâlvățile care „fac să se usuce tencuielile“. Poate că Palissy și-a retrăit aici viziunile cuptorului său de olar unde focul a lăsat pe pereți lacrimi de cărămidă. În orice caz, la imagine extraordinară, mijloace extraordinare. Omul vrea aici să locuiască într-o cochilie. Vrea ca peretele care-i protejează ființa să fie neted, șlefuit, închis ca și cum carnea sa sensibilă ar trebui să atingă pereții casei. Reveria lui Bernard Palissy traduce, în ordinea pipăitului, funcția de locuire. Cochilia conferă reveriei o intimitate fizică.

Imaginile dominante tind să se asocieze. Cel de-al patrulea cabinet al lui Bernard Palissy este o sinteză a casei, cochiliei și grotei: „El va fi zidit pe dinlăuntru cu un asemenea meșteșug, – spune Palissy (*loc.cit.*, p. 82) – încât va părea curat o stâncă ce ar

¹ *Loc. cit.*, p. 78.

fi fost scobită ca să scoți piatra dinlăuntru; or, zisul cabinet va fi strâmb, cocoșat, cu mai multe cocoșe și concavități lăturalnice, neținând nici o aparență, nici formă de artă de insculptură, nici lucru de mâna omului și vor fi bolțile strâmbe într-așa fel, încât vor avea oarecare aparență că stau să cadă, pe motiv că vor fi mai multe cocoșe care să atârne.“ Bineînțeles, această casă spiralată va fi în interior acoperită cu smalt. Va fi o grotă în formă de cochilie răsucită. Cu prețul unei mari cantități de muncă omenească, artificiosul arhitect va face din ea un sălaș *natural*. Pentru a accentua caracterul natural al cabinetului, acesta va fi acoperit exterior cu pământ „și, având mai mulți arbori plantați pe zisul pământ, va avea prea puțină înfățișare de clădire.“ Astfel, adevărata casă a marelui terestru care a fost Palissy este subterană. El ar vrea să trăiască în inima unei stânci, în cochilia unei stânci. Prin cocoșele care atârnă, sălașul stâncos primește coșmarul strivirii. Prin spirala care se înfîșe în rocă, el dobândește o profunzime frământată. Dar ființa care *vrea* casa subterană știe să domine spaimele obișnuite. Bernard Palissy, în reveriile sale, este un erou al vieții subterane. El se desfată, în imaginație, de spaima unui câine – o spune chiar el – lătrând la intrarea cavernei; se desfată de ezitarea unui vizitator de a-și continua drumul în labirintul strâmb. Grotă-cochilie este aici un „oraș-fortăreață“ pentru un om singur, pentru un mare singuratic care știe să se apere și să se protejeze prin simple imagini. Nu e nevoie de barieră, de ușă ferecată: oricui îi va fi teamă să intre...

Ce de cercetări fenomenologice ar trebui făcute asupra *intrărilor negre!*

XI

Oprindu-ne la cuiburi, cochilii, am multiplicat, cu riscul de a epuiza răbdarea cititorului, imaginile care ilustrează, credem

noi, sub forme elementare, poate imaginate prea de departe, funcția de locuire. Simțim prea bine că există aici o problemă mixtă, de imaginație și de observație. Studiul pozitiv al spațiilor biologice nu este, bineînțeles, problema noastră. Vrem pur și simplu să arătăm că, de îndată ce viața se instalează, se protejează, se acoperă, se ascunde, imaginația simpatizează cu ființa ce locuiește spațiul protejat. Imaginația trăiește protecția, în toate nuanțele de securitate, de la viața în cele mai materiale cochilii până la cele mai subtile disimulări în simplul mimetism al suprafețelor. Cum visează poetul Noël Arnaud¹, ființa se disimulează sub similitudine A fi la adăpost sub o culoare, nu înseamnă oare a duce la culme, până la imprudență, liniștea de a locui? Și umbra este o locuință.

XII

După acest studiu al cochiliilor, am putea reda câteva povestiri și câteva basme despre carapace. Broasca țestoasă, animalul cu casă care umblă, ar furniza ea singură lesnicioase comentarii. Aceste comentarii n-ar face altceva decât să ilustreze, cu noi exemple, tezele expuse mai sus. Vom face deci economie de un capitol despre casa broaștei țestoase.

Totuși, cum unele mici contradicții ale imaginilor *princeps* activează câteodată imaginația, vom comenta o pagină de Giuseppe Ungaretti extrasă din însemnările de călătorie ale poetului în Flandra². La poetul Franz Hellens – numai poeții au asemenea bogății – Ungaretti a văzut o gravură pe lemn în care „un artist exprimase furia lupului, care aruncându-se asupra unei broaște țestoase retrase în carapacea ei osoasă, înnebunește neputând să-și potolească foamea.“

¹ Noël Arnaud, *L'état d'ébauche (Starea de schiță)*, Paris, 1950.

² Apud *La revue de culture européenne*, trim. 4/1953, p. 259.

Aceste trei rânduri nu-mi ies din memorie și cu ele îmi Țes povești fără sfârșit. Văd lupul venind de departe, dintr-un Ținut de foamete. E slăbănog de tot, limba îi atârna roșie de febră. Tocmai iese dintr-o tufă broasca țestoasă, felul de mâncare căutat de toți gurmanzii de pe pământ. Dintr-o săritură lupul e asupra prăzii, dar broasca țestoasă, căreia natura i-a dat o repeziciune deosebită atunci când își retrage în casă capul, labele și coada, este mai iute decât lupul. Pentru lupul flămând, ea nu mai este decât o piatră de pe drum.

În această dramă a foamei, de partea cui să fii? Am încercat să fiu imparțial. Nu iubesc lupii. Dar, măcar o dată, n-ar fi trebuit oare broasca să se lase mâncată? Și Ungaretti, care a visat multă vreme la gravura cea veche, spune foarte explicit că artistul a știut să facă „lupul simpatic și broasca odioasă“.

Ce de comentarii poate face un fenomenolog asupra acestei opinii! Ne aflăm aici, într-adevăr, în fața instanței *gravurii comentate*. Interpretarea psihologică depășește bineînțeles faptele. Nici o trăsătură a desenului nu poate traduce o broască țestoasă odioasă. Animalul, în cutia sa, e sigur de secretele lui. A devenit un monstru de fizionomie impenetrabilă. Trebuie deci ca fenomenologul să-și povestească lui însuși fabula cu lupul și broasca țestoasă. Trebuie ca el să ridice drama la nivelul cosmic și să mediteze asupra foamei-în-lume (cu cratimele pe care fenomenologilor le place să le pună pentru a descrie traseul intrării lor în lume). Mai simplu spus, trebuie ca fenomenologul să aibă, pentru o clipă, în fața prăzii care se face piatră, niște măruntaie de lup.

Dacă aș avea reproduceri ale unei astfel de gravuri, aș face un test pentru a diferenția și măsura perspectivele și profunzimile participării la dramele foamei în lume. O ambiguitate a acestei participări s-ar manifesta în mod aproape sigur. Unii, abandonându-se somnolenței funcției fabulatorii nu vor tulbura jocul vechilor imagini copilărești. Ei se vor bucura fără îndoială de dezamăgirea animalului rău; vor râde, pe ascuns, cu broasca țestoasă retrasă în țarcul ei. Dar alții, alertați de interpretarea lui Ungaretti, ar putea să răstoarne situația. Într-o astfel de răstur-

nare a unei fabule adormite în propriile tradiții, există un soi de întinerire a funcției fabulatorii. Există, în această ocazie, o nouă pornire a imaginației, de care un fenomenolog poate profita. Astfel de răsturnări de situație ar putea să pară documente mult prea mici pentru fenomenologii care, toți, privesc Lumea față în față. Ei sunt imediat conștienți că sunt în Lume, că sunt pe Lume. Dar, pentru un fenomenolog al imaginației, problema se complică. Fără încetare, el e confruntat cu *ciudățeniile* lumii. Mai mult: în prospețimea ei, în activitatea ei proprie, imaginația face din ceva familiar ceva ciudat. Cu un detaliu poetic, imaginația ne plasează în fața unei lumi noi. Începând din acel moment detaliul primează asupra panoramei. O simplă imagine, dacă este nouă, deschide o lume. Văzută de la miile de ferestre ale imaginarului, lumea este schimbătoare. Ea reînnoiește așadar problema fenomenologiei. Rezolvând micile probleme, învățăm să rezolvăm unele din cele mari. Ne-am mărginit să propunem încercările noastre în planul unei fenomenologii elementare. Suntem convins de altfel că nu există nimic neînsemnat în psihicul uman.

Capitolul al șaselea

COLȚURILE

„Închideți spațiul! Închideți buzunarul
Cangurului! E cald!“

Maurice Blanchard

I

Când am vorbit despre cuiburi și cochilii, ne aflam evident în fața unor transpuneri ale funcției de locuire. Era vorba să studiem niște intimități himerice sau grosolane, aeriene precum cuibul în copac, sau simboluri ale unei vieți puternic încrustate, precum molusca în piatră. Vrem acum să abordăm niște impresii de intimitate care, chiar atunci când sunt fugitive sau imaginare, au totuși o rădăcină mai umană. Impresiile pe care le vom lua în considerare în acest capitol nu au nevoie de transpunere. Putem face din ele o psihologie directă, chiar dacă un spirit pozitiv le ia drept visări deșarte.

Iată punctul de pornire al reflexiilor noastre: orice colț dintr-o casă, orice ungher dintr-o odaie, orice spațiu strâmt în care-ți place să te cuibărești, să te aduni în tine însuți, este pentru imaginație o singurătate, adică germenul unei camere, germenul unei case.

Documentele pe care le putem aduna din lecturi sunt puțin numeroase pentru că această retragere, cât se poate de fizică, în tine însuți are deja pecetea unui negativism. Prin multe din aspectele sale, ungherul „trăit“ refuză viața, restrânge viața, ascunde viața. Ungherul este în acest caz o negare a Universului. În ungher, nu vorbești cu tine însuți. Dacă-ți amintești de ceasurile din ungher, îți amintești de o tăcere, de o tăcere a

gândurilor. Atunci de ce am descrie geometria unei singurătați atât de sărăcicioase? Psihologul și mai ales metafizicianul vor găsi aceste circuite de topoanaliză cu totul inutile. Ei știu să observe direct caracterele „închise“. Nu au nevoie să le descrii ființa încrunțată ca pe o ființă încolțită. Dar nu ștergem atât de ușor condițiile de loc. Și orice refugiu al sufletului comportă, credem noi, niște figuri de refugii. Cel mai sordid dintre refugii, colțul, merită să fie examinat. A se retrage în colțul său este desigur o exprimare sărăcicioasă. Dacă e sărăcicioasă, e din pricină că are numeroase imagini, imagini de o mare vechime, poate chiar imagini psihologic primitive. Uneori, cu cât e mai simplă imaginea, cu atât mai mari sunt visele.

Dar mai întâi colțul este un refugiu care ne asigură o primă valoare a ființei: imobilitatea. El este lăcașul sigur, lăcașul apropiat al imobilității mele. Colțul e un soi de semicutie, jumătate pereți, jumătate ușă. El va fi o ilustrare a dialecticii lui înlăuntru—în afară despre care vom trata într-un capitol viitor.

Conștiința de a fi în pace în colțul tău propagă, dacă îndrăznim să spunem, o imobilitate. Imobilitatea radiază. O cameră imaginară se construiește în jurul corpului nostru care se crede bine ascuns când ne refugiem într-un colț. Umbrele sunt deja pereți, o mobilă este o barieră, un tapet e un acoperiș. Dar toate aceste imagini imaginează prea mult. Și trebuie să desemnăm spațiul imobilității făcând din el spațiul ființei. Un poet¹ scrie acest mic vers:

Eu sunt spațiul unde sunt

într-o carte care are ca titlu *Starea de schiță*. Unde să simți mai bine acest mare vers decât într-un colț?

În *Ma vie sans moi (Viața mea fără mine)* (trad. Armand Robin), Rilke scrie: „Brusc, o cameră cu lampă îmi stă în față, aproape palpabilă în mine. Deja eram ungher, dar stururile mă

¹ Noel Arnaud, *L'état d'ébauche (Starea de schiță)*.

simțiră, se închiseră.“ Cum să spui mai bine că ungherul este sălașul ființei?!

II

Să luăm acum un text ambiguu în care ființa se ivește în chiar clipa când iese din colțul ei.

În cartea sa despre Baudelaire, Sartre citează o frază care ar merita un lung comentariu. Ea e împrumutată dintr-un roman al lui Hughes¹: „Emily se jucase făcându-și o casă într-un ungher în partea cea mai din față a vaporului...“ Dar Sartre nu exploatează această frază, ci pe următoarea: „Obosită de acest joc, mergea fără țintă spre partea din spate, când îi veni deodată gândul fulgerător că ea era *ea*...“ Înainte de a suci și de a răsuci aceste gânduri, să observăm că foarte probabil ele corespund, în romanul lui Hughes, cu ceea ce trebuie să numim *copilărie inventată*. Romanele sunt pline de așa ceva. Romancierii aruncă asupra unei copilării inventate, netrăite, evenimente de o naivitate inventată. Acest trecut ireal, proiectat în spatele unei povestiri de către activitatea literară, maschează adesea actualitatea reveriei, a unei reverii care și-ar păstra toată valoarea fenomenologică dacă ne-ar fi dată într-o naivitate cu adevărat actuală. Dar *a fi* și *a scrie* sunt greu de apropiat între ele.

Totuși, așa cum este, textul raportat de Sartre e prețios pentru că desemnează în mod topo-analitic, adică în termeni de spațiu, în termeni de experiențe ale lui Afară și Înăuntru, cele două direcții pe care psihanaliztii le desemnează prin cuvintele introvertit și extravertit: înainte de viață, înainte de pasiuni, în schema însăși a existenței, romancierul întâlnește această dualitate. Gândul care-i vine fulgerător copilei, în poveste, că

¹ Hughes, *Un cyclône à Jamaïque (Un ciclon în Jamaica)*, Éditions Plon, 1931, p. 133.

este ea însăși, îi vine ieșind „de la ea de acasă“. Este vorba de un *cogito* al ieșirii fără să ni se fi dat *cogito*-ul ființei răsfrânte asupra ei înseși, de *cogito*-ul mai mult sau mai puțin tenebros al unei ființe care se joacă mai întâi făcându-și „o cămăruță“ carteziană, un sălaș himeric în ungherul unui vapor. Copila descoperă că ea era *ea*, explodând spre exterior, ca reacție poate la niște concentrări într-un colț al ființei. Căci ungherul vaporului nu e oare un colț de ființă? O dată ce copila a explorat vastul univers care e vaporul în mijlocul mării, se întoarce ea oare în căsuța ei? Acum că știe că ea este *ea*, își va relua oare jocul domiciliat, se va întoarce acasă la ea, adică se va întoarce în ea însăși? Poți desigur să devii conștient că exiști scăpând din spațiu, dar aici fabula ființei este solidară cu un joc al spațialității. Romancierul ne datora toate detaliile inversării visului, care merge de la „acasă la tine“ la univers ca să descopere ființa. Fiindcă e vorba de o copilărie inventată, de o metafizică romanțată, scriitorul ține cheile dublului domeniu. Simte corelația. Ar putea, desigur, să illustreze altfel luarea de „ființă“. Dar fiindcă „acasă“ preceda universul, trebuia ca reveriile din căsuță să ne fie date. Astfel autorul a sacrificat – poate refulat – reveriile ungherului. Le-a pus sub semnul unui „joc“ de copil, mărturisind astfel, într-un fel, că partea serioasă a vieții este în exterior.

Dar despre viața în unghere, despre universul însuși repliat în același ungher cu visătorul repliat în sine, poezii ne vor spune mai multe. Ei nu vor ezita să-i dea acestei reverii întreaga ei actualitate.

III

În romanul poetului Milosz, *L'amoureuse initiation* (*Amoroasa inițiere*) (p. 201), personajul central, cu cinica lui sinceritate, nu uită nimic. Nu e vorba de amintiri de tinerețe.

Totul e pus sub semnul unei actualități trăite. Și, în palatul lui, în palatul în care duce o viață arzătoare, acolo are el colțurile lui anume, colțuri adesea relocuite. Cum este „colțisorul acela întunecos dintre cămin și cufărul de stejar unde mergeai să te cuibărești“ în timpul absențelor prietenei. El nu o aștepta pe necredincioasă în palatul cel vast, ci într-adevăr în ungherul așteptărilor îmbufnate unde își putea digera mânia. „Cu fundul pe marmura tare și rece a dalelor, cu ochii pierduți în cerul fals din tavan, cu o carte cu paginile netăiate în mână, câte ore delicioase de tristețe și de așteptare, o, bătrâne prostănac, ai știut să trăiești acolo!“ Nu e oare acesta un refugiu pentru ambivalență? Visătorul e fericit că e trist, mulțumit că e singur și așteaptă. În ungherul acela se meditează la viață și la moarte, așa cum se obișnuiește în culmea pasiunii: „Să trăiești și să mori în colțul ăsta de odaie sentimental, îți spuneai; ei, da, să trăiești și să mori aici; de ce nu, domnule de Pinamonte, prieten al ungherelor întunecoase și prăfuite?“

Și toți locuitorii ungherelor vor veni să dea viață imaginii, să multiplice toate nuanțele de ființă ale locuitorului ungherelor. Pentru marii visători de colțuri, de unghiuri, de găuri, nimic nu e gol, dialectica plinului și golului nu corespunde decât unei duble irealități geometrice. Funcția de locuire face legătura între plin și gol. O ființă vie umple un refugiu gol. Iar imaginile locuiesc. Toate ungherele sunt bănuite, dacă nu locuite. Visătorul de unghere creat de Milosz, domnul de Pinamonte, instalat într-o „vizuină“, până la urmă spațioasă, între cufăr și cămin, continuă: „Aici, meditativul păianjen trăiește puternic și fericit; aici trecutul se chircește și se face mic de tot, bătrână gărgăriță înfricoșată... Ironică și vicleană gărgăriță, aici trecutul se regăsește și rămâne de negăsit doçilor ochelari ai colecționarilor de frumuseți.“ Și cum să nu te faci gărgăriță, sub bagheta de magician a poetului, cum să nu aduni amintiri și vise sub elitrele animalului rotund, ale celui mai rotund dintre animale. Ce bine își ascundea ea, acea bilă terestră de viață roșie, puterea de a zbura! Ea evadează din propria sferă ca dintr-o gaură. Poate că în cerul albastru, asemenea copilei din roman,

îi vine fulgerătorul gând că ea este *ea*! Cum să te oprești din a visa în fața acestei micuțe cochilii deodată zburătoare?

Și în paginile lui Milosz se înmulțesc schimburile dintre viața animală și viața omenească. Cincul său visător mai spune: aici, în colțul dintre cufăr și cămin,

găsești mii de leacuri împotriva plictiselii și o înfinitate de lucruri demne de a-ți ocupa spiritul o eternitate: mirosul mucegăit al minutelor de acum trei secole, înțelesul tainic al hieroglifelor din murdăriile de muscă; arcul triumfal al acestei găuri de șoarece; bucățica destrămată din tapiseria lângă care se lăfăie spatele tău rotunjit și osos; zgomotul rozător al călcâielor tale pe marmură; sunetul strănutului tău prăfos... sufletul, în fine, al acestui praf bătrân de ungher de odaie uitat de pământul de șters.

Dar, în afară de „citorii de ungher“ printre care ne numărăm, cine va continua lectura acestor *cuiburi de praf*? Un Michel Leiris poate, care, înarmat cu un ac, se ducea să scoată praful din crăpăturile podelei.¹ Dar, încă o dată, astea sunt lucruri pe care nu toată lumea le recunoaște.

Și totuși, în asemenea reverii, câtă vechime are trecutul. Ele aparțin marelui domeniu al trecutului fără dată. Lăsând imaginația să rătăcească prin criptele memoriei, regăsim fără să ne dăm seama viața gânditoare dusă în minusculele vizuini ale casei, în adăpostul cvasi-animal al viselor.

Dar, pe fondul acesta îndepărtat, copilăria se întoarce. În *colțul său de meditație*, visătorul lui Milosz își face examenul de conștiință. Trecutul se ridică și iese la suprafață în prezent. Iar visătorul se pomenește plângând:

Căci, încă de când erai copil, aveai gustul turnurilor de castele și al colțurilor de biblioteci cu secret și citeai lacom, fără să pricepi un cuvânt, privilegiile olandeze din volumele *in folio* ale lui Diaforus... Ah! secătură, ceasuri delicioase ai știut să trăiești în ticăloșia ta, în ungherele pudrate cu nostalgie din *palazzo* Mérone! Cum îți iroseai timpul acolo ca să pătrunzi sufletul lucrurilor care și-au trăit traiul! Cu ce fericire te metamorfozai în papuc vechi desprecheat, scăpat din apă, salvat din gunoi.

¹ Michel Leiris, *Biffures*, p. 9.

Trebuie oare aici, printr-o oprire brutală, să sfărâmăm reveria, să suspendăm lectura? Cine va merge, trecând peste păianjen, gărgăriță și șoarece, până la identificarea cu lucrurile uitate într-un colț? Dar ce este oare o reverie pe care o stopezi? De ce s-o oprești dintr-un scrupul sau din bun-gust, din dispreț față de lucrurile vechi? Milosz nu se oprește. Visând, călăuziți de cartea lui, dincolo de cartea lui, visăm împreună cu el la un ungher care ar fi mormântul unei „păpuși de lemn uitate în acest colț de odaie de o fetiță în secolul trecut...” Fără îndoială, trebuie să mergi în adânc de reverie ca să te înduioșezi în fața marelui muzeu al lucrurilor neînsemnate. Putem oare să visăm la o casă veche care să nu fie azil de vechituri, care să nu-și păstreze lucrurile *ei* vechi, care să se umple cu lucruri vechi de export printr-o simplă manie de colecționar de bibelouri. Ca să restituim sufletul ungherelor, e mai bun papucul cel vechi și capul de păpușă care agață meditația visătorului lui Milosz: „Mister al lucrurilor – continuă poetul – mici sentimente în timp, mare gol al eternității! Tot infinitul își găsește loc în acest unghi de piatră, între cămin și cușorul de stejar... Unde sunt la ora asta, unde sunt, la naiba! marile tale fericiri de păianjen, profundele tale meditații de lucrușor stricat și mort.”

Atunci, din fundul ungherului său, visătorul își amintește de toate obiectele de singurătate, obiecte care sunt amintiri de singurătate și care sunt trădate doar de uitare, părăsite într-un colț. „Gândește-te la lampă, la lampa atât de veche care te saluta de departe la fereastra gândurilor tale, la fereastra în întregime arsă de sorii de demult...” Din fundul ungherului său, visătorul revede o casă mai veche, o casă din altă țară, făcând astfel o sinteză între casa natală și casa onirică. Obiectele, vechile obiecte îl întrebă: „Ce-o să creadă despre tine, în timpul nopților de iarnă și de părăsire, bătrâna lampă prietenă? Ce-or să creadă despre tine obiectele care ți-au fost blânde, atât de frățește de blânde? Destinul lor obscur nu era cumva strâns legat de al tău?... Lucrurile nemișcate și mute nu uită niciodată: melancolice și disprețuite, ele primesc mărturisirea a ceea ce purtăm noi mai umil, mai neștiut în noi înșine.” (p. 244) Ce apel

la umilință a auzit visătorul în colțul său! Ungherul neagă palatul, praful neagă marmura, obiectele uzate neagă splendoarea și luxul. Visătorul, în colțul său, a marcat lumea printr-o reverie minuțioasă care distruge unul câte unul toate obiectele din lume. Colțul devine un dulap de amintiri. Fiindcă au trecut peste miile de mici praguri din dezordinea lucrurilor făcute praf, obiectele-amintiri pun trecutul în ordine. Imobilității condensate i se asociază cele mai îndepărtate călătorii într-o lume dispărută. La Milosz, visul merge atât de departe în trecut încât atinge un soi de „dincolo“ al memoriei: „Toate lucrurile astea sunt departe, foarte departe, nu mai sunt, n-au fost niciodată, Trecutul nu mai are memoria lor... Privește, caută și miră-te, cutremură-te... Nici tu, nici tu însuși nu mai ai trecut.“ (p.245). Meditând pe paginile cărții, te simți antrenat într-un soi de antecedentă a ființei, ca într-un „dincolo“ de vise.

IV

Am vrut să oferim cititorului, prin aceste pagini ale lui Milosz, una dintre experiențele cele mai complete ale unei reverii posomorâte, ale reveriei ființei care se imobilizează într-un colț. Găsește acolo o lume uzată. Să remarcăm, în treacăt, puterea unui adjectiv, de îndată ce îl legăm de viață. Viața posomorâtă, ființa posomorâtă semnează un univers. Este mai mult decât un colorit întins peste lucruri, sunt înseși lucrurile care se cristalizează în tristeți, în regrete, în nostalgii. Când filosoful încearcă să găsească la poeți, la un mare poet ca Milosz, niște lecții de individualizare a lumii, el se convinge curând că lumea nu este de ordinul substantivului, ci sigur de ordinul adjectivului!

Dacă i-am acorda partea ce i se cuvine imaginației sistemelor filosofice privitoare la univers, am vedea apărând, în germene, un adjectiv. Am putea da următorul sfat: pentru a găsi esența unei filosofii a lumii, căutați-i adjectivul.

V

Dar să luăm din nou contact cu niște reverii mai scurte, solicitate de detaliul lucrurilor, de trăsături ale realului neînsemnate la prima vedere. De câte ori nu ne-am amintit că Leonardo da Vinci îi sfătuia pe pictorii lipsiți de inspirație în fața naturii să privească cu ochi visători crăpăturile unui zid vechi! Nu e cumva un plan de univers în liniile desenate de timp pe zidul cel vechi? Cine n-a văzut în cele câteva linii care apar pe tavan harta unui nou continent? Poetul știe toate acestea. Dar, ca să spună în felul său ce sunt aceste universuri create de hazard la granița dintre un desen și o reverie, el se duce să le locuiască. Găsește un colț unde să poposească în lumea tavanului crăpat.

În acest fel urmează un poet drumul săpat al unei muluri pentru a-și regăsi coliba în colțul cornișei. Să-l ascultăm pe Pierre Albert-Birot care, în *Poemele către celălalt eu*, „se mulează“, cum se spune, pe „curbura care ține cald“. Căldura ei blândă ne îndeamnă curând să ne înfășurăm, să ne învelim.

Mai întâi, Albert-Birot se strecoară în mulură:

*...Eu urmăresc drept mulurile
Care urmăresc drept înaintea tavanul.*

Dar, „ascultând“ desenul lucrurilor, iată un unghi, iată capcana care-l reține pe visător:

Dar există unghiuri din care nu mai poți să ieși.

Chiar în această închisoare vine pacea. Se pare că, în aceste unghiuri, în aceste colțuri, visătorul cunoaște repaosul ce desparte ființa de nonființă. El este ființa unei irealități. Trebuie un eveniment ca să-l azvârle afară. Poetul adaugă: „Dar claxonul m-a făcut să ies din unghiul unde începeam să mor de un vis de înger.“

Este ușor de adus critici retoriciene unei asemenea pagini.

Spiritul critic are multe motive să împrăștie, să șteargă asemenea imagini, asemenea visări.

Mai întâi, fiindcă ele nu sunt „rezonabile“, fiindcă nu locuiești „unghiurile tavanului“ atunci când te lăfăi într-un pat confortabil, fiindcă pânza de păianjen nu e, cum spune poetul, un tapet – și, o critică și mai personalizată, fiindcă excesul de imagine ar trebui să-i pară o batjocură unui filosof care caută să adune ființa pe centrul ei, care găsește într-un centru de ființă un soi de unitate de loc, de timp și de acțiune.

Da, dar când criticile rațiunii, când disprețurile filosofiei, când tradițiile poeziei se unesc pentru a ne îndepărta de visele labirintice ale poetului, rămâne totuși faptul că poetul a făcut din poemul său o capcană pentru visători.

Eu, unul, am căzut în ea. Am urmat mulura.

Într-unul din capitolele noastre despre casă spuneam că, reprezentată într-o gravură, casa solicită cu ușurință dorul de a locui în ea. Simți că ți-ar plăcea să locuiești acolo, chiar între trăsăturile desenului bine gravat. Hимера noastră care ne împinge să trăim prin unghere se naște uneori și ea prin grația unui simplu desen. Dar atunci grația unei curbe nu e o simplă mișcare bergsoniană cu inflexiuni bine plasate. Ea nu e numai un timp care se desfășoară. Este și un spațiu locuibil care se constituie în chip armonios. Tot Pierre Albert-Birot ne oferă acest „colț-stampă“, această frumoasă stampă de literatură. El scrie în *Poemele către celălalt eu* (p. 48):

*Și iată că am devenit un desen de ornament
Volute sentimentale
Înfășurare de spirale
Suprafață organizată în negru și alb
Și totuși m-am auzit respirând
Să fie oare un desen
Să fie oare chiar eu.*

Pare că spirala ne culege cu mâinile împreunate. Desenul e mai activ față de ceea ce strânge decât față de ceea ce exfoliază.

Asta o simte poetul care se duce să locuiască ansa unei volute, să găsească iar căldura și viața liniștită în poala unei curbe.

Filosofia intelectualistă care vrea să mențină cuvintele în precizia sensului lor, care ia cuvintele drept miile de mici unelte ale unei gândiri lucide nu poate decât să se mire în fața îndrăznelii poetului. Și, totuși, un sincretism al sensibilității nu lasă cuvintele să se cristalizeze în solide perfecte. La sensul central al substantivului se aglutinează adjective neașteptate. O ambianță nouă îi permite cuvântului să intre, nu numai în gânduri, ci și în reverii. Limbajul visează.

Spiritul critic nu are încotro. Este un fapt poetic că un visător poate să scrie că o curbă este *caldă*. Credeți că Bergson nu depășea *sensul* atribuindu-i curbei grație și, firește, liniei drepte *rigiditate*? Ce facem noi mai mult dacă spunem că un unghi este rece și o curbă e caldă? Că unghiul prea ascuțit ne expulzează, iar curba ne primește? Că unghiul e masculin, iar curba feminină? O nimica toată de valoare schimbă totul. Grația unei curbe este o invitație de a rămâne. Nu poți să evadezi din ea fără speranță de întoarcere. Curba iubită are puteri de cuib; este un apel la posesiune. Este un colț curb. Este o geometrie locuită. Acolo suntem la un minimum al refugiului, în schema ultrasimplificată a unei reverii a repaosului. Numai visătorul care se rotunjește să contemple niște bucle cunoaște aceste bucurii simple ale repaosului desenat.

Este, desigur, foarte imprudent pentru un autor să acumuleze în ultimele pagini ale unui capitol ideile cel mai puțin legate, imaginile care nu trăiesc decât într-un detaliu, convingeri, totuși atât de sincere, ce nu durează decât o clipă. Dar ce poate face mai mult un fenomenolog care vrea să-i facă față imaginației colcăitoare? Pentru el, un singur cuvânt e adesea germene de vis. Citind operele unui mare visător de cuvinte ca Michel Leiris, te surprinzi trăind în cuvinte, în interiorul unui cuvânt, niște mișcări intime. Ca o prietenie, cuvântul se umflă câteodată, după voia visătorului, în bucla unei silabe. În alte cuvinte, totul e placid, strâns. Joubert, înțeleptul Joubert, n-a cunoscut el oare repaosul intim în cuvânt atunci când vorbește

în mod curios despre noțiuni care sunt niște „colibe“?! Cuvintele – așa îmi închipui adesea – sunt niște căsuțe, cu pivniță și pod. Sensul comun stă la parter, totdeauna gata să facă „comerț exterior“, la același nivel cu celălalt, cu trecătorul care nu e niciodată un visător. A urca scara în casa cuvântului înseamnă, treaptă cu treaptă, a abstrage. A coborî în pivniță înseamnă a visa, înseamnă a te pierde pe coridoarele îndepărtate ale unei etimologii nesigure, înseamnă a căuta în cuvinte comori de negăsit. A urca și a coborî, în cuvintele însele, asta este viața poetului. Să urce prea sus, să coboare prea jos îi e permis poetului care unește terestrul cu aerianul. Singur filosoful să fie oare condamnat de egalii lui să trăiască mereu la parter?

Capitolul al șaptelea

MINIATURA

I

Psihologul – și *a fortiori* filosoful – acordă prea puțină atenție jocurilor de miniaturi care intervin adesea în basmele cu zâne. În ochii psihologului, scriitorul *se amuză* fabricând case care încap într-un bob de mazăre. Este aici o absurditate inițială care situează basmul în rândul fanteziei celei mai simple. În această fantezie, scriitorul nu pătrunde cu adevărat în marele domeniu al fantasticului. Scriitorul însuși, atunci când își dezvoltă – adeseori foarte greoi – invenția lui facilă, nu crede, pare-se, într-o *realitate psihologică* ce ar corespunde unor astfel de miniaturi. Lipsește de aici acel sâmbure de vis care ar putea trece de la scriitor la cititorul său. Ca să fii crezut, trebuie să crezi. Merită oare osteneala, pentru un filosof, să ridice o problemă fenomenologică cu ocazia acestor miniaturi „literare“, a acestor obiecte atât de ușor micșorate de literator? Poate conștiința – a scriitorului, a cititorului – să fie sincer în acțiune la însăși originea unor asemenea imagini?

Acestor imagini trebuie totuși să li se acorde o anumită obiectivitate, fie și numai prin faptul că ele capătă adeziunea, ba chiar interesul multor visători. Se poate spune că aceste case în miniatură sunt obiecte false înzestrate cu o obiectivitate psihologică adevărată. Procesul de imaginare este aici tipic. El pune o problemă care trebuie despărțită de problema generală a similitudinilor geometrice. Geometrul vede *exact același lucru* în două figuri asemănătoare desenate la scări diferite. Niște planuri de casă la scară redusă nu implică nici una din problemele care

țin de o filosofie a imaginației. Nici măcar nu trebuie să ne situăm pe planul general al reprezentării, deși pe acest plan ar fi foarte interesant de studiat fenomenologia similitudinii. Studiul nostru trebuie să se specifice ca ținând cu certitudine de imaginație.

Totul va fi clar, de exemplu, dacă, pentru a pătrunde în domeniul în care se imaginează, am fi puși să pășim peste un prag de absurditate. Să-l urmărim o clipă pe eroul lui Charles Nodier, Floare-de-mazăre, care se urcă în caleașca zânei. În această caleașcă, ce are dimensiunile unei păstăi, tânărul intră cu șase „ocale“ de fasole pe umăr. Numărul este astfel contrazis o dată cu mărimea spațiului. Șase mii de păstăi încap într-una singură. Același lucru atunci când grăsanul Michel va intra – cu ce uimire! – în lăcașul Zânei cu firimituri, lăcaș ascuns sub un smoc de iarbă, unde se va simți bine. El se „cazează“. Fericit într-un spațiu mic, el realizează o experiență de topofilie. O dată ajuns în interiorul miniaturii, va descoperi vastele ei apartamente. Va descoperi din interior o frumusețe *interioară*. Există aici o inversare de perspectivă, mai fugitivă sau mai pregnantă, după talentul povestitorului și puterea de vis a cititorului. Adeseori prea doritor de a povesti „agreabil“, prea amuzat pentru a merge adânc în imaginație, Nodier lasă să subziste raționalizări prost camuflate. Ca să explice psihologic intrarea în sălașul în miniatură, el evocă micile căsuțe de carton din jocurile de copii: „miniaturile“ imaginației ne-ar trimite pur și simplu înapoi la o copilărie, la participarea la jucării, la *realitatea jucăriei*.

Imaginația înseamnă mai mult decât atât. De fapt, imaginația miniaturantă e o imaginație naturală. Ea apare la orice vârstă în reveria visătorilor înnăscuți. Trebuie să desprindem cu precizie ceea ce amuză ca să descoperim acolo rădăcinile psihologice efective. De exemplu, am putea citi *serios* această pagină a lui Hermann Hesse publicată în revista *Fontaine* (nr. 57, p. 725). Un prizonier a pictat pe zidul celulei sale un peisaj: un trenuleț intră într-un tunel. Când temnicerii vin să-l caute, le cere „frumos să aștepte un moment ca să mă

pot urca în trenulețul din tabloul meu să verific ceva. După obiceiul lor, au început să râdă, fiindcă mă priveau ca pe un slab de minte. Mă făcui mic de tot. Intrați în tabloul meu, mă urcai în trenulețul care se puse în mișcare dispărând în întunericul micului tunel. Câteva clipe, se mai observară câțiva fulgi de fum care ieșeau din gaura rotundă. Apoi fumul se risipi și o dată cu el se risipi și tabloul și persoana mea“... De câte ori poetul-pictor, în închisoarea lui, nu a strâpuns zidurile cu un tunel! De câte ori, pictându-și visul, n-a evadat printr-o crăpătură din perete! Ca să ieși din închisoare toate mijloacele sunt bune. La nevoie, numai ea singură, absurditatea, eliberează.

Astfel, dacă-l urmărim cu simpatie pe poetul miniaturii, dacă ne suim în trenulețul pictorului întemnițat, contradicția geometrică e depășită, Reprezentarea este dominată de Imaginație. Reprezentarea nu mai este decât un corp de expresii pentru a le comunica celorlalți propriile noastre imagini. Pe axa unei filosofii care acceptă imaginația ca pe o însușire de bază, se poate spune, la modul schopenhauerian: „Lumea este imaginația mea.“ Posed cu atât mai deplin lumea, cu cât mă pricep mai bine să o miniaturizez. Dar, procedând astfel, trebuie să înțelegem că în miniatură valorile se condensează și se îmbogățesc. Nu e de ajuns o dialectică platoniciană a lui mare–mic pentru a cunoaște virtuțile dinamice ale miniaturii. Trebuie să depășim logica pentru a trăi ceea ce este mare în mic.

Studiind câteva exemple, vom arăta că miniatura literară – adică ansamblul imaginilor literare care comentează inversările în perspectiva mărimilor – activează niște valori profunde.

II

Vom lua mai întâi un text al lui Cyrano de Bergerac, citat într-un articol al lui Pierre-Maxime Schuhl. În acest articol, care are ca titlu *Tema lui Gulliver și postulatul lui Laplace*, autorul

ajunge să accentueze caracterul intelectualist al imaginilor amuzate ale lui Cyrano de Bergerac pentru a apropia aceste imagini de ideile astronomului matematician.¹

Iată textul lui Cyrano: „Acest măr e un mic univers în sine, iar sâmburele, mai cald decât celelalte părți, răspândește în jurul lui căldura conservatoare a globului său; și acest germe, conform acestei opinii, este micul soare al acestei lumi mici, care încălzește și hrănește sarea vegetativă a acestei mici mase.“

În acest text, nimic nu e desenat, totul se imaginează și miniatura imaginară este propusă pentru a încadra o valoare imaginară. În centru stă sâmburele care e *mai cald* decât restul mărului. Această căldură condensată, această caldă bună-stare iubită de oameni, face să treacă imaginea de la rangul de imagine pe care o vedem, la rangul de imagine pe care o trăim. Imaginația se simte pe deplin reconfortată de acest miez care hrănește o sare vegetativă². Fructul nu mai este valoarea primară. Adevărata valoare dinamică este sâmburele. În mod paradoxal, sâmburele face mărul. Sâmburele îi trimite mărului sucurile lui balsamice, forțele lui conservatoare. Sâmburele nu numai că se naște într-un leagăn moale, sub protecția masei fructului. El e producător de căldură vitală.

Într-o astfel de imaginație există, în raport cu spiritul de observație, o inversare totală. Spiritul care imaginează urmează aici a cale inversă în raport cu spiritul care observă. Imaginația nu vrea să ajungă la o diagramă care ar rezuma niște cunoștințe. Ea caută un pretext pentru a înmulți imaginile și, de îndată ce imaginația se interesează de o imagine, ea îi sporește acesteia valoarea. Din clipa în care Cyrano își închipuie Sâmburele-Soare, el are convingerea că sâmburele e un centru de viață și de foc, pe scurt, o valoare.

¹ *Journal de psychologie*, aprilie-iunie 1947, p. 169.

² Câte persoane care, o dată ce au mâncat mărul, atacă sămânța! În societate ne înfrânăm inocenta manie de a curăța sâmburii pentru a-i savura mai bine. Și câte gânduri, câte reverii, atunci când mănânci niște semințe!

Suntem, firește, în fața unei imagini excesive. Elementul de joc la *Cyrano*, ca la mulți autori, ca la Nodier, pe care îl evocam puțin mai înainte, dăunează meditației imaginare. Imaginile merg prea repede, merg prea departe. Dar psihologul cu lectură lentă, psihologul care examinează imaginile cu încetinitorul, zăbovind atâta cât trebuie pe fiecare din ele, încearcă acolo un fel de coalescență de valori fără limite. Valorile dau buzna în miniatură. Miniatura te face să visezi.

Pierre-Maxime Schuhl își încheie studiul subliniind pe acest exemplu privilegiat primejdiile imaginației meșteră în eroare și falsitate. Noi gândim ca el, dar visăm altfel sau, mai exact, acceptăm să reacționăm la lecturile noastre ca un visător. Întreaga problemă a întâmpinării onirice a valorilor onirice se află pusă aici. Înseamnă deja să diminuezi și să oprești o reverie dacă o descrii *obiectiv*. Câte vise povestite obiectiv nu rămân doar praf de onirism! În prezența unei imagini care visează, aceasta trebuie luată ca o invitație de a continua reveria care a creat-o.

Psihologul imaginației, care definește pozitivitatea imaginii prin dinamismul de reverie, trebuie să justifice inventarea imaginii. În exemplul pe care-l studiem, problema pusă este absurdă: este oare sâmburele soarele mărilor? Punând în el suficient de multe vise – sigur că trebuie multe – sfârșim prin a face această întrebare oniric valabilă. *Cyrano de Bergerac* n-a așteptat suprarrealismul pentru a face față cu vioașie problemelor absurde. Pe planul imaginației, el nu s-a „înșelat“, fiindcă imaginația nu se înșeală niciodată, fiindcă imaginația nu are de confruntat o imagine cu o realitate obiectivă. Trebuie să mergem mai departe: *Cyrano* n-a sperat să-și înșele cititorul. Știa prea bine că cititorul nu „se va lăsa înșelat“. El a sperat mereu că va găsi cititori la înălțimea imaginațiilor sale. Un soi de optimism de ființă se află în orice operă de imaginație. N-a spus oare Gérard de Nerval: „Cred că imaginația umană n-a inventat nimic care să nu fie adevărat, în lumea aceasta sau în celelalte.“ (*Aurélia*, p. 41)

Când ai trăit în spontaneitatea ei o imagine ca imaginea planetară a mărului lui Cyrano, înțelegeți că această imagine nu este pregătită de niște gânduri. Ea nu are nimic comun cu imaginile care ilustrează sau susțin ideile științifice. De exemplu, imaginea planetară a atomului lui Bohr este – în gândirea științifică, dacă nu în câteva sărmene și nefaste valorizări ale unei filosofii de vulgarizare – o pură schemă sintetică de gânduri matematice. În atomul planetar al lui Bohr, micul soare central *nu e cald*.

Facem această scurtă observație pentru a sublinia diferența esențială care există între o imagine absolută, care se desăvârșește în ea însăși, și o imagine postideativă care nu vrea să fie decât un rezumat de gânduri.

III

Pentru cel de-al doilea exemplu de miniatură literară valorizată, vom urmări reveria unui botanist. Sufletul botanic se complăce în acea miniatură de ființă care este o floare. Botanistul folosește cu naivitate cuvintele corespunzând unor lucruri de mărime curentă pentru a descrie intimitatea florală. Se poate citi, în *Dicționarul de botanică creștină*, care este un tom voluminos din *Noua Enciclopedie teologică*, editată în 1851, la articolul „Epiare“, această descriere a florii de stachys din Germania:

„Aceste flori crescute în leagăne de bumbac sunt mici, delicate, culoare roză-albă... Scot caliciul cu rețeaua de țepi lungi care îl acoperă... Buza inferioară a florii este dreaptă și puțin curbată; este de un roz viu în interior și acoperită la exterior cu o blană groasă. Planta se încălzește când o atingi. Ea are un mic costum foarte hiperborean. Cele patru mici stamine sunt ca niște periute galbene.“ Până aici, textul poate trece drept

obiectiv. Dar foarte curând el se psihologizează. Progresiv, o reverie însoțește descrierea:

Cele patru stamine se țin drepte și în foarte bună înțelegere într-un soi de nișă micuță formată de buza inferioară. Ele stau acolo la căldură în niște mici cazemate bine matlasate. Micuțul pistil stă respectuos la picioarele lor, dar cum talia lui este foarte mică, pentru a vorbi cu el, trebuie ca și ele, la rândul lor, să-și îndoaie genunchii. Micuțele femei au mare importanță: și cele al căror ton pare cel mai umil au adesea o purtare foarte autoritară în căsnicie. Cele patru semințe goale rămân în fundul caliciului și se înalță de acolo, așa cum în India copiii se leagă în într-un hamac. Fiecare stamină își recunoaște lucrarea, iar gelozia nu poate exista.

Astfel, în floare, savantul botanist a găsit miniatura unei vieți conjugale, a simțit blânda căldură păstrată de o blană, a văzut hamacul care leagă sămânța. Din armonia formelor a dedus bunăstarea locuinței. Trebuie oare să subliniem că, la fel ca în textul lui Cyrano, blânda căldură a zonelor închise este primul indiciu de intimitate? Această intimitate caldă este rădăcina tuturor imaginilor. Imaginile – de altfel se vede prea bine – nu mai corespund cu nici o realitate. Sub lupă, am mai putea recunoaște periuța galbenă a staminelor, dar nici un *observator* n-ar mai putea să vadă nici cel mai mic element real care să justifice imaginile psihologice acumulate de naratorul *Botanicii creștine*. Se poate crede că, dacă ar fi fost vorba de un obiect de dimensiuni obișnuite, naratorul ar fi fost mai prudent. Dar el a *intrat* într-o miniatură și de îndată imaginile au început să mișune, să crească, să evadeze. Marele iese din mic, nu după legea logică a unei dialectici a contrariilor, ci grație eliberării de toate obligațiile dimensiunilor, eliberare care este însăși caracteristica activității de imaginare. La articolul „Merișor“, în același *Dicționar de botanică creștină*, citim: „Cititorule, studiază Merișorul în amănunt, vei vedea cât de mult mărește amănuntul obiectele.“

În două rânduri, omul cu lupa exprimă o mare lege psihologică. El ne plasează într-un punct sensibil al obiectivității, în momentul în care trebuie să primim detaliul neobservat și să-l

dominăm. Lupa condiționează, în această experiență, o intrare în lume. Omul cu lupa nu e aici bătrânul care, împotriva unor ochi cu vederea obosită, mai vrea încă să-și citească ziarul. Omul cu lupa ia Lumea ca pe o noutate. Dacă ne-ar mărturisi descoperirile sale trăite, el ne-ar da niște documente de fenomenologie pură, în care descoperirea lumii, sau intrarea în lume, ar fi mai mult decât un cuvânt uzat, mai mult decât un cuvânt ros de folosirea lui filosofică atât de frecventă. Adeseori, filosoful descrie fenomenologic „intrarea sa în lume“, „ființa sa în lume“ punând-o sub semnul unui obiect familiar. El își descrie fenomenologic călimara. Un biet obiect devine atunci portarul lumii largi.

Omul cu lupa bifează – pur și simplu – lumea familiară. El este privire proaspătă față de obiect nou. Lupa botanistului este copilăria regăsită. Ea îi redă botanistului privirea măritoare a copilului. Cu ea, pătrunde din nou în grădină, în grădina *Unde copiii privesc mare*¹

Astfel minusculul, ușa cea mai îngustă dintre toate, deschide o lume. Detaliul unui lucru poate fi semnul unei lumi noi, al unei lumi care, ca toate lumile, conține atribute ale mărimii.

Miniatura este unul din adăposturile mării.

IV

Bineînțeles, schițând o fenomenologie a omului cu lupa, nu îl vizăm pe lucrătorul de laborator. Lucrătorul științific are o disciplină a obiectivității care stopează toate reveriile imaginației. Ceea ce observă el la microscop a mai văzut deja. S-ar putea spune, în mod paradoxal, că el nu vede niciodată pentru întâia oară. În orice caz, în împărăția observației științifice deplin obiective, „întâia oară“ nu contează. Observația face

¹ P. de Boissy, *Main première (Mână primă)*, p. 21.

parte așadar din regnul lui „de mai multe ori“. În analiza științifică, trebuie mai întâi ca, psihologic, să digeri surpriza. Ceea ce observă savantul este bine definit într-un corpus de gânduri și de experiențe. Așadar, nu la nivelul problemelor experimentului științific avem de făcut observații atunci când studiem imaginația. Uitând, după cum am spus-o în *Introducere*, toate obișnuințele noastre de obiectivitate științifică, trebuie să căutăm *imaginile de întâia oară*. Dacă am lua documente psihologice din istoria științelor – căci ni se va obiecta la fel de bine că există, în această istorie, o rezervă întregă de „întâia oară“ – am vedea că primele observații microscopice au fost niște legende de obiecte mici, iar când obiectul era animat, niște legende de viață. Cutare observator, încă dominat de naivitate, n-a văzut oare niște forme omenești în „animalele spermatozoide“!¹

O dată în plus, iată-ne deci în situația de a pune problemele Imaginației în termeni de „întâia oară“. Asta ne îndreptățește să luăm exemple din fanteziile cele mai extreme. Ca variație surprinzătoare la tema „omul cu lupa“, vom studia un poem în proză de André Pieyre de Mandiargues care are ca titlu: *L'œuf dans le paysage (Oul în peisaj)*².

Poetul, ca atâția alții, visează în spatele geamului. Dar, chiar în sticlă, el descoperă o mică deformare ce va propaga deformarea în univers. De Mandiargues îi spune cititorului său: „Apropie-te de fereastră străduindu-te să nu-ți lași prea mult atenția să fugă afară. Până când vei avea sub ochi unul din acele ochiuri care sunt ca niște chisturi ale sticlei, oscioare uneori transparente, dar cel mai adesea cețoase sau foarte vag translucide și de o formă lunguiață care amintește de pupila pisicilor.“ Privită prin acest mic fus sticlos, prin această pupilă de pisică, ce devine lumea exterioară?“ Se schimbă natura lumii? (p. 106), sau adevărata natură învinge aparența?! În orice

¹ Cf. *La formation de l'esprit scientifique (Formarea spiritului științific)*.

² *Métamorphoses*, Éditions Gallimard, p. 105.

caz, faptul experimental este că introducerea ochiurilor în peisaj este de ajuns ca să-i dea acestuia un caracter moale... Ziduri, stânci, trunchiuri de copaci, construcții metalice și-au pierdut toată rigiditatea pe meleagurile ochiului mobil.“ Și din toate părțile, poetul face să țâșnească imagini. El ne oferă un atom de univers în multiplicare. Călăuzit de poet, visătorul, deplasându-și privirea, își înnoiește lumea. Din miniatura unui chist al sticlei, visătorul scoate o lume. Visătorul obligă lumea „la cele mai insolite târâșuri“ (p. 107). Visătorul trimite unde de irealitate asupra a ceea ce era lumea reală. „Lumea exterioară, în unanimitatea ei s-a transformat într-un mediu maleabil după voie în fața acestui unic obiect tare și pătrunzător, adevărat ou filosofic pe care cele mai mici salturi ale privirii tale îl plimbă prin spațiu.“

Astfel, poetul nu s-a dus să-și caute prea departe instrumentul visării. Și totuși, cu ce artă a nucleat peisajul! Cu ce fantezie a înzestrat spațiul cu multiple curburi. Iată, într-adevăr spațiul riemannian al fanteziei! Fiindcă orice univers se închide în niște curbe; orice univers se concentrează într-un nucleu, într-un germene, într-un ochi, într-un centru dinamizat. Iar acest centru este puternic fiindcă este un centru închipuit. Încă un pas în lumea imaginilor pe care ne-o oferă Pieyre de Mandiargues și trăim centrul care imaginează; atunci, citim peisajul în nucleul de sticlă. Nu-l mai privim prin el. Acest nucleu nucleator este o lume. Miniatura se desfășoară la dimensiunile unui univers. Marele, o dată în plus, este conținut în mic.

Să iei o lupă înseamnă să fii atent, dar să fii atent nu înseamnă să ai deja o lupă? Atenția este ea singură o lentilă măritoare. Într-o altă lucrare¹, Pieyre de Mandiargues, meditănd la floarea de Euphorbia, scrie: „Euphorbia, sub privirea lui prea atentă, ca o secțiune de purice sub lentila unui microscop, crescuse în mod misterios: acum era o fortăreață pentagonală, ridicată la considerabilă înălțime în fața lui, într-un deșert de stânci albe și niște săgeți roz apăreau inaccesibile, din cele cinci

¹ Pieyre de Mandiargues, *Marbre (Marmoră)*, Éditions Laffont, p. 63.

turnuri care înstelau castelul aruncat în avangarda florei pe ținutul arid.“

Un filosof rezonabil – specia nu e rară – ne va obiecta poate că aceste documente sunt exagerate, că scot la iveală în mod prea gratuit, prin cuvinte, mărețul, imensul din mic. Nu ar fi decât scamatorie verbală, destul de săracă în comparație cu isprava scamatorului care scoate un ceas deșteptător dintr-un degetar. Noi am apăra totuși scamatoria „literară“. Actul scamatorului uimește, amuză. Actul poetului ne face să visăm. Eu nu pot să trăiesc și să retrăiesc actul celui dintâi. Dar pagina poetului îmi aparține doar dacă iubesc reveria.

Filosoful rezonabil ne-ar scuza imaginile dacă ele ar putea fi date ca efect al vreunui drog, al vreunei mescaline. Imaginile ar avea atunci pentru el o realitate fiziologică. Filosoful s-ar servi de ele ca să-și elucideze problemele unirii dintre suflet și trup. În ceea ce ne privește, noi luăm documentele literare ca pe niște *realități ale imaginației*, ca pe produsele pure ale imaginației. Fiindcă de ce n-ar fi actele imaginației la fel de reale ca actele percepției?

Și iar de ce aceste imagini „excesive“ pe care nu știm să le formăm noi înșine, dar pe care putem, noi, cititorii, să le primim în mod sincer de la poet, nu ar fi – dacă ținem la această noțiune – niște „droguri“ virtuale care ne procură germeni de reverie? Acest drog virtual este de o eficacitate foarte pură. Cu o imagine „exagerată“ suntem siguri că ne situăm pe axa unei imaginații autonome.

V

Nu fără scrupule am reprodus puțin mai sus lunga descriere a botanistului din *Noua enciclopedie teologică*. Pagina părește prea repede germenul reveriei. Ea flecărește. O primim atunci când avem timp de glumit. O concediem când vrem să regăsim

germenii vii ai imaginarului. Este, dacă putem spune așa, o miniatură făcută din bucăți mari. Trebuie să găsim un contact mai bun cu imaginația miniaturantă. Nu putem, ca filosof de odaie ce suntem, să beneficiem de contemplarea operelor pictate de miniaturiștii din Evul Mediu, din acele mari timpuri de răbdare solitară. Dar ne închipuim prea bine acea răbdare. Ea aduce pace în degete. Doar imaginând-o, pacea ne năpădește sufletul. Toate lucrurile mici cer încetineală. A fost desigur necesar un mare răgaz în odaia liniștită pentru miniaturizarea lumii. Trebuie să iubești spațiul pentru a-l descrie atât de amănunțit de parcă ar exista molecule de lume, pentru a închide un întreg spectacol într-o moleculă de desen. Ce dialectică, aici, a intuiției care totdeauna vede în mare și a muncii ostile avânturilor. Intuiționiștii, într-adevăr, se dăruiesc cu totul dintr-o singură privire, în timp ce detaliile se descoperă și se ordonează unele după altele, cu răbdare, cu maliția discursivă a finului miniaturist. Se pare că miniaturistul ar sfida leneșa contemplare a filosofului intuiționist. Nu-i spune el: „N-ai fi fost în stare să vezi asta! Luați-vă răgazul să vedeți toate aceste lucruri mici care nu se pot contempla în ansamblul lor.“ În contemplarea miniaturii, trebuie o atenție mereu trează pentru a integra detaliul.

Firește, e mai ușor de spus decât de făcut miniatura și vom putea colecționa cu ușurință descrieri literare care pun lumea la diminutiv. Pentru că aceste descrieri spun lucrurile în mic, ele sunt automat prolixă. Asemenea acestei pagini de Victor Hugo (o scurtăm), de autoritatea căreia ne vom folosi pentru a-i cere oarecare atenție cititorului asupra unui tip de reverie care poate părea neînsemnată.

Victor Hugo care – se spune – vede mare, știe și să descrie miniaturi. În *Rinul*,¹ citim:

La Freiberg, am uitat multă vreme imensul peisaj pe care-l aveam în fața ochilor ca să mă îndrept spre pătratul de gazon unde mă așezasem. Era pe o micuță cocoasă sălbatică de pe deal. Și acolo de

¹ Victor Hugo, *Le Rhin (Rinul)*, Éditions Hetzel, vol. III, p. 98.

asemenea exista o lume. Scarabeii mergeau încet sub fibrele profunde ale vegetației; niște flori de cucută în formă de umbrelă imitau pinii din Italia..., un biet bondar ud, în catifea galbenă și neagră, urca din greu de-a lungul unei crengi spinoase; nori groși de musculițe îi ascundeau lumina; un clopoțel albastru tremura în vânt și un neam întreg de purici se adăpostise sub acest cort uriaș... Vedeam ieșind din pământ și răsucindu-se spre cer, aspirând aerul, o rămă asemănătoare pitonilor antediluvieni și care are poate și ea, în universul microscopic, un Hercule al său ca s-o omoare și un Cuvier ca s-o descrie. Pe scurt, acel univers este la fel de mare ca și celălalt.

Pagina se lungește, poetul se amuză, îl evocă pe Micromegas și urmează atunci o teorie facilă. Dar cititorul care nu e grăbit – singurul la care noi înșine putem spera – intră cu siguranță în reveria miniaturantă. Acest cititor leneș a urzit adesea astfel de reverii, dar n-ar fi îndrăznit niciodată să le scrie. Poetul le-a dăruit acestora demnitatea literară. Noi am dori – mare ambiție! – să le dăruim demnitatea filosofică. Fiindcă, în cele din urmă, poetul nu se înșeală, el tocmai a descoperit o lume. „Și acolo de asemenea exista o lume.“ De ce nu s-ar confrunta metafizicianul cu această lume? El și-ar reînnoi, fără mare cheltuială, experiențele de „deschidere către lume“, de „intrare în lume“. Prea adesea, Lumea desemnată de filosof nu este decât un non-eu. Enormitatea este o grămadă de negativități. Filosoful trece prea repede la pozitiv și își dă Lumea, o Lume unică. Formulele: a fi în Lume, ființa Lumii sunt prea maiestuoase pentru mine; nu ajung să le trăiesc. Mă simt mai în largul meu în lumile miniaturii. Pentru mine sunt lumi dominate. Trăindu-le, simt cum pleacă din ființa mea care visează niște unde lumificatoare. Enormitatea lumii nu mai este pentru mine decât bruiajul undelor lumificatoare. Miniatura trăită mă desface de lumea înconjurătoare, mă ajută să rezist la disoluția ambianței.

Miniatura e un exercițiu de prospețime metafizică; ea ne îngăduie să lumificăm cu riscuri minime. Și ce repaos într-un astfel de exercițiu de lume dominată! Miniatura odihnește fără ca vreodată să adoarmă. În ea, imaginația este vigilentă și fericită.

Dar ca să ne lăsăm, cu conștiința împăcată, în voia acestei metafizici miniaturate, avem nevoie să înmulțim punctele de sprijin și să colecționăm câteva texte. Fără aceasta, ne-ar fi frică, mărturisind gustul nostru pentru miniatură, să nu întărim diagnosticul pe care D-na Favez-Boutonier ni-l indica în pragul bunei și vechii noastre prietenii acum un sfert de secol: halucinațiile dumneavoastră lilliputane sunt caracteristice alcoolismului.

Există numeroase texte în care câmpia e o pădure, un smoc de iarbă e un boschet. Într-un roman de Thomas Hardy, un pumn de mușchi este o pădure de brad. Iată ce spune într-un roman cu pasiuni fine și multiple, *Niels Lyne*, J.-P. Jacobsen, descriind Pădurea fericirii: frunzele de toamnă, scorușii aplecați sub „gretatea ciorchinilor roșii“; își încheie tabloul cu „mușchiul viguros și semeț care semăna cu niște brazi, cu niște palmieri“. Și „mai era și mușchiul ușor care îmbrăca trunchiurile de copac și te făcea să te gândești la lanurile de grâu ale elfilor“ (p. 255). Un autor a cărui sarcină este să urmărească o dramă omenească de mare intensitate cum este cazul lui Jacobsen¹, își întrerupe povestirea pasiunii ca să „scrie această miniatură“ – iată un paradox pe care ar trebui să-l elucidăm dacă am vrea să luăm măsura exactă a intereselor literare. Dacă trăiești textul ceva mai îndeaproape, s-ar părea că ceva omenească se rafinează în efortul de a vedea această pădure fină îmbucată în pădurea copacilor celor mari. De la o pădure la alta, de la pădurea în diastolă la pădurea în sistolă, respiră o cosmicitate. Paradoxal, se pare că trăind în miniatură vii tot într-un spațiu mic pentru a te destinde.

Aceasta e una din miile de reverii care ne pun în afara lumii, care ne pun în altă lume și romancierul a avut nevoie de ea ca să ne transporte în acel dincolo de lume care este lumea unei iubiri noi. Oamenii grăbiți de afacerile omenești nu intră acolo. Cititorul unei cărți care urmează undulațiile unei mari pasiuni poate să se mire de această întrerupere prin cosmicitate. El nu citește cartea decât strict *linear* urmărind, firul eveni-

¹ Cartea *Niels Lyne* a fost pentru Rilke o carte de căpătâi.

mentelor umane. Pentru el, evenimentele nu au nevoie de tablou. Dar de câte reverii ne privează lectura lineară!

Astfel de reverii sunt chemări la verticalitate. Ele sunt pauze de povestire în timpul cărora cititorul este chemat să viseze. Sunt foarte pure fiindcă nu servesc la nimic. Trebuie să le deosebim de acel motiv din basme, unde un pitic se ascunde în spatele unei lăptuci ca să-i întindă capcane eroului, cum este cazul în *Piticul galben* al D-nei d'Aulnoy. Poezia cosmică este independentă de intrigile basmului pentru copii. Ea reclamă, în exemplele pe care le cităm, o participare la un vegetalism cu adevărat intim, care scapă lăncezelii la care-l condamna filosofia bergsoniană. Într-adevăr, prin adeziunea la forțele miniaturate, lumea vegetală este mare în mic, vioaie în blândețe, cât se poate de vie în prezența sa verde.

Uneori, poetul surprinde o dramă minusculă, cum face Jacques Audiberti care, în uimitorul său *Abraxas*, ne face să simțim, în lupta dintre planta agățătoare numită paracherniță și zidul de piatră, clipa dramatică în care „parachernița saltă carapacea cenușie“. Ce Atlas vegetal! În *Abraxas*, Audiberti țese strâns vise și realități. El cunoaște reveriile care pun intuiția în *punctum proximum*. Am vrea atunci să ajutăm rădăcina paracherniței să mai facă o bășică pe zidul cel vechi.

Dar avem noi timp oare, în lumea asta, să iubim lucrurile, să vedem lucrurile de aproape, când ele se bucură de micimea lor. O singură dată în viața mea am văzut un lichen tânăr născându-se și întinzându-se pe zid. Ce tinerețe, ce vigoare spre slava suprafeței!

Bineînțeles, am pierde sensul valorilor reale, dacă am interpreta miniaturile prin simplul relativism al marelui și micului. Firul de mușchi poate foarte bine să fie brad, niciodată bradul nu va fi fir de mușchi. Imaginația nu lucrează în amândouă sensurile cu aceeași convingere.

În grădinile minusculului, acolo cunoaște poetul germenul florilor. Și aș vrea să pot spune ca Andre Bréton: „Am mâini ca

să te culeg, cimbru minuscul al viselor mele, rozmarin al extremei mele palori.”¹

VI

Basmul este o imagine care raționează. El tinde să asocieze niște imagini neobișnuite ca și cum acestea ar putea fi imagini coerente. Basmul transportă astfel convingerea unei imagini primare spre un întreg ansamblu de imagini derivate. Dar legătura este atât de ușoară, raționamentul este atât de curgător, încât în curând nu mai știm unde este germenul basmului.

În cazul unei miniaturi povestite, cum este basmul *Neghiniță*, se pare că găsim fără greutate principiul imaginii primare: simpla micime va ușura toate isprăvile. Dar, examinată mai de aproape, situația fenomenologică a acestei miniaturi povestite e instabilă. Ea este într-adevăr supusă dialecticii uimirii și glumei. O trăsătură supra-adăugată ajunge câteodată să oprească participarea la minune. Într-un desen, am mai putea admira, dar comentariul depășește niște limite: un *Neghiniță*, citat de Gaston Paris,² e atât de mic, „încât străpunge cu capul un fir de praf și trece cu totul prin el”. Altul e omorât de atacul neașteptat al unei furnici. Nu există nici o valoare onirică în această ultimă trăsătură. Onirismul nostru animalizat, care este atât de puternic când se referă la animalele mari, n-a înregistrat faptele și gesturile animalelor minuscule. În direcția minusculului, onirismul nostru animalizat nu merge atât de departe ca onirismul vegetal³.

Gaston Paris atrage atenția că pe calea aceasta – *Neghiniță* atacat și omorât de furnică, alergăm spre epigramă, spre un soi de injurie prin imagine, care exprimă disprețul pentru ființa micșorată. Suntem în fața unei contraparticipări. „Regăsim

¹ André Breton, *Le revolver aux cheveux blancs (Revolverul cu părul alb)*, Éditions Cahiers libres, 1932, p. 122.

² Gaston Paris, *Prichindel și Ursa Mare*, Paris, 1875, p. 22.

³ Să notăm totuși că anumiți nevrozați au pretins că văd microbii care le rod organele.

aceste jocuri de spirit la Romani; o epigramă din timpul decadenței adresată unui pitic (spunea): «Pielea unui purice îți face un veșmânt prea larg.»⁴ Și, în zilele noastre, adaugă Gaston Paris, aceleași glume se regăsesc în cântecul cu *Micul soț*. Gaston Paris dă de altfel acest cântec drept „pentru copii“, ceea ce-i va mira desigur pe psihanaliștii noștri. De trei sferturi de secol, mijloacele de explicare psihologică s-au dezvoltat din fericire.

În orice caz, Gaston Paris desemnează clar punctul sensibil al legendei (*loc.cit.*, p. 23): piesele în care se bațjocorește micimea deformează basmul primitiv, miniatura pură. În basmul primitiv, pe care fenomenologul trebuie totdeauna să-l restituie, „micimea nu este ridiculă, ci minunată; ceea ce stârnește interesul în basm, sunt lucrurile extraordinare pe care Neghiniță le săvârșește grație micimii sale; în toate ocaziile, de altfel, el e plin de spirit și de maliție și scapă totdeauna în mod triumfal din încurcăturile în care se întâmplă să intre.“

Dar atunci, pentru a participa într-adevăr la basm, trebuie dublată această subțirime de spirit printr-o subțirime materială. Basmul ne invită să ne „strecurăm“ printre dificultăți. Cu alte cuvinte, în afară de desen, trebuie să adoptăm dinamismul miniaturii. E vorba aici de o instanță fenomenologică suplimentară. Câtă animație primim atunci de la basm dacă urmărim cauzalitatea micuțului, mișcarea născândă a făturii minuscule care acționează asupra făturii masive! De exemplu, dinamismul miniaturii este adesea revelat prin basmele în care Neghiniță, instalat în urechea calului, e stăpânul forțelor care trag plugul. „Aici este, după părerea mea – spune Gaston Paris – fondul primitiv al poveștii lui; aici e trăsătura care se regăsește la toate popoarele, pe când celelalte povești care îi sunt atribuite, create de fantezia, deșteptată de această micuță faptură amuzantă, diferă de obicei de la popor la popor.“

Firește, în urechea calului, Neghiniță îi spune animalului: *hăis și cea*. El este *centrul de decizie* pe care reveriile voinței noastre ne îndeamnă să-l constituim într-un spațiu mic. Spuneam mai sus că minusculul e un adăpost al măririi. Dacă simpatizăm dinamic cu activul Neghiniță, iată că minusculul apare ca

adăpost al forței primitive. Un cartezian ar spune – dacă un cartezian ar putea să facă glume – că, în această povestire, Neghiniță este glanda pineală a plugului. În orice caz, infimul e cel care stăpânește forțele, micul este cel care comandă marele. Când Neghiniță a vorbit, calul, fierul plugului și omul nu pot decât să-l urmeze. Cu cât aceste trei făpturi subalterne vor fi mai ascultătoare, cu atât brazda va fi mai dreaptă.

Neghiniță este la el acasă în spațiul unei urechi, la intrarea în cavitatea naturală a sunetului. El este o ureche într-o ureche. Astfel, basmul figurat prin reprezentări vizuale se dublează cu ceea ce vom numi, în paragraful următor, o miniatură a sunetului. Într-adevăr, suntem invitați, urmărind basmul, să coborâm sub pragul de audiere, să auzim cu imaginația. Neghiniță s-a instalat în urechea calului pentru a vorbi încet, adică pentru a comanda tare, cu o voce pe care nimeni n-o aude în afară de cel care trebuie să „asculte“. Cuvântul „a asculta“ ia aici dublul sens de a auzi și de a da ascultare. De altfel, într-o miniatură a sunetului ca cea pe care o ilustrează legenda, oare nu în tonalitatea minimă apare dublul sens în chipul cel mai delicat?

Neghiniță care conduce prin inteligența și prin voința sa calul plugarului ni se pare foarte departe de Neghiniță din tinerețea noastră. El este totuși pe linia fabulelor care ne vor conduce, urmându-l pe Gaston Paris, acest mare dozator de primitivitate, spre legenda primitivă.

Pentru Gaston Paris, cheia legendei lui Neghiniță – ca și a atâtor legende! – este în cer: Neghiniță este cel care conduce constelația Carului Mare. Într-adevăr, Gaston Paris a notat că, în multe țări, se desemnează o steluță care se află deasupra carului cu numele de Neghiniță.

Nu trebuie să urmărim toate dovezile convergente pe care cititorul le va putea găsi în lucrarea lui Gaston Paris. Să insistăm numai asupra unei legende elvețiene care ne va da o frumoasă măsură a unei urechi ce știe să viseze. În această legendă raportată de Gaston Paris, carul se răstoarnă la miezul nopții cu mare zgomot. O astfel de legendă nu ne învață oare să ascultăm noaptea? Timpul nopții? Timpul cerului înstelat?

Unde am citit că un pustnic care își privea fără să se roage nisiparnița de rugăciune a auzit niște zgomote care spărgeau urechile? În nisiparniță el auzea deodată catastrofa timpului. Tic-tac-ul ceasurilor noastre e atât de grosolan, atât de mecanic sacadat, încât nu mai avem urechea destul de fină ca să auzim timpul curgând.

VII

Basmul cu Neghiniță, tradus în cer, arată că imaginile trec fără greutate de la mic la mare și de la mare la mic. Reveria gulliveriană este naturală. Un mare visător își trăiește imaginile dublu, pe pământ și în cer. Dar în această viață poetică a imaginilor există ceva mai mult decât un simplu joc de dimensiuni. Reveria nu este geometrică. Visătorul se angajează cu totul. Vom găsi într-un apendice la teza lui C.A. Hackett, *Lirismul lui Rimbaud*, cu titlul *Rimbaud și Gulliver*, pagini excelente în care Rimbaud este reprezentat mic lângă mama lui, mare în lumea dominată. În timp ce lângă mama lui el nu e decât un „omuleț în țara Brobdingnag“, la școală micul „Arthur își închipuie că e Gulliver în țara Lilliput“. Și C.A. Hackett îl citează pe Victor Hugo care, în *Contemplații (Amintiri paterne)* îi arată pe copiii care râd

*Că văd uriași îngrozitori, foarte proști
Învinși de niște pitici isteți.*

C.A. Hackett a indicat, în acest caz, toate elementele unei psihanalize a lui Arthur Rimbaud. Dar dacă psihanaliza, așa cum adeseori am semnalat, ne aduce puncte de vedere prețioase asupra naturii profunde a scriitorului, ea ne poate abate uneori de la studierea virtuții directe a unei imagini. Există imagini atât de imense, puterea lor de comunicare ne cheamă atât de departe

de viață, de viața noastră, încât comentariile psihanalitice nu se pot dezvolta decât în afara valorilor. Ce reverie imensă în aceste două versuri ale lui Rimbaud:

*Neghiniță visător, înșiram în fuga mea
Rime. Hanul meu era la Ursa Mare.*

Se poate admite desigur că Ursa Mare era pentru Rimbaud „o imagine a doamnei Rimbaud“ (Hackett, p. 69). Dar această aprofundare psihologică nu ne redă dinamismul aceluia avânt de imagine care-l face pe poet să regăsească legenda din Walonia a lui Neghiniță. Trebuie chiar să-mi pun în paranteză știința mea psihanalitică dacă vreau să capăt harul fenomenologic al imaginii visătorului, al profetului de cincisprezece ani. Dacă hanul la Ursa Mare nu e decât casa cea aspră a unui adolescent constrâns, el nu trezește în mine nici o amintire pozitivă, nici o reverie activă. Nu pot să visez aici decât sub cerul lui Rimbaud. Cauzalitatea particulară pe care psihanaliza o extrage din viața scriitorului, deși psihologic este exactă, are prea puține șanse de a exercita vreoa acțiune asupra unui cititor oarecare. Și totuși, eu receptez comunicarea acestei imagini atât de extraordinare. Ea face din mine pentru o clipă, desprinzându-mă de viață, de viața mea, o ființă imaginantă. În astfel de ocazii de lectură am ajuns încetul cu încetul să pun la îndoială nu numai cauzalitatea psihanalitică a imaginii, dar și orice cauzalitate psihologică a imaginii poetice. Poezia, în paradoxurile ei, poate fi contracauzală, ceea ce este încă un mod de a fi din lumea aceasta, de a fi angajat în dialectica pasiunilor. Dar atunci când poezia își capătă autonomia, se poate spune că ea devine acauzală. Pentru a primi la modul *direct* virtutea unei imagini izolate – și toată virtutea unei imagini stă într-o izolare – fenomenologia ni se pare acum mai favorabilă decât psihanaliza, fiindcă fenomenologia pretinde tocmai ca noi înșine să ne asumăm cu entuziasm, fără critică, această imagine.

Atunci, sub aspectul său de *reverie directă*, „Hanul la Ursa Mare“ nu este nici o închisoare maternă, nici o cârciumă de țară. E o „casă din cer“. De îndată ce visăm intens văzând un

pătrat, îi simțim soliditatea, știm că e un refugiu de mare siguranță. Între cele patru stele ale Ursei, un mare visător se poate duce să locuiască. El fuge poate de pământ, și psihanalistul enumeră cauzele fugii sale, dar visătorul e sigur mai întâi de a fi găsit un adăpost, un adăpost pe măsura visurilor sale. Și cum se mai învârtește casa asta din cer! Celelalte stele pierdute în mările cerului se învârtesc prost. Dar Carul Mare nu-și pierde drumul. A-l vedea cât de bine se învârtește înseamnă deja a fi stăpân pe călătorie. Iar poetul trăiește cu siguranță, visând, o coalescență de legende. Și toate aceste legende sunt reînsuflețite de imagine. Ele nu sunt o știință veche. Poetul nu repovestește basmele bunicii. El nu are trecut. El este într-o lume nouă. Față de trecut și de lucrurile din această lume, el a realizat sublimarea absolută. Se cuvine ca fenomenologul să-l urmărească pe poet. Psihanalitul nu se preocupă decât de negativitatea sublimării.

VII

Pe tema „Neghiniță“, în folclor ca și la poet, am asistat la transpuneri de mărime care dau o dublă viață spațiilor poetice. Două versuri sunt uneori de ajuns pentru această transpunere, ca aceste versuri ale lui Noël Bureau

*Se culca în spatele firului de iarbă
Ca să mărească cerul.*¹

Dar, câteodată, tranzațiile dintre mic și mare se înmulțesc, se repercutează. Când o imagine familiară crește la dimensiunile cerului, ești dintr-o dată frapat de sentimentul că, în mod

¹ Noël Bureau, *Les mains tendues (Măinile întinse)*, p. 25.

corelativ, obiectele familiare devin miniaturile unei lumi. Macrocosmosul și microcosmosul sunt corelative.

Pe această corelație susceptibilă de a acționa în ambele sensuri se bazează multe din poemele lui Jules Supervielle, în speță poemele reunite sub titlul revelator de *Gravitații*. Orice centru de interes poetic, fie el în cer sau pe pământ, este aici un centru de gravitație activ. Pentru poet, acest centru de gravitație poetică este, dacă putem să spunem așa, deopotrivă în cer și pe pământ. De exemplu, cu ce ușurință în imagini devine masa familială o masă aeriană ce are soarele drept lampă!

*Bărbatul, femeia, copiii
La masa aeriană
Sprijinită pe un miracol
Ce caută a se defini.¹*

Și apoi poetul, după această „explozie de ireal“, revine pe pământ:

*Mă regăsesc la masa mea obișnuită
Pe pământul cultivat
Cel care dă porumbul și turmele.
.....
Regăseam fețele în jurul meu
Cu plinurile și golurile adevărului.*

Imaginea care servește drept pivot acestei reverii transformatoare, rând pe rând terestră și aeriană, rând pe rând familială și cosmică, este imaginea lămpii-soare și a soarelui-lampă. Am putea aduna laolaltă mii și mii de documente literare pe această imagine, veche de când lumea. Dar Jules Supervielle aduce o variație importantă făcând-o să acționeze în ambele sensuri. El îi redă astfel imaginației toată suplețea ei, o suplețe atât de miraculoasă încât se poate spune că imaginea totalizează

¹ Jules Supervielle, *Gravitations*, pp. 183-185.

sensul care mărește și sensul care concentrează. Poetul împiedică imaginea să încremenească.

Dacă trăim cosmicitatea supervielliană, sub titlul de *Gravitații*, atât de încărcat de semnificație științifică pentru un spirit al timpului nostru, regăsim gânduri care au un trecut măreț. Când nu modernizăm abuziv istoria științelor, când îl luăm de exemplu pe Copernic așa cum a fost el, reveriile și gândurile lui, ne dăm seama că astrele gravitează în jurul luminii. Soarele este mai înainte de toate marele Luminător al Lumii. Matematicienii vor face mai apoi din el o masă care atrage. Lumina este sus, este principiul centralității. Ea este o valoare atât de mare în ierarhia imaginilor! Lumea, pentru imaginație, gravitează în jurul unei *valori*.

Lampa de seară, pe masa familială, este și ea centrul unei lumi. Masa luminată de lampă este, ea singură, o mică lume. Un filosof visător nu poate oare să se teamă că iluminările noastre indirecte ne vor face să pierdem centrul camerei de seară. Memoria va păstra ea atunci chipurile de altă dată *Cu plinurile și golurile adevărului*.

Când ai urmărit tot poemul lui Supervielle, în ascensiunile lui astrale și în întoarcerile lui în lumea oamenilor, îți dai seama că lumea familiară prinde relief nou al unei miniaturi cosmice uimitoare. Nu știai că lumea familiară este atât de mare. Poetul ne-a arătat că marele nu este incompatibil cu micul. Și ne gândim la Baudelaire care, vorbind despre litografiile lui Goya, putea vorbi despre „vaste tablouri în miniatură”¹ și care putea spune despre un pictor pe smalt, Marc Baud „știe să realizeze mare în mic”².

De fapt, așa cum se va vedea când vom trata separat niște imagini ale imensității, minusculul și imensul sunt consonante. Poetul e totdeauna gata să citească marele în mic. De exemplu, cosmogonia unui Claudel a ajuns, grație imaginii, să asimileze vocabularul – dacă nu și gândirea – științei de azi. Claudel scrie în *Cele cinci mari ode* (p. 180):

¹ Baudelaire, *Curiosities esthétiques (Curiozități estetice)*, p. 429.

² Baudelaire, *loc.cit.*, p. 316.

Așa cum vedem micii păianjeni sau unele larve de insecte ca pe niște pietre prețioase bine ascunse în punga lor de vată și satin. Astfel mi s-a arătat o întreagă liotă de sori încă încurcați în recile cute ale nebuloasei.

Fie că privește la microscop sau la telescop, un poet vede întotdeauna același lucru.

IX

Depărtarea construiește de altfel miniaturi în toate punctele orizontului. Visătorul, în fața acestor spectacole ale naturii îndepărtate, desprinde aceste miniaturi ca pe tot atâtea cuiburi de singurătate în care visează să trăiască.

Astfel Joë Bousquet scrie: „Mă cufund în dimensiunile minuscule acordate de depărtare, îngrijorat de a măăsura după această micșorare imobilitatea în care sunt reținut.”¹ Țintuit în pat, marele visător pășește peste spațiul intermediar ca să se „cufunde” în minuscul. Satele pierdute în zare sunt atunci niște patrii ale privirii. Depărtarea nu dispersează nimic. Dimpotrivă, ea adună într-o miniatură un ținut în care ne-ar plăcea să trăim. În miniaturile depărtării, lucrurile disperate vin „să se alăture”. Ele se oferă astfel „posesiunii” noastre, negând depărtarea care le-a creat. Posedăm de departe, și cu câtă liniște!

Ar trebui să apropiem, de aceste miniaturi la orizont spectacolele propuse de reveriile clopotniței. Ele sunt atât de numeroase, încât le credem banale. Scriitorii le notează în treacăt și nu le dau nici o varietate. Și totuși ce lecție de singurătate! Omul în singurătatea clopotniței contemplează pe oamenii care „se agită” în piața cotropită de soarele de vară. Oamenii sunt „mari cât muștele”, se mișcă fără rost „ca niște furnici”. Aceste comparații, atât de uzate că nici nu mai îndrăz-

¹ Joë Bousquet, *Le meneur de lune (Purtătorul de lună)*, p. 162.

nești să le scrii, se regăsesc ca din întâmplare în multe pagini unde apare o reverie de clopotniță. Nu e mai puțin adevărat că un fenomenolog al imaginii trebuie să noteze extrema simplitate a acestei meditații care îl desprinde atât de ușor pe visător de lumea agitată. Visătorul își oferă cu multă ușurință o impresie de dominare. Dar, când toată banalitatea unei astfel de reverii a fost semnalată, ne dăm seama că ea specifică o singurătate a înălțimii. Singurătatea închisă ar avea alte gânduri. Ea ar nega altfel lumea. N-ar avea, pentru a o domina, o imagine concretă. Din înălțimea turnului său, filosoful dominației miniaturizează universul. Totul e mic fiindcă el e sus. El se află undeva sus, deci e mare. Înălțimea adăpostului său e o dovadă a propriei sale măreții.

Ce de teoreme de topo-analiză ar trebui elucidate ca să determinăm toată lucrarea spațiului în noi! Imaginea nu acceptă să se lase măsurată. Degeaba vorbește ea de *spațiu*, că își schimbă mărimea. Cea mai mărunță valoare o întinde, o înalță, o multiplică. Iar visătorul devine făptura imaginii sale. El absoarbe tot spațiul imaginii sale. Ori se retrage în miniatura din imaginile sale. Ar trebui să ne definim cu fiecare imagine, cum spun metafizicienii, ființarea noastră cu riscul de a nu găsi uneori în noi decât o miniatură de ființă. Vom reveni asupra acestor aspecte ale problemei într-un capitol ulterior.

X

Cum ne centram toate reflexiile pe problemele spațiului trăit, miniatura ține, pentru noi, exclusiv de imaginile vederii. Dar *cauzalitatea micului* emoționează toate simțurile și ar fi de făcut, referitor la fiecare simț, un studiu al „miniaturilor“ proprii. Pentru simțuri ca gustul, mirosul, problema ar fi poate chiar mai interesantă decât pentru vedere. Viața își scurtează

dramele. Dar o urmă de parfum, o mireasmă infimă poate determina un întreg climat în lumea imaginară.

Problemele cauzalității micului au fost examinate, firește, de psihologia senzațiilor. Într-un mod cât se poate de pozitiv, psihologul determină cu cea mai mare grijă diferitele *praguri* care fixează funcționarea diverselor organe de simț. Aceste praguri pot să fie diferite pentru indivizi diferiți, dar realitatea lor e incontestabilă. Noțiunea de prag este una din noțiunile cele mai clar obiective ale psihologiei moderne.

În acest paragraf vrem să examinăm dacă închipuirea nu ne cheamă sub prag, dacă poetul atent la cuvântul interior nu aude dincolo de sensibil, punând formele și culorile să vorbească. Metaforele paradoxale sunt în privința aceasta prea numeroase ca să nu le cercetăm sistematic. Ele trebuie să acopere o anumită realitate, un anumit adevăr de imaginație. Vom aduce câteva exemple pentru ceea ce, pe scurt, vom numi miniaturi sonore.

Trebuie mai întâi să înlăturăm referirile obișnuite la problemele halucinației. Aceste referiri la fenomene obiective – decelabile într-un comportament real, fixat grație fotografiei unui chip îngrozit de voci „imaginare“ – ne-ar împiedica să intrăm cu adevărat în domeniile imaginației pure. Noi credem că activitatea autonomă a imaginației creatoare nu poate fi surprinsă printr-un amestec de senzații adevărate și de halucinații adevărate sau false. Pentru noi, repetăm, problema nu este de a examina oameni, ci de a examina imagini. Și nu putem examina fenomenologic decât imagini transmisibile, imagini pe care le primim printr-o transmitere fericită. Chiar dacă ar exista halucinație la creatorul de imagine, imaginea poate foarte bine să ne satisfacă pe deplin dorința noastră a cititorilor care nu avem halucinații, de a imagina.

Trebuie să recunoaștem o adevărată schimbare ontologică atunci când, în povestiri ca acelea ale lui Edgar Allan Poe, ceea ce psihiatrul desemnează drept halucinații auditive dobândește, prin marele scriitor, demnitate literară. Explicațiile psihologice sau psihanalitice, privind pe autorul operei de artă, pot atunci să ne conducă la a pune – sau a nu pune deloc – problemele

imaginației creatoare. În mod general, *faptele* nu explică *valorile*. În operele imaginației poetice, valorile au un asemenea semn de noutate, încât tot ceea ce ține de trecut este inert. Orice memorie trebuie reimaginată. Avem în memorie niște microfilme care nu pot fi citite decât dacă primesc lumina vie a imaginației.

S-ar putea totuși afirma, firește, că dacă Edgar Allan Poe a scris povestirea *Prăbușirea casei Usher* e fiindcă a „suferit“ de halucinații auditive. Dar „a suferi“ merge în sens contrar față de „a crea“. Putem să fim siguri că Poe n-a scris povestirea în timp ce „suferea“. Imaginile, în povestire, sunt genial asociate. Umbrele și tăcerile au corespondențe delicate. Obiectele, în noapte, „iradiază încet tenebre“. Cuvintele murmură. Orice ureche sensibilă știe că e un poet care scrie în proză, că, în clipa fixată, poezia vine să domine semnificația. Pe scurt, în ordinea auditivei, avem o imensă miniatură sonoră, cea a unui întreg cosmos care vorbește încet.

În fața unei astfel de miniaturi a zgomotelor lumii, fenomenologul trebuie să semnaleze sistematic ceea ce depășește ordinul sensibilului, atât organic, cât și obiectiv. Nu urechea sună, nu crăpătura din perete se mărește. Este o moartă într-un cavou, o moartă care nu vrea să moară. Pe un raft din bibliotecă sunt niște cărți foarte vechi care depun mărturie despre un alt trecut decât cel pe care l-a cunoscut visătorul. O memorie imemorială lucrează într-o strălume. Visele, gândurile, amintirile formează un singur țesut. Sufletul visează și gândește, apoi își imaginează. Poetul ne-a condus la o *situație-limită*, spre o limită pe care ne e frică să o depășim, între nebunie și rațiune, între niște vii și o moartă. Cel mai mic zgomot pregătește o catastrofă. Sufflările incoerente de vânt pregătesc haosul lucrurilor. Șoaptele și bubuirile sunt contigue. Ni se predă ontologia presimțirii. Suntem încordați în pre-aurire. Ni se cere să devenim conștienți de cele mai firave indicii. Totul este indiciu înainte de a fi fenomen în acest cosmos al limitelor. Cu cât indiciul este mai slab, cu atât mai mult sens are, pentru că indică o origine. Percepute ca origini, pare că toate aceste

indicii încep și reîncep neconținut povestirea. Primim aici lecții elementare de geniu. Povestirea sfârșește prin a se naște în conștiința noastră și de aceea ea devine un bun al fenomenologului.

Iar conștiința se dezvoltă aici, nu în relații interumane – relații pe care psihanaliza le pune cel mai adesea la baza observațiilor sale. Cum să te ocupi de om când ești în fața unui cosmos în primejdie? Și totul trăiește într-un pre-cutremur într-o casă ce se va prăbuși, sub niște ziduri care, prăbușindu-se, vor termina îngroparea unei moarte.

Dar acest cosmos nu este *real*. El este, ca să folosim un cuvânt al lui Edgar Allan Poe, de o idealitate „sulfuroasă”. Visătorul este cel care-l creează la fiecare undulare a imaginilor sale. Omul și Lumea, omul și lumea *lui*, sunt atunci cel mai aproape, fiindcă poetul știe să ni-i desemneze în momentele lor de maximă proximitate. Omul și lumea sunt într-o comunitate de primejdii. Sunt primejdioși unul prin celălalt. Toate acestea se aud, se pre-aud în murmurul poemului.

XI

Dar demonstrația noastră cu privire la realitatea miniaturilor poetice sonore va fi desigur mai simplă dacă luăm miniaturi mai puțin compuse. Să alegem așadar exemple care încap în câteva versuri.

Poeții ne fac adeseori să intrăm în lumea zgomotelor *imposibile*, de o asemenea imposibilitate încât le putem taxa foarte bine drept fantezie lipsită de interes. Zâmbești și treci mai departe. Și totuși, cel mai adesea, poetul nu și-a luat poemul în joacă, fiindcă nu-se-știe-ce tandrețe conduce aceste imagini.

René-Guy Cadou¹, trăind în Satul casei fericite, putea să scrie:

Se aud ciripind florile de pe paravan.

Fiindcă toate florile vorbesc, cântă, chiar și cele desenate. Nu poți desena o floare, o pasăre, rămânând tăcut. Un alt poet² va spune:

Secretul lui era

.....

De a asculta floarea

Veștejindu-și culoarea.

Și Claude Vigée³, ca atâția alți poeți, aude crescând iarba:

Ascult

Un alun tânăr

Înverzind.

Asemenea imagini trebuie, cel puțin, să fie luate în ființa lor de *realitate de exprimare*. Din expresia poetică își trag ele toată ființa. Le-am diminua ființa dacă am dori să le referim la o realitate, ba chiar la o realitate psihologică. Ele domină psihologia. Nu corespund nici unei pulsioni psihologice, în afară de pura nevoie de a exprima— într-un răgaz de ființă, când ascuți, în natură – tot ceea ce nu poate vorbi.

Este de prisos ca asemenea imagini să fie adevărate. Ele sunt. Ele au absolutul imaginii. Au depășit limita ce desparte sublimarea condiționată de sublimarea absolută.

Dar, chiar pornind de la psihologie, viramentul de la impresiile psihologice la expresia poetică este uneori atât de

¹ René-Guy Cadou, *Hélène ou le règne végétal (Elena sau regnul vegetal)*, Éditions Seghers, p. 13.

² Noël Bureau, *Les mains tendues (Măinile întinse)*, p. 29.

³ Claude Vigée, *loc.cit.*, p. 68.

subtil încât ești tentat să acorzi o realitate psihologică de bază la ceea ce este pură expresie. Moreau (de Tours) nu „rezistă plăcerii de a-l cita pe Théophile Gautier când redă ca poet impresiile sale de consumator de hașiș.”¹ „Auzul, spune Théophile Gautier, mi se dezvoltase prodigios; auzeam zgomotul culorilor; sunete verzi, roșii, albastre, galbene, îmi veneau în unde perfect distincte.” Dar Moreau nu se lasă înșelat și notează că el citează cuvintele poetului „în ciuda poeticei exagerări de care sunt îmbibate și pe care este inutil să o subliniem.” Dar atunci, cui îi e destinat documentul? Psihologului sau filosofului care studiază ființa poetică? Altfel spus, cine este cel care „exagerează” aici: hașișul sau poetul? De unul singur, hașișul n-ar putea să exagereze atât de bine. Și noi, cititori liniștiți, care nu suntem „hașizați” decât prin delegație literară, n-am auzi culorile înfiorându-se dacă poetul n-ar fi știut să ne facă să ascultăm, să supra-ascultăm.

Atunci, cum să vezi fără să auzi? Există forme complicate care, chiar în repaos, fac zgomot. Ceea ce e strâmb continuă, scârțâind, să se contorsioneze. Și Rimbaud știa asta când

Asculța cum colcăie spalierale râioase.

(Les Poètes de sept ans)

Mătrăguna își păstrează legenda în însăși forma ei. Trebuie să fi țipat când era smulsă, această rădăcină cu formă ome-nească. Și ce zgomot de silabe în numele ei, pentru o ureche care visează! Cuvintele, cuvintele sunt niște cochilii de chemări. În miniatura unui singur cuvânt, se păstrează câte și câte povești!

Și unde mari de tăcere vibrează în poeme. Într-o mică antologie de poezii, cu o prefață a lui Marcel Raymond, Pericle Patocchi concentrează într-un vers tăcerea lumii îndepărtate:

¹ J. Moreau (de Tours), *Du haschisch et de l'aliénation mentale (Despre hașiș și despre alienarea mintală)*, *Études Psychologiques (Studii psihologice)*, Paris, 1845, p. 71.

*În depărtare auzeam izvoarele pământului rugându-se.
(Douăzeci de poeme)*

Există poeme care merg la tăcere așa cum se coboară într-o memorie. Precum acest mare poem al lui Milosz:

*În timp ce vântul schiaună nume de moarte
Sau vuieste de veche ploaie acră pe vreun drum
.....
Ascultă – nimic – doar marea tăcere – ascultă.*

Nu există nimic aici care să aibă nevoie de o poezie imitativă ca în bucata, atât de faimoasă și atât de frumoasă a lui Victor Hugo, *Djinii*. Mai degrabă tăcerea vine să-l oblige pe poet să o asculte. Visul este atunci mai intim. Nu mai știm unde este tăcerea: în lumea cea largă sau în imensul trecut? Tăcerea vine mai de departe decât un vânt care se potolește, decât o ploaie care se domolește. În alt poem (*loc.cit.*, p. 372), nu spune oare Milosz într-un vers de neuitat:

Mirosul tăcerii este atât de vechi...

Ah! de câte tăceri nu trebuie să-ți amintești în viața ce are îmbătrânește!

XII

Ce greu sunt de situat marile valori de ființă și de nonființă! Tăcerea, acolo unde își are rădăcina, este oare o slăvire a non-ființei sau o dominare a ființei? Ea e profundă. Dar unde e rădăcina profunzimii ei? În universul în care se roagă izvoarele ce se vor naște, sau în inima unui om care a suferit? Și la ce elevație a ființei trebuie să se deschidă urechile care ascultă?

Cât despre noi, filosof al adjectivului, suntem prins în încurcăturile dialecticii profundului și marelui; a infinit redusului care adâncește sau a marelui care se întinde fără limite.

La ce adâncime a ființei coboară acest scurt dialog între Violaine și Mara în *Îngerul a vestit pe Maria*. În câteva cuvinte el leagă ontologia invizibilului și inaudibilului.

„Violaine (*oarbă*): — Aud...

Mara: — Ce auzi?

Violaine: — Lucrurile existând cu mine.“

Aici atingerea este atât de profundă, încât ar trebui să medităm îndelung asupra unei lumi care există în adâncime prin sonoritatea ei, o lume a cărei întreagă existență ar sta integral în existența vocilor. Vocea, fragilă și efemeră, poate da mărturie despre cele mai puternice realități. În dialogurile lui Claudel – s-ar putea găsi cu ușurință numeroase dovezi – vocea dobândește certitudinile unei realități ce unește omul cu lumea. Dar înainte de a vorbi, trebuie să auzi. Claudel a fost un mare ascultător.

XIII

În măreția lui *a fi* sunt unite transcendența a ceea ce se vede și transcendența a ceea ce se aude. Pentru a indica mai simplu această dublă transcendență putem să reținem îndrăzneala poetului¹ care scrie:

Mă auzeam închizând ochii, deschizându-i.

Orice visător singuratic știe că aude altfel atunci când închide ochii. Ca să reflecteze, ca să asculte vocea interioară, ca

¹ Loys Masson, *Icare ou le voyageur (Icar sau călătorul)*, Éditions Seghers, p. 15.

să scrie fraza centrală, condensată, care spune „fondul“ gândului – cine nu și-a strâns pleoapele, tare, cu degetul mare și cu primele două degete? Atunci urechea știe că ochii sunt închiși, știe că responsabilitatea ființei care gândește, care scrie, îi revine ei. Destinderea va veni când vom redeschide pleoapele.

Dar cine ne va spune reveriile cu ochii închiși, pe jumătate închiși sau deschiși? Ce trebuie să păstrăm din lume pentru a ne deschide transcendențelor? Se poate citi în cartea lui J. Moreau, carte ce datează de peste un secol (*loc. cit.*, p. 247): „Simpla coborâre a pleoapelor e de ajuns, la anumiți bolnavi, și în perioada de veghe, ca să producă halucinații ale vederii.“ J. Moreau îl citează pe Baillarger și adaugă: „Coborârea pleoapelor nu produce numai halucinații ale vederii, ci și halucinații ale auzului.“

Ce de reverii îmi dăruiesc reunind aceste observații ale bunilor și vechilor medici și ale acestui blând poet care este Loys Masson! Ce ureche fină are poetul! Cu ce măiestrie conduce el jocul acestor aparate de visat: a vedea și a auzi, a ultra-vedea și a ultra-auzi, a te auzi văzând.

Un alt poet ne învață, ca să spun așa, să ne auzim ascultând:

„Ascultă bine totuși. Nu cuvintele mele, ci tumultul ce se ridică în trupul tău când te ascuți.“¹

Réné Daumal sesizează foarte bine aici punctul de pornire al unei fenomenologii a verbului „a asculta“. Primind toate documentele fanteziei și reveriilor cărora le place să se joace cu vorbele, cu impresiile cele mai efemere, mărturisim încă o dată dorința de a rămâne la suprafața lucrurilor. Nu explorăm decât stratul subțire al imaginilor născânde. Desigur, imaginea cea mai firavă, cea mai inconsistentă poate revela vibrații profunde. Dar ar fi nevoie de o investigație de alt stil pentru a desprinde metafizica de toate acele „dincolo de“ din viața noastră sensibilă. În particular, pentru a vorbi despre cum influențează tăcerea deopotrivă timpul omului, cuvântul omului, ființa

¹ René Daumal, *Poésie noire, poésie blanche* (Poezie albă, poezie neagră), Éditions Gallimard, p. 42.

omului, ar fi nevoie de o carte mare. Această carte s-a scris. Trebuie să citiți *Lumea tăcerii* de Max Picard¹.

¹ Max Picard, *Die Welt der Schweigens*, Rentsch Verlag, 1948, Zürich, trad.: *Le monde du silence (Lucrarea tăcerii)* trad. J.J. ANSTETT, Paris, P.U.F., 1954.

Capitolul al optulea

IMENSITATEA INTIMĂ

„Lumea e mare, dar în noi e profundă
ca marea.“

Rilke

„Spațiul m-a făcut întotdeauna tăcut.“¹

Jules Valles

I

Imensitatea este, am putea spune, o categorie filosofică a reveriei. Desigur, reveria se hrănește cu spectacole variate, dar, dintr-un soi de înclinație înnăscută, ea contemplantă măreția. Iar contemplarea măreției determină o atitudine atât de specială, o stare sufletească atât de deosebită, încât reveria îl pune pe visător în afara lumii proxime, în fața unei lumi care poartă semnul unui infinit.

Prin simpla amintire, departe de imensitățile mării și ale câmpiei, noi putem, în meditație, să reînnoim în noi înșine rezonanțele acestei contemplări a măreției. Dar mai e vorba oare în acest caz de o amintire? Imaginația nu poate oare de una singură să mărească fără limită imaginile imensității? Nu este imaginația în activitate încă de la prima contemplare? De fapt, reveria este o stare pe de-a-ntregul constituită. Nu o vedem niciodată cum începe și totuși începe totdeauna în același fel. Ea fuge de obiectul apropiat și iat-o de îndată departe, aiurea, în spațiul lui *aiurea*.

¹ Cf. Supervielle, *L'escalier (Scara)*, p. 124. „Distanța mă antrenează în mișcătorul său exil.“

Când acest *aiurea* este *natural*, când nu se instalează în casele trecutului, el este imens. Iar reveria, s-ar putea spune, este *contemplare primă*.

Dacă am putea analiza impresiile de imensitate, imaginile imensității sau ceea ce imensitatea conferă unei imagini, am intra într-o regiune a fenomenologiei celei mai pure – o fenomenologie fără fenomene, sau, ca să ne exprimăm mai puțin paradoxal, o fenomenologie care nu are de așteptat ca fenomenele imaginației să se constituie și să se stabilizeze în imagini desăvârșite pentru a cunoaște fluxul de producere a imaginilor. Cu alte cuvinte, cum imensul nu este un obiect, o fenomenologie a imensului ne-ar trimite înapoi, direct, la conștiința noastră imaginantă. În analiza imaginilor de imensitate noi am realiza în noi ființa pură a imaginației pure. Astfel, ar apărea clar că operele de artă sunt *subprodusele* acestui existențialism al ființei imaginante. Pe această cale a reveriei de imensitate, adevăratul *produs* este conștiința de mărire. Ne simțim înălțați la rangul de ființă admiratoare.

De aici înainte, în această meditație, nu suntem „azvârliți în lume“ de vreme ce, într-un anume fel, noi deschidem lumea într-o depășire a lumii văzute așa cum este ea, așa cum era înainte ca noi să visăm. Chiar dacă suntem conștienți de făptura noastră firavă – prin însăși acțiunea unei dialectici brutale – noi căpătăm conștiința măreției. Suntem astfel redați unei activități naturale a ființei noastre imensificatoare.

Imensitatea este în noi. Ea este legată de un soi de expansiune de ființă pe care viața o înfrânează, pe care prudența o oprește, dar care reîncepe în singurătate. Îndată ce stăm nemișcați, suntem altundeva; visăm într-o lume imensă. Imensitatea e mișcarea omului nemișcat. Imensitatea e unul dintre caracterele dinamice ale reveriei liniștite.

Și fiindcă ne luăm toată învățătura filosofică de la poeți, să-l citim aici pe Pierre-Albert Birot¹ care ne spune totul în trei versuri:

¹ Pierre-Albert Birot, *Les amusements naturels (Amuzamentele naturale)*, p. 192.

Și mă creez dintr-o trăsătură de pană
 Stăpân al Lumii,
 Om nelimitat.

II

Oricât ar părea de paradoxal, adesea această *imensitate interioară* este cea care le dă adevărata semnificație unor expresii privitoare la lumea ce se înfățișează vederii noastre. Pentru a discuta pe un exemplu precis, să cercetăm mai îndeaproape cui îi corespunde *imensitatea Pădurii*. Această „imensitate“ se naște dintr-un ansamblu de impresii care nu țin cu adevărat de informațiile geografului. Nu e nevoie să stai mult timp prin pădure ca să încerci impresia întotdeauna puțin neliniștitoare că „te cufunzi“ într-o lume fără margini. Curând, dacă nu știi încotro mergi, nu mai știi unde te afli. Ne-ar fi ușor să aducem documente literare care ar fi tot atâtea variațiuni pe tema unei lumi nelimitate, atribut primitiv al imaginilor pădurii. Dar o pagină scurtă, de o deosebită profunzime psihologică, pagină împrumutată din cartea¹ atât de pozitivă a lui Marcault și Thérèse Brosse, ne va permite să fixăm tema centrală. Ei scriu: „Pădurea mai ales, cu misterul spațiului său prelungit la nesfârșit dincolo de vâlul trunchiurilor și al frunzelor, spațiu ascuns pentru ochi, dar transparent acțiunii, este un veritabil transcendent psihologic.“² Am ezita, în ce ne privește, în fața termenului de transcendent psihologic. Dar, cel puțin, el este un bun indicator pentru dirijarea cercetării fenomenologice către acele „dincolo“ ale psihologiei curente. Cum să spui mai bine

¹ Marcault și Thérèse Brosse, *L'éducation de demain (Educația de mâine)*, p. 255.

² „Caracterul silvestru constă în a fi închis și în același timp deschis din toate părțile.“ A. Pieyre de Mandiargue, *Le lis de mer (Crinul de mare)*, 1956, p. 57.

că funcțiile descrierii – atât ale descrierii psihologice cât și ale descrierii obiective – sunt aici inoperante. Simți că există *altceva* de exprimat decât ceea ce se oferă obiectiv exprimării. Ar trebui exprimate măreția ascunsă, profunzimea. Departe de a te lăsa pradă prolixității impresiilor, departe de a te pierde în amănunțele luminii și umbrelor, te simți în fața unei impresii „esențiale“ care își caută expresia, pe scurt, în perspectiva a ceea ce autorii noștri numesc un „transcendent psihologic“. Cum să spui mai bine, dacă vrei să „trăiești pădurea“, decât că te afli în fața unei *imensități pe loc*, în fața imensității pe locul profunzimii sale. Poetul simte această imensitate pe loc a pădurii bătrâne:

*Pădure pioasă, pădure frântă unde nu se ridică morții
Nesfârșit de închisă, strânsă în bătrâne tulpini drepte roze
Nesfârșit de strânsă în mai bătrâni și cenușiu fardați
Pe stratul de mușchi enorm și adânc în strigăt de catifea.*¹

Aici poetul nu descrie. El știe prea bine că sarcina lui e mai mare. Pădurea pioasă e frântă, închisă, strânsă, strânsă mai tare. Ea își restrânge pe loc infinitatea. Poetul va spune în continuarea poemului simfonia unui vânt „etern“ care trăiește în mișcarea vârfulilor.

Astfel, „pădurea“ lui Pierre-Jean Jouve este *nemijlocit sacră*, sacră prin tradiția naturii sale, departe de orice istorie a oamenilor. Înainte ca acolo să fie zeii, codrii erau sacri. Zeii au venit să locuiască în codrii sacri. Ei n-au făcut decât să adauge singularități omenești, prea omenești la marea lege a reveriei pădurii.

Chiar dacă un poet evocă o dimensiune de geograf, el știe din instinct că această dimensiune se citește pe loc pentru că ea este înrădăcinată într-o valoare onirică particulară. Astfel, atunci când Pierre Gueguen (*La Bretagne*, p. 71) evocă „Pădurea adâncă“ (pădurea Broceliande), el adaugă – e drept – o dimensiune, dar nu dimensiunea dezvăluie intensitatea de imagine. Spunând că Pădurea adâncă se mai numește și „Pământul

¹ Pierre-Jean Jouve, *Lyrique*, Éditions Mercure de France, p. 13.

Liniștit, din cauza tăcerii (lui) prodigioase, închegate în treizeci de leghe de verdeață“, Gueguen ne cheamă la o liniște „transcendentă“, la o tăcere „transcendentă“. Căci pădurea sună, fiindcă liniștea „închegată“ tremură, se înfiorează, se animă de mii de vieți. Dar aceste zgomote și aceste mișcări nu tulbură tăcerea și liniștea pădurii. Când trăiești pagina lui Gueguen, simți că poetul și-a potolit orice neliniște. Pacea pădurii este pentru el o pace a sufletului. Pădurea este o stare sufletească.

Poeții o știu. Unii o indică dintr-o dată, ca Jules Supervielle care știe că suntem în ceasurile pașnice,

Locuitori delicați ai pădurilor din noi înșine.

Ceilalți, într-un mod mai discursiv, ca René Ménéard, prezintă un admirabil album cu arbori unde fiecărui arbore îi este asociat un poet. Iată *pădurea intimă* a lui Ménéard: „Iată-mă străbătut de poteci, pecetluit cu soare și cu umbră... Locuiesc o grosime zdravănă... Adăpostul mă cheamă. Îmi strecor gâtul între umerii ei de frunziș... În pădure, sunt în întregul meu. Totul e posibil în inima mea precum în ascunzișurile din râpe. O distanță stufoasă mă desparte de morale și de orașe.“¹ Dar trebuie citit tot acest poem în proză care este animat, cum spune poetul, de o „aprehensiune de închinare în fața Imaginației Creațiunii.“

În domeniile de fenomenologie poetică pe care le studiem, există un adjectiv în care metafizicianul imaginației nu trebuie să aibă încredere: este adjectivul *ancestral*. Acestui adjectiv, într-adevăr, îi corespunde o valorizare prea rapidă, adesea în întregime verbală, niciodată bine supravegheată, care face să se piardă caracterul direct al imaginării profunzimilor, ba chiar, în general, psihologia profunzimilor. Pădurea „ancestrală“ este în acest caz un „transcendent psihologic“ ieftin. Pădurea ancestrală e o imagine pentru cărți de copii. Dacă este de ridicat vreo problemă fenomenologică cu privire la această imagine, este de

¹ René Ménéard, *Le livre des arbres (Cartea arborilor)*, Éditions Arts et Métiers graphiques, Paris, 1956, pp. 6–7.

a ști pentru ce motiv *actual*, în virtutea cărei valori de imaginație în act, o asemenea imagine ne seduce, ne vorbește. O îndepărtată impregnare venind din infinitul timpurilor este o ipoteză psihologică gratuită. O asemenea ipoteză ar fi o invitație la lene dacă ea ar fi reținută de un fenomenolog. În ceea ce ne privește, e o obligație să stabilim actualitatea arhetipurilor. În orice caz, cuvântul ancestral, în regnul valorilor de imaginație, este un cuvânt de explicat; nu este un cuvânt explicativ.

Dar cine ne va vorbi despre dimensiunea temporală a Pădurii? Istoria nu-i de ajuns. Ar trebui să știm cum își trăiește Pădurea bătrânețea, de ce nu există, în regnul închipuirii, păduri tinere. În ceea ce mă privește, nu știu să meditez decât pe marginea lucrurilor din țara mea. Știu să trăiesc – Gaston Roupnel, neuitatul prieten m-a învățat asta, dialectica întinderilor câmpenești și a întinderilor împădurite.¹ În vasta lume a non-eului, non-eul câmpiilor nu e același cu non-eul pădurilor. Pădurea este un înainte de eu, un înainte de noi. În ce privește câmpiile și fânețele, visele și amintirile mele le sunt asociate mereu, și în timpul aratului, și în timpul culesului. Când se mlădiază dialectica eului și a non-eului, simt fânețele și câmpiile cumine, într-un cu-mine, într-un cu-noi. Dar pădurea domnește în antecedent. În cutare pădure, pe care o știu, s-a rătăcit bunicul meu. Mi s-a povestit, n-am uitat. S-a întâmplat într-un odinioară în care eu nu trăiam. Amintirile mele cele mai vechi au o sută de ani sau ceva mai mult.

Iată pădurea mea ancestrală. Și tot restul e literatură.

III

În asemenea reverii, care pun stăpânire pe omul ce meditează, amănuntele se șterg, pitorescul se decolorează, ceasul nu

¹ Gaston Roupnel, *La campagne française*, cap. „Pădurea“, Éditions Club des Librairies de France, p. 75 și urm.

mai sună și spațiul se întinde fără limite. Unor asemenea reverii li se poate da foarte bine numele de reverii de infinit. Cu imaginile pădurii „adânci“, am oferit o schiță a acestei posibilități de imensitate care se înfățișează într-o valoare. Dar se poate urma drumul invers și, în fața unei imensități evidente, ca imensitatea nopții, poetul ne poate arăta căile adâncimii intime. O pagină a lui Milosz ne va servi drept centru pentru a simți consonanța dintre imensitatea lumii și adâncimea ființei intime.

În *L'amoreuse initiation (Amoroasa inițiere)* (p. 64), Milosz scrie:

Contemplam grădina de minuni a spațiului cu sentimentul că privesc în adâncul meu cel mai adânc, cel mai tainic; și zâmbeam, fiindcă nu mă visasem niciodată atât de pur, de mare, de frumos! În inimă îmi izbucni cântecul de grație al universului. Toate aceste constelații sunt ale tale, ele sunt în tine; nu au nici o realitate în afara iubirii tale! Vai! Cât de cumplită îi apare lumea celui ce nu se cunoaște! Când te simți singur și părăsit în fața mării, gândește-te cât de mare trebuia să fie singurătatea apelor în nopțe și singurătatea nopții în universul fără sfârșit!

Și poetul continuă acest duet de dragoste al visătorului cu lumea, făcând din lume și din om două făpturi unite, paradoxal unite în dialogul singurătății lor.

În altă pagină, într-un soi de meditație-exaltare, unind cele două mișcări care concentrează și care dilată, Milosz scrie: „Spațiu, spațiu care despartți apele; voiosul meu prieten, cu câtă dragoste te aspir! Iată-mă asemeni unei urzici înflorite în soarele dulce al ruinelor, ca piatra la tășul izvorului, ca șarpele în căldura ierbii! Să fie oare clipa într-adevăr veșnică? Veșnicia să fie într-adevăr clipă?“ (*loc. cit.*, p. 151) Și pagina continuă legând infimul de imens, urzica albă de cerul albastru. Toate contradicțiile ascuțite, precum cea dintre piatra tăioasă și valul limpede, sunt asimilate, desființate, de îndată ce ființa visătoare a depășit contradicția dintre mic și mare. Acest spațiu al exaltării depășește orice limită: „Prăbușiți-vă, hotare ce nu iubiți zările! Iviți-vă, depărtări adevărate!“ (p. 155) Și mai departe, la pagina 168: „Totul era lumină, blândețe, înțelepciune; și în

aerul ireal, depărtarea îi făcea semn depărtării. Dragostea mea învăluia universul.“

Bineînțeles, dacă în aceste pagini scopul nostru ar fi cel de a studia obiectiv imaginile imensității, ar trebui să deschidem un dosar voluminos; fiindcă imensitatea este o temă poetică nepuizabilă. Am abordat problema într-o carte anterioară¹ – insistând asupra voinței de înfruntare a omului care meditează în fața unui univers infinit. Am putut vorbi de un complex spectacular, unde orgoliul de a vedea este pentru ființa contemplatoare nucleul conștiinței. Dar problema pe care o avem în vedere în lucrarea de față este cea a unei participări mai destinate la imaginile imensității, un schimb mai intim între mic și mare. Am vrea, într-un fel, să lichidăm complexul spectacular ce poate să înăsprească anumite valori ale contemplării poetice.

IV

În sufletul destins care meditează și visează, o imensitate pare să aștepte imaginile imensității. Spiritul vede și revede obiecte. Sufletul găsește într-un obiect cuibul unei imensități. Vom avea diferite dovezi în acest sens dacă urmărim reveriile ce se deschid, în sufletul lui Baudelaire, doar sub semnul cuvântului *vast*. „Vast“ e unul din cuvintele specifice poetului care, marchează în modul cel mai firesc infinitatea spațiului intim.

Desigur, am găsi pagini în care cuvântul vast nu are decât sărmana lui semnificație de geometrie obiectivă: „În jurul unei vaste mese ovale...“ se spune într-o descriere din *Curiosités estétiques (Curiozități estetice)* (p. 390). Dar când vom fi devenit hipersensibili la cuvânt, vom vedea că el este o adeziune la o fericită amploare. În plus, dacă am face o

¹ Cf. *La terre et les rêveries de la volonté (Pământul și reveriile voinței)*, cap. XII, par. VII, „Pământul imens“.

statistică a diverselor întrebunțări ale cuvântului *vast* la Baudelaire, am fi frapați de folosirea rară a cuvântului în semnificația lui obiectivă pozitivă în comparație cu cazurile în care are rezonanțe intime.¹

Baudelaire, care are atâta oroare față de cuvintele dictate de obișnuință, Baudelaire, care, în particular, își gândește cu grijă adjectivele evitând să le ia ca pe o sechelă a substantivului, nu supraveghează folosirea cuvântului *vast*. Acest cuvânt i se impune când grandoarea atinge un lucru, un gând, o reverie. Vom da câteva indicații despre această surprinzătoare varietate de întrebunțare.

Consumatorul de opiu, ca să profite de reveria calmantă, trebuie să aibă „vaste răgazuri”.² Reveria este favorizată de „vastele tăceri de la țară”.³ Atunci „lumea morală deschide vaste perspective, pline de limpezimi noi.”⁴ Anumite vise se aștern „pe vasta pânză a memoriei”. Baudelaire mai vorbește și despre un „om, pradă unor mari proiecte, oprimat de vaste gânduri”.

Vrea să definească o națiune? Baudelaire scrie: „Națiunile... vaste animale a căror organizare este adecvată mediului lor.” El revine la această idee: „Națiunile, vaste făpturi colective.”⁵ Iată un text în care cuvântul *vast* sporește tonalitatea metaforei; fără cuvântul *vast*, valorizat de el, Baudelaire ar fi dat poate înapoi în fața sărăciei gândului. Dar cuvântul *vast* salvează totul, iar Baudelaire adaugă: o asemenea comparație va fi înțeleasă de cititor dacă acesta este cât de cât familiarizat „cu aceste vaste contemplații”.

Nu exagerăm spunând că adjectivul „vast” este, la Baudelaire, un veritabil argument metafizic prin care sunt unite vasta lume și vastele gânduri. Dar mărimea nu e oare cea mai

¹ Cuvântul *vast* nu este totuși repertoriat în excelentul index care încheie lucrarea: *Fusées et journaux intimes, (Izbucniri și jurnale intime)*, Éditions Jacques Crepet (Mercure de France).

² Baudelaire, *Le mangeur d'opium*, p. 181.

³ Baudelaire, *Les paradis artificiels*, p. 325.

⁴ *Loc.cit.*, p. 169, p. 172, p. 183.

⁵ Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, p. 221

activă în direcția spațiului intim? Această grandoare nu vine de la spectacol, ci de la profunzimea insondabilă a vastelor gânduri. În *Jurnale intime* (*loc.cit.*, p. 29), Baudelaire scrie într-adevăr: „În anumite stări ale sufletului aproape supranaturale, profunzimea vieții se dezvăluie pe de-a-ntregul în spectacolul, oricât ar fi el de obișnuit, pe care-l avem sub ochi. El devine simbolul acestei profunzimi.“ Acesta este un text care desemnează direcția fenomenologică pe care ne străduim să o urmăm. Spectacolul exterior vine să ajute la desfășurarea unei mărimi intime.

Vast este, de asemenea, la Baudelaire, cuvântul supremei sinteze. Ce diferență există între demersurile discursive ale spiritului și puterile sufletului, o vom ști dacă medităm asupra acestui gând: „Sufletul liric face pași vaști ca niște sinteze; spiritul romancierului se delectează în analiză.“¹

Astfel, sub semnul lui *vast*, sufletul își găsește ființa sa sintetică. Cuvântul *vast* reunește contrariile.

„Vast ca noaptea și ca lumina“. În poemul hașişului², găsim elemente ale acestui vers faimos, ale versului care bântuie memoria tuturor baudelairienilor: „Lumea morală deschide vaste perspective, pline de lumini noi.“ Și astfel natura „morală“, templul „moral“ sunt cele care poartă măreția în virtutea ei inițială. De-a lungul întregii opere a poetului, se poate urmări acțiunea unei „vaste unități“ totdeauna gata să unească bogățiile dezordonate. Spiritul filosofic discută la nesfârșit despre raporturile dintre unu și multiplu. Meditația baudelairiană, veritabil tip de meditație poetică, găsește o unitate profundă și tenebroasă în însăși puterea sintezei prin care diferitele impresii ale simțurilor vor fi puse în corespondență. „Corespondențele“ au fost adesea studiate în mod prea empiric, ca niște fapte ale sensibilității. Or, claviaturile sensibile nu coincid deloc de la un visător la altul. Smirna, în afară de desfătarea urechii pe care o oferă fiecărui cititor, nu-i este accesibilă oricui. Dar, de la

¹ Baudelaire, *L'art romantique*, p. 369:

² Baudelaire, *Les paradis artificiels*, p. 169

primele acorduri ale sonetului *Corespondențe*, acțiunea sintetică a sufletului liric se află la lucru. Chiar dacă sensibilitatea poetică se desfășoară cu miile de variațiuni ale temei, de „corespondențe“, trebuie să recunoaștem că tema este în ea însăși o desfășurare supremă. Iar Baudelaire spune tocmai că, în astfel de ocazii, „sentimentul existenței este imens sporit.“¹ Descoperim aici că *imensitatea* dinspre partea intimului este o *intensitate*, o intensitate de ființă, intensitatea unei ființe care se dezvoltă în vasta perspectivă a imensității intime. În principiul lor, „corespondențele“ primesc imensitatea lumii și o transformă într-o intensitate a ființei noastre intime. Ele instituie tranzacții între două tipuri de mărimi. Nu putem să uităm că Baudelaire a trăit aceste tranzacții.

Mișcarea însăși are, ca să zicem așa, un volum fericit. Baudelaire îl va face să intre, prin armonia sa, în categoria estetică a vastului. Despre mișcarea unui vapor, Baudelaire scrie: „Idea poetică ce se desprinde din această operație a mișcării în linie este ipoteza unei ființe vaste, imense, complicate, dar euritmice, a unui animal plin de geniu, suferind și suspinând toate suspinele și toate ambițiile omenești.“² Astfel, vaporul, frumos volum sprijinit pe ape, conține infinitul cuvântului *vast*, al cuvântului care nu descrie, ci conferă ființă la tot ceea ce trebuie descris. Sub cuvântul *vast*, există, la Baudelaire, un complex de imagini. Aceste imagini se adâncesc reciproc pentru că ele cresc pe o ființă vastă.

Cu riscul de a dispersa demonstrația noastră, am încercat să indicăm toate punctele în care în opera lui Baudelaire apare acest ciudat adjectiv, ciudat pentru că el conferă mărime unor impresii care nu au între ele nimic comun.

Dar, pentru ca demonstrația noastră să aibă mai multă unitate, vom mai urmări o linie de imagini, o linie de valori care ne vor arăta că, la Baudelaire, imensitatea este o dimensiune intimă.

¹ Baudelaire, *Journaux intimes*, p. 28.

² Loc.cit., p. 33

Nimic nu exprimă mai bine caracterul intim al noțiunii de imensitate decât paginile consacrate de Baudelaire lui Richard Wagner.¹ Baudelaire ne oferă, s-ar putea spune, trei stări ale acestei impresii de imensitate. El citează mai întâi programul concertului unde s-a cântat uvertura la *Lohengrin* (*loc. cit.*, p. 212).

De la primele măsuri, sufletul piosului singuratic care așteaptă potirul sfânt *se scufundă în spațiile infinite*. El vede formându-se puțin câte puțin o apariție ciudată care prinde un trup, un chip. Această apariție se precizează mai mult și *alaiul miraculos al îngerilor*, purtând în mijlocul lor cupa sfântă, trece prin fața lui. Cortegiul sfânt se apropie, inima alesului lui Dumnezeu se exaltă puțin câte puțin; ea se lărgește, se dilată; inefabile aspirații se trezesc în el; *el se lasă în voia beatitudinii progresive*, găsimu-se mereu mai aproape de *luminoasa apariție* și, când în sfârșit apare Sfântul Graal însuși în mijlocul unui cortegiu sfânt, *el se afundă într-o adorație extatică, de parcă întreaga lume ar fi dispărut dintr-o dată*.⁴

Toate sublinierile îi aparțin aici lui Baudelaire însuși. Ele ne fac să simțim foarte bine dilatarea progresivă a reveriei până în punctul suprem unde imensitatea născută intim într-un sentiment de extaz dizolvă și absoarbe, într-un anume fel, lumea sensibilă.

A doua stare a ceea ce credem că putem numi o sporire de ființă este dată de un text al lui Liszt. Acest text ne face să participăm la spațiul mistic născut din meditația muzicală. Pe „o largă pânză adormită de melodie, un eter vaporos... se întinde.” În continuarea textului lui Liszt, metaforele luminii ne ajută să deslușim această extensie a unei lumi muzicale transparente.

Dar aceste texte nu fac decât să pregătească pagina personală a lui Baudelaire, unde „corespondențele” vor apărea ca diverse sporiri ale simțurilor, fiecare mărire a unei imagini crescând mărimea unei alte imagini. Imensitatea se dezvoltă. Baudelaire, de astă dată deplin subjugat de onirismul muzicii, cunoaște, spune el, „una din acele impresii fericite pe care aproape toți oamenii imaginativi au cunoscut-o prin vis, în

¹ Baudelaire, *L'art romantique*, § X.

somn. Mă simțeam eliberat *de legăturile gravitației* și regăseam prin amintire extraordinara *voluptate* care circulă în *locurile înalte*. Așa că îmi reprezentam fără să vreau starea încântătoare a unui om pradă unei mari reverii, într-o singurătate absolută, dar o singurătate cu un *imens orizont* și o *vastă lumină difuză*; *imensitatea* fără alt decor decât ea însăși.“

În continuarea textului, s-ar găsi destule elemente pentru o fenomenologie a extensiei, a expansiunii, a extazului – pe scurt pentru o fenomenologie a prefixului *ex-*. Dar, îndelung pregătiți de Baudelaire, iată-ne ajunși la formula ce trebuie pusă în centrul observațiilor noastre fenomenologice: o imensitate fără alt decor decât ea însăși. Această imensitate – Baudelairea arătat-o în detaliu – este o cucerire a intimității. Mărirea progresa în lume pe măsură ce intimitatea se adâncește. Reveria lui Baudelaire nu s-a format în fața unui univers contemplat. Poetul – el o spune – își țese reveria cu ochii închiși. El nu trăiește amintiri. Extazul său poetic a devenit puțin câte puțin o viață fără eveniment. Îngerii care puneau aripi albastre în cer s-au topit într-un albastru universal. Încet, imensitatea se instituie în calitate de valoare primară, de valoare intimă primară (*valeur intime première*). Când trăiește cu adevărat cuvântul *imens*, visătorul se vede eliberat de griji, de gânduri, eliberat de propriile visuri. El nu mai e închis în propria greutate. Nu mai e prizonier al propriei sale ființe.

Dacă am urma căile normale ale psihologiei pentru a studia aceste texte baudelairiene, am putea conchide că poetul, părând decorurile lumii ca să trăiască doar „decorul“ imensității, nu poate cunoaște decât o abstracție, ceea ce vechii psihologi numeau o „abstragere realizată“. Spațiul intim astfel lucrat de poet n-ar fi decât perechea spațiului exterior al geometriilor care, și ei, vor spațiul infinit fără alt semn decât infinitul însuși. Dar o asemenea concluzie nu ar ține seamă de demersurile concrete ale lungii reverii. De fiecare dată când reveria părăsește aici o trăsătură cu prea multe imagini, ea câștigă o întindere suplimentară a ființei intime. Chiar fără a avea câștigul audiției lui *Tannhauser*, cititorul care meditează asupra paginilor baudelai-

riene detaliind stările succesive ale reveriei poetului nu poate să nu-și dea seama că dând la o parte niște metafore prea facile este chemat la o ontologie a profunzimii omenești. Pentru Baudelaire, destinul poetic al omului este de a fi oglinda imensității, sau, și mai exact, imensitatea vine să capete conștiință de ea însăși în om. Pentru Baudelaire, omul este o ființă vastă.

Astfel, în multe direcții, credem că am dovedit că, în poetica lui Baudelaire, cuvântul *vast* nu aparține cu adevărat lumii obiective. Am vrea să mai adăugăm o nuanță fenomenologică, o nuanță care ține de fenomenologia vorbirii.

După părerea noastră, pentru Baudelaire, cuvântul *vast* este o valoare vocală. Este un cuvânt *pronunțat*, niciodată doar citit, niciodată doar văzut în obiectele de care îl legăm. El este unul din acele cuvinte pe care un scriitor le rostește totdeauna încet în timp ce le scrie. Fie că este în vers sau în proză, el are o acțiune poetică, o acțiune de poezie vocală. Acest cuvânt iese îndată în relief pe cuvintele vecine, în relief pe imagini, în relief poate pe gândire. Este o „putere a cuvântului”.¹ De îndată ce citim cuvântul la Baudelaire, în măsura versului sau în amploarea perioadelor poemelor în proză, pare că poetul ne obligă să-l pronunțăm. Cuvântul *vast* este astfel o vocabulă a respirației. El se așează pe suflul nostru. El cere ca suflul să fie lent și calm.² Și, într-adevăr, întotdeauna în poetica lui Baudelaire, cuvântul *vast* cheamă un calm, o pace, o seninătate. El traduce o convingere vitală, o convingere intimă. Ne aduce ecoul cămărilor secrete ale ființei noastre. Este un cuvânt grav, dușman al turbulențelor, ostil exceselor de voce ale declamării. L-am sfârâma dându-i o dicție aservită măsurii. Trebuie ca acest cuvânt *vast* să domnească peste tăcerea liniștită a ființei.

¹ Cf. Edgar Allan Poe, *La puissance de la parole*, apud *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. Baudealire, p. 238.

² Pentru Victor Hugo, vântul este vast. Vântul spune:

Eu sunt acel mare trecător, vast, invincibil și van“

(*Dieu*, p. 5). În ultimele trei cuvinte, buzele nu se mișcă deloc pronunțând *v*-urile.

Dacă aș fi psihiatru, l-aș sfătui pe bolnavul care suferă de angoasă ca, îndată ce se declanșează criza, să citească poemul lui Baudelaire, să spună încetișor cuvântul baudelairian dominator, acest cuvânt *vast* ce aduce calm și unitate, acest cuvânt ce deschide un spațiu, ce deschide spațiul nemărginit. Acest cuvânt ne învață să respirăm cu aerul care odihnește pe orizont, departe de zidurile temnițelor himerice care ne îngrozesc. El are o virtute vocală care lucrează asupra pragului însuși al puterilor vocii. Panzerra, cântărețul sensibil la poezie, îmi spunea într-o zi că după spusele psihologilor experimentalisti nu poate fi *gândită* vocala *a* fără să fie înervate coardele vocale. Cu litera *a* sub ochi, deja vocea vrea să cânte. Vocala *a*, trup al cuvântului *vast*, se izolează în delicatețea ei, anacolul al sensibilității vorbitoare.

Oare nu pare că numeroasele comentarii ce s-au făcut asupra „corespondențelor baudelairiene“ ar fi uitat acest al șaselea simț care lucrează la modelarea, la modularea vocii. Căci este într-adevăr un al șaselea simț, venit după celelalte, deasupra celorlalte, această mică harfă eoliană, mai delicată decât oricare, așezată de natură la ușa suflului nostru. Această harfă freamătă la simpla mișcare a metaforelor. Prin ea, gândirea umană cântă. Când îmi continuu așa la nesfârșit reveriile mele de filosof neascultător, ajung să cred că vocala *a* este vocala imensității. Este un spațiu sonor care începe într-un suspin și care se întinde fără limită.

În cuvântul *vast*, vocala *a* își păstrează toate virtuțile de vocalitate măritoare. Considerat vocal, cuvântul *vast* nu mai e pur și simplu dimensional. El primește, ca pe o blândă materie, puterile balsamice ale calmului limitat. Cu el, nelimitatul pătrunde în pieptul nostru, prin el, noi respirăm cosmic, departe de angoasele omenești. De ce am neglija și cel mai mic factor în măsurarea valorilor poetice? Tot ce contribuie la a-i conferi poeziei acțiunea ei psihică hotărâtoare trebuie să fie inclus într-o filosofie a imaginației dinamice. Uneori, valorile sensibile cele mai diferite și cele mai delicate se înlănțuie pentru a dinamiza și a mări poemul. O cercetare amănunțită a corespondențelor baudelairiene ar trebui să elucideze corespondența fiecărui simț cu cuvântul.

Uneori sunetul unei vocabule, forța unei litere deschide sau fixează gândirea profundă a cuvântului. Citim în frumoasa carte a lui Max Picard, *Der Mensch und das Wort*: „Das W in Welle bewegt die Welle im Wort mit, das H in Hauch lässt den Hauch aufsteigen, das t in fest und hart macht fest und hart.“¹ Cu astfel de observații, filosoful *Lumii tăcerii* ne poartă în punctele de sensibilitate extremă unde fenomenele fonetice și fenomenele logosului vin să se armonizeze, atunci când limbajul își are întreaga noblețea sa. Dar ce încetineală de meditare ar trebui să știm să dobândim pentru a trăi poezia interioară a cuvântului, imensitatea interioară a unui cuvânt. Toate cuvintele mari, toate cuvintele chemate la măreție de un poet sunt chei ale universului, ale dublului univers, al Cosmosului și al profunzimilor din sufletul omenesc.

V

Astfel, ni se pare dovedit că la un mare poet ca Baudelaire se poate auzi mai mult decât un ecou venit din exterior, și anume o chemare intimă la imensitate. Am putea așadar să spunem, în stilul filosofic, că imensitatea este o „categorie“ a imaginației poetice și nu numai o idee generală formată în contemplarea unor spectacole grandioase. Pentru a da, în chip de contrast, un exemplu de imensitate „empirică“, vom comenta o pagină a lui Taine. Vom vedea acolo în acțiune, în loc de poezie, literatura proastă, cea care caută cu orice preț exprimarea pitorească, fie și în detrimentul imaginilor fundamentale.

În *Călătorie în Pirinei* (p. 96), Taine scrie:

¹ Max Picard, *Der Mensch und das Wort, Omul și cuvântul*, Eugen Rentsch Verlag, Zurich, 1955, p. 14. E de la sine înțeles că astfel de frază nu trebuie să fie tradusă întrucât ea cere să ne ascuțim urechea la vocalitatea limbii germane. Fiecare limbă are cuvintele sale de mare vocalitate.

Întâia oară când am văzut marea am avut dezamăgirea cea mai neplăcută... Am crezut că văd unul din lungile câmpuri de sfeclă ce se găsesc în împrejurimile Parisului, întrerupte de pătrate verzi de varză și de fâșii de orz roșcate. Pânzele îndepărtate semănau cu aripile unor porumbei care se întorc. Perspectiva mi se părea îngustă; tablourile pictorilor îmi prezentaseră marea mai mare. Mi-au trebuit trei zile ca să regăsesc sentimentul imensității.

Sfecla, orzul, varza și porumbeii sunt tare artificial asociate! Să le reunești într-o „imagine“ nu putea fi decât un accident de conversație pentru cineva care nu vrea să spună decât lucruri „originale“. Cum să fii, în fața mării, obsedat până într-atât de ogorul de sfeclă din câmpiile ardene?

Fenomenologul ar fi fericit să știe cum, după trei zile de lipsuri, și-a regăsit filosoful „sentimentul imensității“, prin ce întoarcere la marea contemplată naiv i-a văzut, în sfârșit, măreția.

După acest *intermezzo*, să ne întoarcem la poeți.

VI

Poeții ne vor ajuta să descoperim în noi o bucurie atât de expansivă de a contempla încât vom trăi uneori, în fața unui obiect apropiat, mărirea spațiului nostru intim. Să-l ascultăm, de exemplu, pe Rilke, atunci când dă existența sa de imensitate copacului contemplat

*Spațiul, în afara noastră, câștigă și traduce lucrurile:
Dacă vrei să izbutești existența unui copac,
Investește-l cu spațiu intern, acel spațiu
Care își are fiiința în tine. Împresoară-l cu constrângeri.
E fără graniță și nu devine cu adevărat copac*

*Decât dacă se ordonează în sânul renunțării tale.*¹

În ultimele două versuri, o obscuritate mallarmeană îl obligă pe cititor să mediteze. Poetul îi pune astfel o problemă de imaginație. Sfatul: „Împresoară copacul cu constrângeri“ ar fi mai întâi o obligație de a-l desena, de a-l investi cu limite în spațiul *exterior*. Te-ai supune atunci regulilor simple ale percepției, ai fi „obiectiv“, n-ai mai imagina. Dar copacul este, ca orice ființă adevărată, surprins în ființa sa „fără granițe“. Limitele sale nu sunt decât niște accidente. Împotriva lor, copacul are nevoie să-i dai imaginile tale supraabundente, hrănite de spațiul tău intim, „acest spațiu care își are ființa în tine“. Atunci, copacul și visătorul său, împreună, se ordonează, cresc. În lumea visului, niciodată copacul nu se stabilește ca o ființă desăvârșită. El își caută sufletul, spune Jules Supervielle într-un poem²:

*Azur viu al unui spațiu
Unde fiecare copac se înalță la
deznodarea ramurilor
În căutarea sufletului său.*

Dar când un poet știe că o ființă din lume își caută sufletul, înseamnă că ea îl caută pe al poetului. „Un lung copac fremătând atinge totdeauna sufletul.“³

Înapoiat forțelor imaginare, investit cu spațiul nostru interior, copacul intră cu noi într-o emulație a mărimii. Într-un alt poem din 1914 Rilke⁴ spuse:

*...Străbătând prin noi își iau zborul
Păsările în tăcere. O eu, care vreau să cresc,
Privesc afară, și copacul în mine crește.*

¹ Poem din iunie 1924, tradus de Claude Vigée, publicat în revista *Les Lettres*, anul 4, numerele 14, 15, 16, p. 13.

² Jules Supervielle, *L'escalier (Scara)*, p. 106.

³ Henri Bosco, *Antonin*, p. 13.

⁴ *loc.cit.*, p. 11.

Astfel, copacul are totdeauna un destin de mărire. El propagă destinul. Copacul mărește ceea ce-l înconjoară. Într-o scrisoare reprodusă în cărticica atât de umană a Clairei Goll,¹ Rilke îi scrisese: „Copacii aceștia sunt magnifici, dar și mai magnific spațiul sublim și patetic dintre ei, ca și cum cu creșterea lor s-ar fi mărit și el.“

Neîncetat cele două spații, spațiul intim și spațiul exterior vin, dacă îndrăznim să spunem așa, să se încurajeze în creșterea lor. A desemna, așa cum fac pe drept cuvânt psihologii, spațiul trăit drept un spațiu afectiv nu merge totuși la rădăcina viselor spațialității. Poetul merge mai adânc, descoperind cu spațiul poetic un spațiu care nu ne închide într-o afectivitate. Oricum ar fi afectivitatea ce colorează un spațiu, fie ea tristă sau grea, de îndată ce e exprimată, poetic exprimată, tristețea se temperează, apăsarea se ușurează. Spațiul poetic, întrucât este exprimat, capătă valori de expansiune. Aparține fenomenologiei lui *ex-*. Cel puțin aceasta este teza pe care vrem s-o evocăm cu orice ocazie, teză asupra căreia vom reveni într-o următoare lucrare. În trecere o dovadă, când poetul² îmi spune:

*Știu o tristețe cu miroș de ananas
sunt mai puțin trist, sunt mai îndulcit trist.*

În acest schimb al spațialității poetice, care merge de la intimitatea profundă la întinderea nedefinită reunite în aceeași expansiune, se simte izvorând o mărire. Rilke a spus-o: „Prin toate ființele se desfășoară spațiul unic, spațiu intim lumii...“

Spațiul îi apare atunci poetului ca subiectul verbului a se desfășura, al verbului a se mări. De îndată ce un spațiu este o valoare – și există oare o valoare mai mare decât intimitatea? – el crește. Spațiul valorizat este un verb; niciodată în noi sau în afara noastră mărimea nu este un „obiect“.

¹ Claire Goll, *Rilke et les femmes (Rilke și femeile)*, p. 63.

² Jules Supervielle, *L'escalier*, p. 123.

A-i dăruți spațiul tău poetic unui obiect, înseamnă a-i da mai mult spațiu decât are el obiectiv, sau mai bine zis, înseamnă a urma expansiunea spațiului său intim. Pentru a păstra omogenitatea, să mai amintim că Joë Bousquet exprimă astfel spațiul intim al copacului: „Spațiul nu e nicăieri. Spațiul este în el ca mierea în stup.“¹ În regnul imaginilor, mierea în stup nu ascultă de dialectica elementară a conținutului și conținătorului. Mierea metaforică nu se lasă închisă. Aici, în spațiul intim al copacului, mierea este cu totul altceva decât o măduvă. Este „mierea copacului“ ce va parfuma floarea. Este soarele interior al copacului. Cine visează la miere știe prea bine că mierea este o putere care rând pe rând concentrează și iradiază. Dacă spațiul interior al copacului este o miere, ea îi dă copacului „expansiunea lucrurilor infinite“.

Bineînțeles, pagina lui Joë Bousquet poate fi citită fără a ne opri asupra imaginii. Dar dacă ne place să mergem în adâncul imaginii, câte vise trezește ea! Filosoful spațiului începe și el să viseze. Dacă ne plac cuvintele de metafizică compusă, oare nu putem spune că Joë Bousquet ne-a descoperit un spațiu-substanță, mierea-spațiu sau spațiul-miere? Fiecare substanță cu localizarea ei. Fiecare substanță cu extanța ei. Fiecare materie cu cucerirea spațiului ei, cu puterea de expansiune dincolo de suprafețele prin care un geometru ar vrea s-o definească.

Se pare astfel că prin „imensitatea“ lor devin consonante cele două spații: spațiul intimității și spațiul lumii. Când marea singurătate a omului se adâncește, cele două imensități se ating, se confundă. Într-o scrisoare, Rilke tinde, din tot sufletul, spre „acea singurătate nelimitată, care face din fiecare zi o viață, aceea comuniune cu universul, spațiul într-un cuvânt, spațiul invizibil pe care omul poate totuși să-l locuiască și care-l înconjoară cu nenumărate prezențe.“

Cât de concretă este această coexistență a lucrurilor într-un spațiu pe care îl dublăm cu conștiința existenței noastre. Tema leibniziană a spațiului, loc al coexistențelor, își găsește în Rilke

¹ Joë Bousquet, *La neige d'un autre âge*, p. 92.

poetul. Fiecare obiect investit cu spațiu intim devine, în acest coexistențialism, centru al întregului spațiu. Pentru fiecare obiect, îndepărtatul este prezentul, orizontul are tot atâta existență ca și centrul.

VII

În regnul imaginilor, n-ar trebui să existe contradicție și niște suflute egal sensibile pot sensibiliza dialectica centrului și orizontului în mod diferit. Am putea propune, în acest sens, un soi de *test al câmpiei* în care ar răsuna tipuri diferite de priză asupra infinitului.

La o extremitate a testului, ar trebui să așezăm ceea ce Rilke spune pe scurt într-o frază imensă: „Câmpia este sentimentul care ne mărește.“ Această teoremă de antropologie estetică este enunțată cu o asemenea claritate încât se simte mijind în ea o teoremă corelativă care ar putea fi exprimată în termenii următori: orice sentiment care ne mărește ne planifică situarea în lume.

La cealaltă extremitate a testului câmpiei, s-ar așeza această pagină a lui Henri Bosco: la câmpie, „eu sunt totdeauna aiurea, un aiurea plutitor, fluid. Îndelung absent din mine însumi și prezent nicăieri, le acord prea ușor inconsistența reveriilor mele spațiilor nelimitate care le favorizează.“¹

Între acești doi poli ai dominării și dispersiei, câte nuanțe s-ar găsi dacă s-ar ține seama de dispoziția visătorului, de anotimpuri și de vânt. Și totdeauna s-ar putea găsi felurite nuanțe între visătorii pe care câmpia îi domolește și cei pe care câmpia îi neliniștește, nuanțe cu atât mai interesant de studiat cu cât câmpia este adesea considerată drept o lume simplificată. Unul dintre farmecele fenomenologiei imaginației poetice este acela de a putea trăi o nuanță nouă în fața unui spectacol care cheamă uniformitatea, care poate fi rezumat într-o idee. Dacă

¹ Henri Bosco, *Hyacinthe*, p. 18.

nuanța este sincer trăită de poet, fenomenologul e sigur că surprinde o pornire de imagine.

Privitor la toate aceste nuanțe, o anchetă mai amănunțită decât a noastră ar trebui să arate cum se integrează ele în mărimea câmpiei sau a podișului, să spună de exemplu de ce reveria podișului nu este niciodată o reverie a câmpiei. Acest studiu este dificil fiindcă uneori scriitorul vrea să descrie, fiindcă scriitorul știe dinainte, în kilometri, mărimea singurătății sale. În acest caz, visăm pe o hartă, visăm ca geografi. Asemenea lui Loti, la umbra unui copac în Dakar, portul lui de ataș: „Cu ochii îndreptați spre interiorul țării, întrebam imensul orizont al nisipurilor.”¹ Acest imens orizont al nisipurilor nu e oare un deșert de școlar, acel Sahara din atlasele școlare?

Cu cât mai prețioase sunt pentru un fenomenolog imaginile Deșertului din frumoasa carte a lui Philippe Diolé: *Cel mai frumos deșert din lume!* Imensitatea din deșertul trăit răsună într-o intensitate a ființei intime. Cum spune Philippe Diolé², călător plin de visuri, trebuie să trăiești deșertul „așa cum se reflectă el în interiorul rătăcitorului.” Și Diolé ne cheamă la o meditație în care vom putea – sinteză a contrariilor – să trăim o *concentrare a rătăcirii*. Pentru Diolé, „acești munți în zdrențe, aceste nisipuri și aceste fluvii moarte, aceste pietre și acest soare aspru“, tot acest univers care poartă semnul deșertului este „anexat spațiului din lăuntru“. Prin această anexare, diversitatea imaginilor este unificată în adâncimea „spațiului din lăuntru“³.

¹ Pierre Loti, *Un jeune officier pauvre (Un tânăr ofițer sărac)*, p. 85.

² Ph. Diolé, *Le plus beau désert du monde*, Éditions Albin Michel, p. 178.

³ Henri Bosco scrie și el (*L'antiquaire*, p. 228): „În deșertul ascuns pe care-l purtăm în noi, unde a pătruns deșertul nisipului și al pietrei, întinderea sufletului se pierde în mijlocul întinderii nesfârșit de nelocuie care îndurerează singurătățile pământului.“ Vezi și p. 227.

Altundeva, pe un podiș dezgolit, pe această câmpie care atinge cerul, marele visător care a scris *Hyacinthe*, traduce în toată adâncimea lui mimetismul deșertului în raport cu lumea și cu deșertul sufletesc: „În mine se întindea din nou acel vid, și eram deșertul în deșert.“ Stanța meditativă se încheie pe această notă: „Nu mai aveam suflet.“ (Henri Bosco, *Hyacinthe*, p. 33, p. 34).

Formulă decisivă pentru demonstrația pe care vrem s-o facem privind corespondența dintre imensitatea spațiului lumii și adâncimea „spațiului din lăuntru“.

De altfel, această interiorizare a Deșertului nu corespunde la Diolé conștiinței unui vid intim. Dimpotrivă, Diolé ne face să trăim o dramă de imagini, drama fundamentală a imaginilor materiale ale apei și uscăciunii. Într-adevăr, „spațiul din lăuntru“ este la Diolé o adeziune la o substanță intimă. El a trăit îndelung, cu delicii, experiențele scufundării în apă adâncă. Oceanul a devenit pentru el un „spațiu“. La 40 de metri sub apă, el a găsit „absolutul adâncimii“, o adâncime care nu se mai măsoară, o adâncime care n-ar mai da alte puteri de visuri și de gânduri chiar dacă ar fi dublată sau triplată. Prin experiențele sale de scufundare, Diolé a *intrat într-adevăr în volumul apei*. Și când trăiești, alături de Diolé, urmându-l în cărțile precedente, această cucerire a intimității apei, ajungi să cunoști în acest spațiu-substanță un spațiu cu o dimensiune. O substanță, o dimensiune. Și ești atât de departe de pământ, de viața pământescă, încât această dimensiune a apei poartă semnul nelimitării. A căuta susul, josul, dreapta sau stânga într-o lume atât de bine unificată prin substanța ei, înseamnă a gândi, nu înseamnă deloc a trăi – a gândi ca odinioară în viața pământescă, nu înseamnă a trăi în lumea nouă cucerită prin scufundare. Cât despre mine, înainte de a citi cărțile lui Diolé, nu-mi închipuiam că *nelimitatul* era atât de la îndemâna noastră. E de ajuns să visezi la pura adâncime, la adâncimea care nu are nevoie de măsură pentru a fi.

Dar atunci, de ce se duce Diolé, acest psiholog, acest ontolog al vieții omenești submarine, în Deșert? Prin ce crudă dialectică vrea el să treacă de la apa nelimitată la nisipurile nesfârșite? La aceste întrebări, Diolé răspunde ca poet. El știe că orice nouă cosmicitate înnoiește ființa noastră interioară și orice cosmos nou e deschis atunci când te eliberezi de legăturile unei sensibilități anterioare. La începutul cărții sale, Diolé ne spune că a vrut să „desăvârșească în Deșert magica operație care, în apa adâncă, îi îngăduie scufundătorului să desfacă legăturile

obișnuite ale timpului și ale spațiului și să facă să coincidă viața cu un obscur poem interior.“ (*loc. cit.*, p. 12)

Iar, la sfârșitul cărții, Diolé va conchide: „A coborî în apă sau a hoinări în deșert este a schimba spațiul“ și schimbând spațiul, părăsind spațiul sensibilităților obișnuite, intri în comunicare cu un spațiu psihic înnoitor. „Nu mai păstrezi nici în Deșert, nici în fundul mării, un mic suflet plumbuit și indivizibil.“ Această schimbare de spațiu *concret* nu mai poate fi o simplă operație a spiritului, cum ar fi conștiința relativității geometriilor. Nu îți schimbi locul, îți schimbi natura.

Dar, cum aceste probleme de fuziune a ființei într-un spațiu concret, într-un spațiu înalt calitativ, interesează o fenomenologie a imaginației – fiindcă trebuie să imaginezi mult pentru a „trăi“ un spațiu nou – să vedem cum se prezintă impactul imaginilor fundamentale asupra autorului nostru. În Deșert, Diolé nu se desprinde de ocean. Spațiul Deșertului, departe de a contrazice spațiul apei adânci, se va exprima, în visele lui Diolé, prin limbajul apelor. Este aici o veritabilă dramă a imaginației materiale, dramă născută din conflictul imaginării a două elemente atât de ostile ca nisipul arid din deșert și apa sigură de masa ei, necompromisă de mazăgă și de noroi. Pagina lui Diolé are o asemenea *sinceritate de închipuire* încât o oferim în întregime:

Am scris odinioară, spune Diolé, că acela care cunoscuse marea adâncă nu mai putea să redevină un om ca ceilalți. Dovada o am în clipe ca aceasta (în mijlocul deșertului). Fiindcă am observat că în mintea mea, continuând să merg, umpleam cu apă decorul Deșertului! În închipuire, inundam spațiul care mă înconjura și în centrul căruia mergeam. Trăiam într-o imersiune inventată. Mă deplasam în centrul unei materii fluide, luminoase, îndurătoare, dense, care este apa de mare, amintirea apei de mare. Acest artificiu era de-ajuns pentru mine ca să umanizeze o lume de o descurajatoare uscăciune, împăcându-mă cu stâncile, tăcerea, singurătatea, pânzele de aur solar ce cădeau din cer. Chiar oboseala mea era atenuată. Greutatea mi se sprijinea în vis pe această apă imaginară. Mi-am dat seama că nu era prima dată când inconștient recusesem la această apărare psihologică. Tăcerea și înaintarea lentă din viața mea sahariană deștepta în mine amintirea scufundării. Un soi de blândețe scâldea atunci imaginile mele interioare și în trecerea astfel

reflectată de vis, apa ieșea la iveală cât se poate de firesc. Mergeam, purtând în mine reflexe lucitoare, o densitate translucidă care nu erau altceva decât amintiri ale mării adânci. (*loc. cit.*, p. 118)

Astfel, Philippe Diolé ne oferă o tehnică psihologică pentru a fi aiurea, într-un aiurea absolut care pune stavilă forțelor ce ne rețin în temnița lui aici. Nu e vorba numai de o evadare într-un spațiu deschis din toate părțile aventurii. Fără mașinăria cu ecrane și oglinzi din cutia care-l poartă pe Cyrano în împărățiile soarelui, Diolé ne transportă într-un altundeva, al unei alte lumi. El nu se servește, s-ar putea spune, decât de o mașinărie psihologică, ce pune în acțiune legile cele mai sigure, cele mai puternice ale psihologiei. Nu a recurs decât la aceste puternice și stabile realități care sunt imaginile materiale fundamentale, imaginile care stau la baza oricărei imaginații. Nu e nimic aici care să țină de himere și de iluzii.

Timpul și spațiul sunt aici sub dominația imaginii. Aiurea și odinioară sunt mai puternice decât *hic et nunc*. *Ființa-acolo* e susținută de o ființă de aiurea. Spațiul, spațiul cel mare, este prietenul ființei.

Ah! Cum s-ar instrui filosofii dacă ar consimți să-i citească pe poeți!

VIII

Întrucât am luat două imagini eroice, imaginea scufundării și imaginea deșertului, două imagini pe care nu le putem trăi decât în imaginație, fără să putem vreodată să le hrănim cu vreo experiență concretă, vom încheia acest capitol cercetând o imagine mai la îndemâna noastră, o imagine pe care știm să o hrănim cu toate amintirile noastre despre câmpie. Vom vedea cum o imagine foarte particulară poate comanda spațiul, poate impune spațiului propria lege.

În fața unei lumi liniștite, pe câmpia pașnică, omul poate cunoaște calmul și repaosul. Dar, în lumea evocată, în lumea pe care ne-o închipuim, spectacolele câmpiei n-au adesea decât efecte uzate. Pentru a le reda forța, e nevoie de o imagine nouă. Prin grația unei imagini literare, a unei imagini neașteptate, sufletul atins intră pe fâgașul inducerii liniștii. Imaginea literară sensibilizează îndeajuns încât să primească impresia unei absurde fineți. Astfel într-o pagină admirabilă, d'Annunzio¹ ne comunică privirea animalului tremurând, privirea iepurelui care, o clipă netulburat, proiectează o anume pace asupra universului de toamnă. „Ați văzut vreodată, dimineața, un iepure ieșind din brazdele proaspăt croite de plug, alergând câteva clipe prin bruma argintie, apoi oprindu-se în tăcere, așezându-se pe labele dinapoi, ciulind urechile, privind în zare? Pare că privirea lui împacă Universul. Iepurele nemișcat care, într-un răgaz al neconținutei sale neliniști, contemplă câmpia în ceață. Nu s-ar putea închipui un semn mai sigur de pace adâncă în împrejurimi. În clipa aceea, este un animal sacru care trebuie adorat.“ Axa de proiecție a calmului ce se va întinde pe câmpie este indicată clar: „Pare că privirea lui împacă Universul.“ Un visător care și-ar încredința visele acestei mișcări de viziune va trăi într-o tonalitate crescută imensitatea câmpiilor întinse.

O astfel de pagină este în ea însăși un bun test de sensibilitate retorică. Ea se oferă liniștit criticii spiritelor apoetice. Este într-adevăr foarte dannunziană și poate servi la denunțarea stingheritoarelor metafore ale scriitorului italian. Ar fi atât de simplu, cred spiritele pozitive, să descrii *direct* pacea câmpiei! De ce să alegi intermediarul iepurelui în contemplare? Dar poetului puțin îi pasă de aceste păreri. El vrea să dezvăluie toate etapele de creștere ale unei contemplații, toate clipele imaginii și în primul rând acea clipă în care pacea animală se înscrie în pacea lumii. Căpătăm în acest fel conștiința funcției unei priviri care nu are nimic de făcut, a unei priviri care nu mai privește un obiect anume, ci *privește lumea*. N-am fi fost atât de radical trimiși spre o primitivitate dacă poetul ne-ar fi

¹ D'Annunzio, *Le feu (Focul)*, trad., p. 261.

oferit propria sa contemplație. Poetul n-ar face decât să repete pentru a nu-știi-câta oară o temă filosofică. Dar animalul dannunzian este, pentru o clipă, eliberat de reflexele sale: ochiul nu mai pândește, ochiul nu mai e un șurub al mașinii animale, ochiul nu comandă fuga. Da, într-adevăr, o asemenea privire, la animalul fricii, este clipa sacră a contemplației.

Cu câteva rânduri înainte, urmând o inversiune ce traduce dualismul privitor–privit, poetul văzuse, în ochiul atât de frumos, de mare, de liniștit al iepurelui, natura acvatică a privirilor animalului vegetarian: „Ochii aceia mari și umezi... minunați ca lacurile în serile de vară, cu trestiiile ce se scaldă în ele, cu tot cerul care se oglindește și se transfigurează în ele.“ Am reunit în cartea noastră *L'eau et les rêves (Apa și visele)* multe alte imagini literare care ne spun că iazul este ochiul însuși al peisajului, că răsfrângerea în ape este prima viziune de sine pe care o ia universul, că frumusețea sporită a unui peisaj reflectat este însăși rădăcina narcisismului cosmic. În *Walden*, Thoreau va urma și el în mod foarte firesc această mărire a imaginilor. El scrie: „Un lac este trăsătura cea mai frumoasă și cea mai expresivă a peisajului. Este ochiul pământului, în care spectatorul cufundându-și-l pe al său sondează adâncimea propriei sale naturi.“

Și, o dată în plus, vedem animându-se o dialectică a imensității și a adâncimii. Nu se știe de unde pornesc cele două hiperbole, hiperbola ochiului prea văzător și hiperbola peisajului care se vede neclar pe sub grelele pleoape ale apelor sale adormite. Dar orice doctrină a imaginarii este obligatoriu o filosofie a lui prea. Orice imagine are un destin de mărire.

Un poet contemporan va fi mai discret, dar va spune tot atâtea:

Locuiesc liniștea frunzelor, vara crește

– scrie Jean Lescure.

O frunză liniștită într-adevăr locuită, o privire liniștită surprinsă în cea mai umilă dintre viziuni sunt operatori de imensitate. Aceste imagini fac să crească lumea, să crească vara. La anumite ore, poezia propagă unde de calm. Prin faptul că e imaginat, calmul se instituie ca o urgență a ființei, ca o valoare ce domină în ciuda stărilor subalterne ale ființei, în ciuda unei lumi tulburi. Imensitatea a fost mărită de contemplare. Iar atitudinea contemplativă este o valoare umană atât de mare, încât conferă imensitate unei impresii pe care un psiholog ar avea toată dreptatea să o declare efemeră și particulară. Dar poemele sunt realități omenești; nu e de-ajuns să te referi la „impresii“ ca să le explici. Trebuie să le trăiești în imensitatea lor poetică.

Capitolul al nouălea

DIALECTICA LUI AFARĂ ȘI ÎNLĂUNTRU

„Geografiile solemne ale limitelor umane.“
Paul Eluard

„Căci noi suntem acolo unde nu suntem.“
Pierre-Jean Jouve

„Una din maximele de educație practică
ce mi-au guvernat copilăria:
«Nu mânca cu gura deschisă.»“
Colette

I

Afară și înlăuntru alcătuiesc o dialectică de fractură iar geometria evidentă a acestei dialectici ne orbește de îndată ce o facem să opereze în domeniul metaforic. Ea are limpezimea tăioasă a dialecticii lui *da* și *nu* care hotărăște totul. Facem din ea, fără să băgăm de seamă, o bază de imagini care comandă toate gândurile despre pozitiv și negativ. Logicienii trasează cercuri care se încalcă sau se exclud și de îndată toate regulile lor sunt clare. Prin în lăuntru și în afara, filosoful gândește ființa și neființa. Metafizica cea mai adâncă s-a înrădăcinat astfel într-o geometrie implicită, într-o geometrie care – fie că o vrem sau nu – spațializează gândirea; dacă metafizicianul nu ar desena, ar mai gândi oare? Deschisul și închisul sunt gânduri de-ale sale. Deschisul și închisul sunt metafore pe care le leagă de toate, până și de sistemele sale. Într-o conferință în care Jean Hyppolite a studiat subtila structură a tăgăduirii, foarte diferită de structura simplă a

negării, Jean Hyppolite¹ a putut pe drept să vorbească despre „un mit primar al lui înlăuntru și al lui afară“. Hyppolite adaugă: „Simțiți ce importanță are acest mit al formării lui înlăuntru și a lui afară: este cea a înstrăinării care se bazează pe acești doi termeni. Ceea ce se traduce prin opoziția lor formală devine dincolo de această înstrăinare și ostilitate între cei doi termeni.“ Și astfel, simpla opoziție geometrică ia o nuanță de agresivitate. Opoziția formală nu poate rămâne liniștită. Mitul o frământă. Dar nu trebuie să studiem această lucrare a mitului dincolo de imensul domeniu al imaginației și al expresiei dându-i falsa lumină a intuițiilor geometrice.²

Dincoace și dincolo repetă în surdină dialectica lui înlăuntru și afară: totul se desenează, chiar și infinitul. Se vrea fixarea ființei și fixând-o se vrea transcenderea tuturor situațiilor pentru a da o situație a tuturor situațiilor. Este confruntată atunci ființa omului cu ființa lumii de parcă s-ar atinge cu ușurință primitivitățile. Dialectica lui *aici* și *acolo* este înălțată la rangul de absolut. Li se conferă acestor biete adverbe de loc o forță de determinare ontologică prost supravegheată. Multe metafizici ar avea nevoie de o cartografie. Dar, în filosofie, toate facilitățile se plătesc și cunoașterea filosofică riscă să greșească pornind de la niște experiențe schematizate.

||

Să studiem ceva mai de aproape această cancerizare geometrică a țesutului lingvistic al filosofiei contemporane.

¹ Jean Hyppolite, comentariu vorbit asupra ceea ce Freud numea *Verneinung*, apud *La psychanalyse*, no. 1, 1956, p. 35.

² Hyppolite pune în lumină răsturnarea psihologică profundă a negației în tăgăduire. Vom da, în cele ce urmează exemple de astfel de răsturnare, la nivelul simplu al imaginilor.

Într-adevăr, oare nu pare că o sintaxă artificială ar veni să sudeze adverbele și verbele ca să formeze excrescențe. Această sintaxă, înmulțind trăsăturile de unire, obține fraze-cuvinte. Exterioarele, acele „în afara“ cuvântului se topesc în în lăuntru lui. Limba filosofică devine o limbă aglutinantă.

Uneori, dimpotrivă, în loc de a se suda, cuvintele, în intimitatea lor, se dezleagă. Prefixe și sufixe – mai ales prefixele – se despart: vor să gândească singure. De aceea, uneori, cuvintele se dezechilibrează. Unde este greutatea majoră a cuvântului *ființă-acolo*, în *ființă* sau în *acolo*? În *acolo* – care s-ar numi mai bine *aici* – trebuie să-mi caut în primul rând ființa? Sau, în ființa mea, voi găsi mai întâi certitudinea fixării mele într-un acolo? Oricum, unul dintre termeni, totdeauna, îl slăbește pe celălalt. Adeseori *acolo* e spus cu atâta energie, încât fixarea geometrică rezumă brutal aspectele ontologice ale problemelor. De aici rezultă o dogmatizare a filosofemelor chiar de la instanțele exprimării. În tonalitatea limbii franceze, *acolo* este atât de energic, încât a desemna o ființă printr-o *ființă-acolo*, înseamnă a aținti un arătător viguros care ar pune cu ușurință ființa intimă într-un loc exteriorizat.

Dar de ce să mergem așa de repede cu desemnările prime? S-ar zice că metafizicianul nu-și mai acordă timp pentru a gândi. Mai bine ar fi, credem noi, pentru un studiu al ființei, să urmărim toate circuitele ontologice ale diverselor experiențe de a fi. În fond, experiențele de ființă care ar putea legitima niște expresii „geometrice“ sunt printre cele mai sărace... Trebuie să ne gândim de două ori înainte de a vorbi, în franțuzește, despre *ființa-acolo*. Închis în ființă, va trebui totdeauna să ieși de acolo. Abia ieșit din ființă, va trebui mereu să intri iar în ea. Astfel, în ființă, totul este circuit, totul e ocoliș, întoarcere, discurs, totul e șirag de popasuri, totul e refren de cuplete fără sfârșit.

Și ce spirală este ființa omului!¹ În această spirală, câte dinamisme care se inversează! Nu mai știi *de îndată* dacă alergi

¹ Spirală? Goniți geometricul din intuițiile filosofice, și el se va întoarce în galop.

spre centru sau dacă evadezi. Poeții cunosc prea bine această ființă a ezitării de a fi. Jean Tardieu nu scrie oare:

*Ca să înaintez mă învârt în jurul meu
Ciclone locuit de nemișcare¹*

În alt poem, Tardieu scrisese:

Dar înlăuntru nu mai sunt hotare!²

Astfel, ființa spiralată, care se desemnează în exterior ca un centru bine înconjurat, nu-și va atinge nicicând centrul. Ființa omului e o ființă defixată. Orice exprimare o defixează. În regnul imaginației, de-abia a fost *propusă* o expresie, că ființa are de îndată nevoie de altă expresie, că ființa trebuie să fie ființa unei alte exprimării.

După părerea noastră, conglomeratele verbale trebuie evitate. Metafizica nu are interesul să-și toarne gândurile în fosile lingvistice. Ea trebuie să profite de extrema mobilitate a limbilor moderne, rămânând totuși în omogenitatea unei limbi materne, urmând întocmai obișnuința adevăraților poeți.

Pentru a profita de toate lecțiile psihologiei moderne, de cunoștințele dobândite de psihanaliză despre ființa omului, metafizica trebuie deci să fie hotărât discursivă. Ea nu trebuie să aibă încredere în privilegiile de evidență ce aparțin intuițiilor geometrice. Vederea spune prea multe lucruri dintr-o dată. Ființa nu se vede. Poate că se ascultă. Ființa nu se desenează. Ea nu e *tivită* de neant. Nu ești niciodată sigur că o găsești sau o regăsești solidă apropiindu-te de un centru de ființă. Iar dacă vrei să determini ființa omului, nu ești niciodată sigur că ești mai aproape de tine „retrăgându-te“ în tine însuși, mergând către centrul spiralei; adesea, tocmai în inima ființei, ființa este rătăcire. Câteodată, atunci când e scoasă din sine, ființa experimentează niște consistențe. Câteodată, ea este, s-ar putea

¹ Jean Tardieu, *Les témoins invisibles (Martorii invizibili)*, p. 36.

² *loc.cit.*, p. 34

spune, închisă în exterior. Vom da în cele ce urmează un text poetic în care închisoarea se află în exterior.

Dacă am acumula imaginile, luându-le din domeniile luminii și sunetului, ale căldurii și frigului, am pregăti o ontologie mai lentă, dar fără îndoială mai sigură decât cea care se sprijină pe imaginile geometrice.

Am ținut să facem aceste observații generale pentru că, din punct de vedere al expresiilor geometrice, dialectica lui afară și a lui înlăuntru se sprijină pe un geometrism întărit în care limitele sunt bariere. Trebuie să fim liberi față de orice intuiție *definitivă* – și geometrismul înregistrează intuiții definitive – dacă vrem să urmărim, așa cum o vom face mai departe, îndrăznelile poeților care ne cheamă la niște finețuri de experiență a intimității, la „evaziuni“ de imaginație.

Înainte de toate, trebuie să constatăm că cei doi termeni, afară și înlăuntru, pun, în antropologia metafizică, probleme care nu sunt simetrice. A face din „înlăuntru“ un element concret și din „afară“ un element vast sunt, pe cât se pare, sarcini inițiale, probleme prime ale unei antropologii a imaginației. Între concret și vast, opoziția nu e tranșată. La cea mai mică atingere, apare disimetria. Și totdeauna e așa: „înlăuntru“ și „afară“ nu primesc calificativele în același fel, calificativele care sunt măsura adeziunii noastre la lucruri. Nu pot fi *trăite* în același fel calificativele atașate lui înlăuntru și lui afară. Totul, chiar și mărimea, este valoare umană, și am arătat, într-un capitol anterior, că miniatura știe să înmagazineze mărimea. Ea este *vastă* în felul ei.

În orice caz, înlăuntru și în afară trăite de imaginație nu mai pot fi luate în simpla lor reciprocitate; de acum înainte, fără a mai vorbi despre geometric pentru a spune primele expresii ale ființei, alegând puncte de pornire mai concrete, mai fenomenologic exacte, ne vom da seama că dialectica lui înlăuntru și în afară se multiplică și se diversifică în nenumărate nuanțe.

Urmând metoda noastră obișnuită, să discutăm teza propusă pe un exemplu de poetică concretă, să-i cerem unui poet o imagine destul de nouă în *nuanța ei de ființă* ca să ne dea

o lecție de amplificare ontologică. Prin noutatea imaginii și prin amplificarea ei, vom fi siguri de a reține pe deasupra sau pe margine niște certitudini rezonabile.

III

Într-un poem în proză, *L'espace aux ombres*, Henri Michaux scrie¹:

Spațiul, dar voi nu puteți concepe acest oribil înlăuntru-în afară care este adevăratul spațiu.

Anumite (umbre) mai ales încordându-se pentru ultima oară, fac un efort disperat pentru «a fi doar în unitatea lor». Nu le merge bine. Am întâlnit-o pe una dintre ele.

Distrusă prin pedeapsă, nu mai era decât un zgomot, dar enorm.

O lume imensă încă o mai auzea, dar ea nu mai era, devenise numai și numai un zgomot, care avea să mai răsunese secole, dar sortită să se stingă *complet*, ca și cum n-ar fi fost niciodată.

Să luăm întreaga lecție filosofică pe care ne-o dă poetul. Despre ce este vorba într-o asemenea pagină? Despre un suflet care și-a pierdut „ființa-acolo“, despre un suflet care ajunge să decadă din *ființa umbrei sale*, ca să treacă, precum un zgomot van, ca o rumoare *nesituabilă* în regiunile lui „se spune“ ale ființei. A fost el oare? Oare el n-a fost decât zgomotul în care s-a prefăcut? Nu e oare pedeapsa lui să nu mai fie decât ecoul zgomotului van, inutil, care a fost el cândva? Nu era el altădată ceea ce e acum: o sonoritate a bolților iadului? E condamnat la a repeta cuvântul intenției sale rele, un cuvânt care, înscris în ființă, a răvășit ființa.² Căci ființa lui Henri Michaux e o ființă

¹ Henri Michaux, *Nouvelles de l'étranger*, Éditions Mercure de France, 1952, p. 91.

² Nu spune un alt poet: „Gândește-te că un simplu cuvânt, un nume, e destul ca să zdruncine pereții puterii tale?“ Pierre Reverdy, *Risques et perils* (*Riscuri și primejdii*), p. 23.

vinovată, vinovată de a fi. Și noi suntem în infern, și o parte din noi e mereu în infern, zidiți cum suntem în lumea intențiilor rele. Prin ce naivă intuiție localizăm noi într-un infern răul care nu are limite? Sufletul acesta, umbra aceasta, zgomotul acesta al unei umbre care, ne spune poetul, își cere unitatea, îl auzim din afară fără a putea fi siguri că el e înlăuntru. În acest „oribil înlăuntru—în afară“ al cuvintelor neformulate, al intențiilor de a fi neîmplinite, ființa, în interiorul său, își digeră încet neantul. Neantizarea sa va dura „veacuri“. Rumoarea ființei acelor „se spune“ se prelungește în spațiu și în timp. În van își încordează sufletul ultimele puteri, el a devenit învolburarea ființei ce se sfârșește. Ființa este rând pe rând condensare ce se dispersează sfărâmându-se și dispersare ce se întoarce către un centru. În afara și în lăuntru sunt amândouă *intime*; ele sunt totdeauna gata de a se răsturna, de a-și schimba între ele ostilitatea. Dacă există o suprafață limită între un asemenea înlăuntru și un asemenea în afară, această suprafață este dureroasă de amândouă părțile. Trăind pagina lui Henri Michaux, absorbim un amestec de ființă și de neant. Punctul central al „ființei-acolo“ se clatină și se cutremură. Spațiul intim își pierde orice claritate. Spațiul exterior își pierde vidul. Vidul, acea materie a posibilității de a fi! Suntem exilați din regnul posibilității.

În această dramă a geometriei intime, unde trebuie oare să locuim? Sfatul filosofului de a te retrage în tine însuși pentru a te situa în existență nu-și pierde oare valoarea, ba chiar semnificația, când imaginea cea mai suplă a „ființei-acolo“ e trăită urmând coșmarul ontologic al poetului? Să fie bine înțeles că acest coșmar nu se dezvoltă prin mari lovituri înspăimântătoare. Frica nu vine din exterior. Ea nu e făcută nici din vechi amintiri. Nu are trecut. Nu are nici fiziologie. Nimic comun cu filosofia respirației tăiate. Frica este aici ființa însăși. Atunci unde să fugi, unde să te refugiezi? În ce în afară ai putea fugi? În ce ascunzătoare te-ai putea refugia? Spațiul nu este decât un „oribil în afară—în lăuntru“.

Iar coșmarul e simplu fiindcă e radical. Am intelectualiza experiența spunând că acest coșmar e făcut dintr-o îndoială

subită asupra certitudinii lui înlăuntru și asupra clarității lui în afară. Michaux ne dă întregul spațiu-timp al ființei echivoce ca *a priori* al ființei. În acest spațiu echivoc, spiritul și-a pierdut patria geometrică și sufletul plutește.

Se poate, desigur, evita intrarea prin ușa îngustă a unui astfel de poem. Filosofiiile angoasei cer principii mai puțin simplificate. Nu acordă atenție activității unei imaginații efemere fiindcă au înscris angoasa, cu mult înainte ca imaginile s-o activeze, în inima ființei. Filosofii își dăruiesc angoasa și nu văd în imagini decât manifestări ale cauzalității ei. Ei nu se preocupă să trăiască ființa imaginii. Fenomenologia imaginației trebuie să-și asume sarcina de a capta ființa efemeră. Fenomenologia se instruește tocmai din caracterul efemer al imaginii. Frapant aici este că aspectul metafizic se naște chiar la nivelul imaginii, la nivelul unei imagini care tulbură noțiunile unei spațialități considerate îndeobște ca susceptibilă de a reduce tulburările și de a reda spiritului statutul său de indiferență față de un spațiu care nu are de localizat niște drame.

Cât despre mine, eu primesc imaginea poetului ca pe o mică nebunie experimentală, ca pe un grăunte de hașiș virtual fără ajutorul căruia nu se poate intra în regnul imaginației. Și cum să primești o imagine exagerată, dacă nu exagerând-o ceva mai mult, personalizând exagerarea? De îndată apare grăuntele fenomenologic: prelungind *exageratul*, avem într-adevăr o șansă de a ne scăpa de obișnuințele *reducției*. Privitor la imaginile spațiului, ne aflăm tocmai într-o zonă unde reducția este facilă, comună. Se va găsi totdeauna cineva care să șteargă orice complicație și să ne oblige, de îndată ce e vorba de spațiu – fie că este în mod figurat, fie că nu – să plecăm de la opoziția dintre în afară și înlăuntru. Dar dacă reducția e facilă, exagerarea este cu atât mai interesantă fenomenologic. Problema pe care o agităm e foarte favorabilă, ni se pare, pentru a marca opoziția dintre reducția reflexivă și imaginația pură. Direcția interpretărilor psihanalizei – mai liberale decât critica literară clasică – urmează totuși diagrama reducției. Singură fenomenologia se situează, prin însuși principiul ei, înaintea oricărei

reducții pentru a examina, pentru a experimenta ființa psihologică a unei imagini. Dialectica dinamismelor reducerii și exagerării poate lămuri dialectica psihanalizei și fenomenologiei. Bineînțeles, fenomenologia este cea care ne dă pozitivitatea psihică a imaginii. Să ne transformăm așadar mirarea în admirație. Să începem prin a admira. Vom vedea mai departe dacă va trebui, prin critică, prin reducere, să ne organizăm decepția. Ca să beneficiem de această admirație activă, de această admirație imediată, e de ajuns să urmărim impulsul pozitiv al exagerării. Citesc și recitesc atunci pagina lui Henri Michaux acceptând-o ca pe o fobie a spațiului interior, de parcă niște depărtări ostile ar fi deja apăsătoare în chilioara care este spațiul intim. Cu poemul său, Henri Michaux a juxtapus în noi claustrofobia și agorafobia. A exasperat frontiera dintre înlăuntru și în afară. Dar prin aceasta, el a dărâmat, din punct de vedere psihologic, trândavele certitudini ale intuițiilor geometrice prin care psihologul voia să guverneze spațiul intimității. Chiar ca figură, în ceea ce privește intimitatea, nu se închide nimic, nu se închid unele în altele pentru a desemna o profunzime a impresiilor care totdeauna *țâșnesc*: ce frumoasă însemnare de fenomenologie în această simplă frază a unui poet simbolist: „Gândul se însuflețea țâșnind corolă...”¹

O filosofie a imaginației trebuie așadar să-l urmeze pe poet până la extremitatea imaginilor sale, fără să reducă niciodată acel extremism care e totdeauna fenomenul însuși al elanului poetic. Rilke, într-o scrisoare către Clara Rilke, scrie²: „Operele de artă se nasc totdeauna din cel care a înfruntat primejdia, din cel care a mers până la capătul unei experiențe, până în punctul pe care nici o ființă omenească nu-l poate depăși. Cu cât împingi mai departe, cu atât mai proprie, mai personală, mai unică devine o viață.” Dar este oare necesar să cauți „primejdia” în afara primejdiei de a scrie, a primejdiei de a exprima? Nu

¹ Andre Fontainas, *L'ornement de la solitude (Podoaba singurătății)*, Mercure de France, 1899, p. 22.

² *Lettres, Scrisori*, Éditions Stock, p. 167.

pune poetul în primejdie limba? Nu rostește el cuvântul primejdios? Fiind mereu ecoul dramelor intime, n-a căpătat poezia tonalitatea pură a dramaticului? A trăi, a trăi cu adevărat o imagine poetică, înseamnă a cunoaște, într-una din micile ei fibre, o devenire a ființei care este o conștiință a *tulburării ființei*. Ființa este aici atât de sensibilă încât un cuvânt o perturbă. În aceeași scrisoare, Rilke mai spune: „Acest soi de rătăcire care ne este propriu trebuie să se insereze în lucrarea noastră.“

Exagerările de imagini sunt de altfel atât de *firești*, încât, cu toată originalitatea unui poet, nu rareori găsești și la un alt poet același impuls. Unele imagini ale lui Jules Supervielle pot fi apropiate aici de imaginea pe care o studiem la Michaux. Și Supervielle juxtapune claustrofobia și agorafobia atunci când scrie¹:

„Prea mult spațiu ne înnăbușă mult mai tare decât dacă nu ar fi destul.“

Și Supervielle cunoaște (*loc.cit.*, p. 21) „vertijul exterior“. În altă parte el vorbește despre o „imensitate interioară“. Și astfel cele două spații, al lui înlăuntru și al lui în afară, își schimbă între ele vertijul.

Într-un alt text al lui Supervielle, subliniat pe drept de Christian Senechal în frumoasa lui carte despre Supervielle, *închisoarea este în exterior*. După nesfârșite cavalcade în preeria sud-americană, Jules Supervielle scrie: „Chiar din pricina unui exces de călărie și de libertate, și a acestui orizont nemișcat, în ciuda galopadelor noastre disperate, preeria lua pentru mine aspectul unei închisori, mai mari decât celelalte.“

IV

Dacă înapoiem activității limbajului, prin poezie, câmpul său liber de expresie, ajungem să supraveghem întrebuițarea

¹ Jules Supervielle, *Gravitations*, p. 19.

metaforelor fosilizate. De exemplu, când deschisul și închisul vor funcționa metaforic, trebuie să întărim sau să îndulcim metafora? Repeta-vom noi, în stilul logicianului: trebuie ca o ușă să fie deschisă sau închisă? Și găsi-vom oare în această sentință un instrument de analiză într-adevăr eficace pentru o pasiune omenească? În orice caz, asemenea unelte de analiză trebuie să fie, în fiecare ocazie, ascuțite. Fiecare metaforă trebuie înapoiată ființei sale de suprafață, trebuie ridicată din nou de la obișnuința de exprimare la actualitatea expresiei. E periculos să te exprimi prin „a lucra de la rădăcină“.

Fenomenologia imaginației poetice ne permite tocmai să explorăm ființa omului ca ființa *unei suprafețe*, a suprafeței care separă zona aceluiași de zona celuilalt. Să nu uităm că în această zonă de suprafață sensibilizată, mai înainte de a fi trebuie a spune. Să spui, dacă nu altora, cel puțin ție însuși. Și mereu să înaintezi. În această orientare, universul cuvântului comandă toate fenomenele ființei, fenomenele noi, se înțelege. Prin limbajul poetic, unde de noutate aleargă pe suprafața ființei. Iar limbajul poartă în sine dialectica deschisului și închisului. Prin *sens*, el închide, prin expresia poetică, el se deschide.

Ar fi împotriva naturii anchetelor noastre să le rezumăm prin formule radicale, definind de exemplu ființa omului ca ființa unei ambiguități. Nu știm să lucrăm decât la o filosofie a detaliului. Atunci, la suprafața ființei, în acea zonă unde ființa *vrea* să se manifeste și *vrea* să se ascundă, mișcările de închidere și deschidere sunt atât de numeroase, atât de adesea inversate, precum și atât de încărcate de ezitare încât am putea încheia prin această formulă: omul este ființa întredeschisă.

V

Atunci câte reverii ar trebui să analizăm sub simpla mențiune: Ușa! Ușa, asta înseamnă un întreg cosmos al Între-

deschisului. Este cel puțin o imagine princeps a acestuia, însăși originea unei reverii în care se acumulează dorințe și ispite, ispita de a deschide ființa până în străfundurile ei, dorința de a cuceri toate ființele reticente. Ușa schematizează două posibilități puternice, care clasifică net două tipuri de reverii. Câteodată, iat-o bine închisă, încuiată, lăcătuțită. Câteodată, iat-o deschisă, adică larg deschisă.

Dar vin ceasurile de mai mare sensibilitate imaginantă. În nopțile de mai, când atâtea uși sunt închise, există una abia crăpată. Va fi de ajuns să împingi așa de ușor! Țâțânilile au fost bine unse. Atunci se schițează un destin.

Și atâtea uși care au fost ușile ezitării! În *La romance du retour (Romanța întoarcerii)*, finul și tandrul poet care a fost Jean Pellerin scria¹:

Ușa mă aduimecă, șovăie.

În acest singur vers atâtea psihism este transferat obiectului încât un cititor legat de obiectivitate nu va vedea în el decât un simplu joc de spirit. Dacă un astfel de document ar proveni din vreo îndepărtată mitologie, el ar fi mai lesne primit. Dar de ce n-am lua versul poetului ca pe un mic element de mitologie spontană? De ce să nu simțim că în ușă este încarnat un mic zeu al pragului. Trebuie oare să mergem până la un trecut îndepărtat, un trecut care nu e al nostru, pentru a sacraliza pragul. Porphyriu a spus pe drept: „Un prag este un lucru sacru.”² Fără a ne referi la o astfel de sacralizare prin erudiție, de ce n-am răsuna la această sacralizare prin poezie, printr-o poezie a timpului nostru, cu o tentă de fantezie poate, dar care se acordă cu valorile primare.

Un alt poet, fără să se gândească la Zeus, poate foarte bine să scrie, descoperind în el însuși maiestatea pragului:

¹ Jean Pellerin, *La romance du retour (Romanța întoarcerii)*, N.R.F., 1921, p.18.

² Porphyriu, *L'antre des nymphes (Vizuina nimfelor)*, par. 27.

*Mă surprind deținind pragul
Ca fiind locul geometric
Al sosirilor și al plecărilor
În casa Tatălui.¹*

Și toate ușile simplei curiozități, care au ispitit ființa pentru nimic, pentru vid, pentru un necunoscut care nici măcar nu e imaginat!

Cine nu are în memoria sa o cămară a lui Barbă-Albastră care n-ar fi trebuit deschisă, întredeschisă? Sau – ceea ce e același lucru pentru o filosofie care profesează întâietatea imaginației – pe care n-ar fi trebuit să ne-o imaginăm deschisă, susceptibilă de a se întredeschide?

Ce concret devine totul în lumea unui suflet când un obiect, când o simplă ușă vine să dea imaginile șovăielii, ispitei, dorinței, siguranței, primirii libere, respectului! Ți-ai spune întreaga viață dacă ai spune povestea tuturor ușilor pe care le-ai închis, le-ai deschis, a tuturor ușilor pe care ai vrea să le mai deschizi.

Dar este oare aceeași ființă cel care deschide o ușă și cel care o închide? La ce adâncime a ființei nu pot să coboare gesturile care dau conștiința siguranței sau a libertății? Nu datorită acestei „adâncimi“ devin ele atât de normal simbolice? Astfel, René Char ia ca motiv al unuia dintre poemele sale această frază a lui Albertus Magnus: „Trăiau, în Germania, niște copii gemeni din care unul deschidea ușile atingându-le cu brațul drept, celălalt le închidea atingându-le cu brațul stâng.“ O asemenea legendă, sub pana unui poet, nu e, firește, o simplă referință. Ea îl ajută pe poet să sensibilizeze lumea apropiată, să rafineze simbolurile din viața curentă. Această veche legendă devine cât se poate de nouă. Poetul o ia pentru sine. El știe că există două „ființe“ în ușă, că ușa trezește în noi două direcții de vis, că ea este de două ori simbolică.

Și apoi, spre ce, spre cine se deschid ușile? Se deschid ele pentru lumea oamenilor sau pentru lumea singurătății? Ramon

¹ Michel Barrault, *Dominicale*, I, p. 11.

Gomez de la Serna a putut scrie: „Ușile care se deschid către câmpie par a dăruia o libertate îndărătul spatelui lumii.“¹

VI

Îndată ce cuvântul *în* apare într-o expresie, nu se mai ia literal *realitatea expresiei*. Se traduce ceea ce se crede a fi limbajul figurat în limbaj rezonabil. Ne e greu, ni se pare că nu merită să-l urmărim de exemplu pe poetul care spune – vom da documente – că în propriul lui cap este vie casa din trecut. Traducem pe dată: poetul vrea pur și simplu să spună că o veche amintire e păstrată *în* memoria sa. Excesul imaginii care ar vrea să răstoarne raporturile dintre conținut și conținător ne face să dăm înapoi în fața a ceea ce poate părea drept o sminteală de imagini. Am fi mai indulgenți dacă am urmări autopsiile febrei. Pornind prin labirintul febrei care aleargă prin corpul nostru, explorând „casele febrei“, durerile care locuiesc în dintele stricat, am ști că imaginația localizează chinurile și că ea face și reface niște anatomii imaginare. Dar noi nu utilizăm în această lucrare numeroasele documente pe care le-am putea găsi la psihiatri. Preferăm să ne accentuăm ruptura cu cauzalismul înlăturând orice cauzalitate organică. Problema noastră este de a discuta imagini ale imaginației pure, ale imaginației eliberate, eliberatoare, fără nici un raport cu niște incitații organice.

Astfel de documente de poetică absolută există. Poetul nu dă înapoi în fața răsturnării îmbucărilor. Fără să-și dea măcar seama că îl scandalizează pe omul rezonabil, în ciuda simplului bun-simț, el trăiește răsturnarea dimensiunilor, întoarcerea perspectivei lui înlăuntru și lui în afară.

¹ Ramon Gomez de la Serna, *Échantillons*, Cahiers verts, Éditions Grasset, p. 167.

Caracterul anormal al imaginii nu vrea să spună că ea e fabricată artificial. Imaginația este însușirea cea mai firească cu putință. Desigur, imaginile pe care le vom examina n-ar putea fi înscrise într-o psihologie a proiectului, fie și a unui *proiect imaginar*. Orice proiect este o contextură de imagini și de gânduri care presupune un impact asupra realității. Așadar nu avem a-l considera conform unei doctrine a imaginației pure. Inutil chiar de a *continua* o imagine, inutil de a o *menține*. Ne este suficient că există.

Să studiem deci cu toată simplitatea fenomenologică documentele oferite de poeți.

În cartea sa, *Où boivent les loups (Unde beau lupii)*, Tristan Tzara scrie:

*O lentă smerenie pătrunde în odaia
Ce locuiește în mine în palma odihnei.*

Pentru a beneficia de onirismul unei asemenea imagini, trebuie desigur să ne punem „în palma odihnei“, adică să ne ghemuim în noi înșine, să ne condensăm în ființa unui repaos, bunul pe care, fără osteneală, „îl ai la îndemână“. Atunci marele izvor de smerenie simplă care este în odaia tăcută curge în noi înșine. Intimitatea camerei devine intimitatea noastră. Și, corelativ, spațiul intim a devenit așa de liniștit, așa de simplu, că în el se *localizează*, se centralizează toată liniștea odăii. Odaia este, în adâncime, odaia noastră, odaia este în noi. Noi nu o mai vedem. Ea nu ne mai *limitează*, căci ne aflăm chiar în fundul repaosului ei, în repaosul pe care ea ni l-a conferit. Și toate odăile de odinioară vin să se îmbrace în această odaie de aici. Ce simplu e totul!

Într-o altă pagină, și mai enigmatică pentru spiritul rezonabil, dar la fel de clară pentru cine devine sensibil la inversiunile topoanalitice ale imaginilor, Tristan Tzara scrie:

*Piața soarelui a intrat în cameră
Și camera în capul zumzător.*

Trebuie, pentru a accepta imaginea, pentru a auzi imaginea, să trăiești acel freamăt ciudat al soarelui care intră într-o odaie în care ești singur, căci, este un fapt, prima rază de soare *bate* în perete. Va auzi aceste zgomote – dincolo de fapte – și acela care știe că fiecare rază de soare transportă albine. Atunci totul zumzăie iar capul e un stup, stupul zgomotelor soarelui.

Imaginea lui Tzara era, din capul locului, supraîncărcată de suprarealism. Dar dacă o supraîncărcăm în continuare, dacă îi sporim sarcina de imagine, dacă, bineînțeles, depășim stăvilarele criticii, ale *oricărei* critici, atunci intrăm cu adevărat în acțiunea suprarealistă a unei imagini pure. Dacă extremul imaginii se dovedește astfel a fi activ, comunicabil, este fiindcă pornirea era bună: odaia însoțită zumzăie *în* capul visătorului.

Un psiholog va spune că analiza noastră nu face decât să relateze niște „asociații“ îndrăznețe, prea îndrăznețe. Psihanalistul va accepta poate – e obișnuit cu asta – „să analizeze“ această îndrăzneală. Și unul și celălalt, dacă iau imaginea drept „simptomatică“, vor încerca să-i găsească imaginii niște rațiuni și niște cauze. Fenomenologul ia lucrurile altfel; mai exact, el ia imaginea așa cum este ea, așa cum o creează poetul și încearcă să și-o însușească, să se hrănească cu acest fruct rar; el duce imaginea până la frontiera a ceea ce poate el imagina. Oricât ar fi de departe de a fi un poet, fenomenologul încearcă să repete pentru sine creația, să continue, dacă se poate, exagerarea. Atunci, asociația nu mai este întâlnită, îndurată. Este căutată, voită. E o constituție poetică, specific poetică. E sublimare total despovărată de greutatea organice sau psihice de care ai vrea să te eliberezi, pe scurt corespunde la ceea ce numeam în introducere sublimare pură.

Bineînțeles, o asemenea imagine nu o primești în același fel în fiecare zi. Ea nu e niciodată – psihic vorbind – obiectivă. Alte comentarii ar putea-o înnoi. Pentru a o primi bine mai trebuie și să fii în ceasurile fericite ale supraimaginației.

O dată atins de harul supraimaginației, îi simți prezența în fața unor imagini mai simple prin care lumea exterioară vine să

aducă în căușul ființei noastre niște spații virtuale foarte colorate. Așa este imaginea prin care Pierre-Jean Jouve își *constituie* ființa sa tainică. El o așează în celula intimă:

*Celula mea umple de mirare
Zidul spoit cu var al tainei mele.
(Les Nocés)*

Odaia în care poetul își desfășoară un asemenea vis nu este după toate aparențele „spoită cu var“. Dar această odaie, odaia unde scrii, e așa de liniștită, își merită așa de bine numele de odaie „solitară“! O locuiești prin grația imaginii, așa cum locuiești o imagine care e „în imaginație“. Poetul *Nunților* locuiește aici *imaginea celulară*. Această imagine nu transpune o realitate. Ar fi caraghios să-l întrebăm pe visător despre dimensiunile ei. Ea este refractară la intuiția geometrică, dar încadrează bine ființa secretă. Ființa secretă se simte aici păzită de albeața unui lapte de var mai mult decât de niște ziduri întărite. Celula tainei e albă. O singură valoare e de ajuns ca să coordoneze multe vise. Și totdeauna e așa, imaginea poetică stă sub dominația unei calități majorate. Albeața pereților, ea singură, protejează celula visătorului. Ea este mai puternică decât orice geometrie. Vine să se înscrie în celula intimității.

Asemenea imagini sunt instabile. De îndată ce părăsim expresia așa cum este ea, așa cum ne-o oferă scriitorul în totală spontaneitate, riscăm să recădem în sensul plat și să ajungem să ne plictisim într-o lectură care nu știe să condenseze intimitatea imaginii. Ce întoarcere către sine trebuie, de exemplu, pentru a citi această pagină a lui Blanchot în tonalitatea de ființă în care a fost scrisă: „Despre această cameră, cufundată în cea mai vastă noapte, știam totul, o pătrunsesem, o purtam în mine, o făceam să trăiască, o viață care nu e viața, dar care e mai puternică decât ea și pe care nici o forță din lume n-ar putea-o învinge.“¹ Nu se simte oare în aceste repetiții, sau mai exact în

¹ Maurice Blanchot, *L'arret de mort (Sentița de moarte)*, p. 124.

aceste întăriri repetate ale unei imagini care a fost pătrunsă – și nu a unei camere în care s-a pătruns – ale unei camere pe care scriitorul o poartă în el, pe care o face să trăiască o viață care nu e în viață; da, nu se vede oare că scriitorul nu înțelege să spună pur și simplu că așa e sălașul său *familiar*? Memoria *ar încărcă* această imagine. Ar mobila-o cu *amintiri compozite* venind din mai multe epoci. Totul este aici mai simplu, mai radical simplu. Camera lui Blanchot este un lăcaș al spațiului intim, ea este camera lui interioară. Noi participăm la imaginea scriitorului grație a ceea ce suntem nevoiți să numim o *imagine generală*, o imagine pe care participarea ne împiedică să o confundăm cu o *idee generală*. Putem singulariza imediat această imagine generală. O locuim, o pătrundem, așa cum și-o pătrunde Blanchot pe a lui. Cuvântul nu e de ajuns, ideea nu e de ajuns, trebuie ca scriitorul să ne ajute să ne răsturnăm spațiul, să ne depărtăm de ceea ce am vrea să *descriem* pentru a trăi deplin ierarhia repaosurilor noastre.

Dialectica lui înlăuntru și în afară își ia întreaga sa forță adeseori tocmai din concentrarea în spațiul intim cel mai redus. Veți simți această elasticitate meditănd următoarea pagină a lui Rilke (*Caietele...*, trad. p. 106): „Și aproape că aici nu e spațiu; și tu te calmezi aproape la gândul că e imposibil ca ceva prea mare să poată încăpea în strâmtoarea aceasta.“ Există o consolare în faptul de a te ști calm într-un spațiu îngust. Rilke realizează intim – în spațiul dinăuntru – această strâmtoare, unde totul este pe măsura ființei intime. Atunci, cu o frază mai departe, textul trăiește dialectica:

Dar afară, afară totul e fără măsură. Iar când nivelul urcă afară, el se ridică și în tine, nu în vasele care stau în parte în puterea ta, sau în limfa organelor tale celor mai impasibile: ci el crește în vasele capilare, aspirat în sus până la ultimele ramificații ale existenței tale infinit de ramificate. Acolo urcă, acolo se revarsă din tine, mai sus decât respirația și – ultimul recurs – te refugiezi cumva pe vârful răsufării tale. Ah! și după asta unde, unde după asta? Inima te gonește afară din tine și ești deja aproape afară din tine și nu mai

poți. Ca un scarabeu călcat în picioare, curgi afară din tine însuși și picul tău de tărie sau de elasticitate nu mai are sens.

O, noapte fără obiecte. O, fereastră surdă la afară, o, uși închise cu grijă; practici venite din vremurile vechi, transmise, verificate, niciodată pe deplin înțelese. O, tăcere în casa scării, tăcere în odăile vecine, tăcere sus, în tavan. O, mamă, o, tu, unica, cea care te-ai așezat în fața întregii acestei tăceri, pe vremea când eram copil.

Am dat această lungă pagină fără s-o întrerupem, tocmai pentru că ea are o continuitate dinamică. În lăuntru și în afara nu sunt lăsate opoziției lor geometrice. Din care prea-plin al unui interior ramificat se scurge substanța ființei? Cheamă exteriorul? Nu e exteriorul o intimitate veche pierdută în umbra memoriei? Casa scării, în ce tăcere răsună ea? În tăcerea aceasta iată niște pași ușori: mama se întoarce ca să-și păzească copilul, ca altădată. Ea le redă tuturor zgomotelor confuze și ireale sensul lor concret și familiar. Noaptea fără hotar încetează să mai fie un spațiu vid. Pagina lui Rilke, asaltată de atâtea spaime, își găsește împăcarea. Dar cât de lung este circuitul! Pentru a-l trăi în realitatea imaginilor, trebuie – se pare – a fi neîncetat contemporan cu o osmoză dintre spațiul intim și spațiul indeterminat.

Am propus texte atât de variate ca să arătăm că există jocuri de valori care fac să treacă pe planul al doilea tot ce ține de simplele determinări de spațiu. Opoziția între în afară și înlăuntru nu mai este atunci coeficientizată de evidența sa geometrică.

Pentru a încheia acest capitol, vom analiza un text unde Balzac definește o voință de opoziție înaintea spațiului înfruntat. Textul este cu atât mai interesant cu cât Balzac s-a crezut dator să-l rectifice.

Într-o primă versiune a romanului *Louis Lambert*, citim: „Când își folosea astfel toate puterile, el își pierdea într-un fel conștiința vieții sale fizice și nu exista decât prin jocul atotputernic al organelor sale interne care îi stăteau mereu la îndemână, făcea, după admirabila sa expresie, *să dea înapoi spațiul înaintea lui*.”

În versiunea definitivă, citim doar: „El lăsa, după propria-i expresie, spațiul în urma lui.“

Ce diferență între cele două mișcări de expresie! Ce declin de putere a ființei față cu spațiul trecând de la prima formă la a doua! Cum a putut Balzac să facă o asemenea corectură. De fapt, el a revenit la „spațiul indiferent“. Într-o meditație despre ființă, se pune de obicei spațiul între paranteze, cu alte cuvinte se lasă spațiul „în urmă“. Ca indiciu de pierdere a tonalizării de ființă, să notăm că „admirația“ a dispărut. Cel de-al doilea mod de a se exprima nu mai este, după mărturisirea scriitorului, *admirabil*. Fiindcă era efectiv admirabilă, acea putere care face *să dea înapoi spațiul*, care pune spațiul afară, tot spațiul afară pentru ca ființa ce meditează să fie liberă în gândirea ei.

FENOMENOLOGIA ROTUNDULUI

I

Când metafizicienii vorbesc concis, ei pot ajunge la adevărul imediat, la un adevăr care s-ar uza prin dovezi. Putem atunci să-i comparăm pe metafizicieni cu poeții, să-i asociem cu poeții, care, într-un vers, ne dezvăluie un adevăr al omului intim. Astfel, din enorma carte a lui Jaspers, *Von der Wahrheit*, extrag această judecată concisă: „Jedes Dasein scheint in sich rund.“ (p. 50) „Orice ființă pare în sine rotundă.“ Ca sprijin pentru acest adevăr nedovedit al unui metafizician, vom aduce câteva texte formulate după orientări cu totul diferite ale gândirii metafizice.

Astfel, fără comentariu, Van Gogh a scris: „Viața este probabil *rotundă*.“

Iar Joë Bousquet, fără să fi cunoscut fraza lui Van Gogh, scrie: „I s-a spus că viața e frumoasă. Nu! Viața este rotundă.“¹

În sfârșit, tare aș vrea să știu unde a putut La Fontaine să spună: „O nucă mă face rotund de tot.“

Cu aceste patru texte de origine atât de diferită (Jaspers, Van Gogh, Bousquet, La Fontaine), iată, pare-se, problema fenomenologică pusă răspicat. Va trebui să fie rezolvată prin îmbogățire cu alte exemple, aglomerând în ea alte date, având mare grijă de a le rezerva acestor „date“ caracterul lor de date intime, independente de cunoștințele din lumea exterioară. Asemenea date nu pot primi din lumea exterioară decât *ilustrări*. Trebuie chiar să luăm seama ca prea viile culori ale

¹ Joë Bousquet, *Le meneur de lune*, p. 174.

ilustrației să nu facă *ființa imaginii* să-și piardă lumina sa primară. Simplul psiholog nu poate aici decât să se abțină, fiindcă trebuie răsturnată perspectiva cercetării psihologice. Nu percepția poate justifica asemenea imagini. Ele nu pot fi luate nici ca metafore, precum atunci când se spune despre un om sincer și simplu că e „tot un rotund“. Această rotunjime a ființei, sau această rotunjime de a fi pe care o evocă Jaspers nu poate apărea în adevărul său direct decât în meditația cea mai pur fenomenologică.

Asemenea imagini nici nu se transportă în orice conștiință. Sunt desigur unii care vor vrea „să înțeleagă“, când de fapt imaginea trebuie luată mai întâi la pornirea ei. Există, mai ales, unii care vor declara, cu ostentație, că ei nu înțeleg; viața, vor obiecta ei, nu e sigur sferică. Ei se vor mira că această ființă ce se vrea caracterizată în adevărul ei intim, este predată cu atâta ingenuitate geometrului, acestui gânditor din exterior. Din toate părțile se strâng obiecții pentru a stopa de îndată dezbateră.

Și totuși, expresiile pe care le-am notat se află aici. Sunt aici în relief pe limbajul comun, implicând o semnificație proprie. Ele nu vin dintr-un exces de limbaj, nici dintr-o stângăcie de limbaj. Nu s-au născut dintr-o voință de a uimi. Degeaba sunt extraordinare: ele poartă pecetea unei primitivități. Se nasc dintr-o dată și iată-le desăvârșite. De aceea, pentru mine, aceste expresii sunt minuni de fenomenologie. Ele ne obligă ca pentru a le judeca, a le iubi, a ni le însuși, să adoptăm atitudinea fenomenologică.

Aceste imagini șterg lumea și nu au trecut. Nu vin din nici o experiență anterioară. Suntem siguri că ele sunt metapsihologice. Ne dau o lecție de singurătate. Trebuie, o clipă, să le iei doar pentru tine. Dacă le iei în nouitatea lor bruscă, observi că nu te mai gândești decât la asta, că ești pe de-a-ntregul în ființa acestei expresii. Dacă te supui puterii hipnotice a unor asemenea expresii, iată că te afli cu totul în rotunjimea ființei, că trăiești în rotunjimea vieții asemenea nucii care se rotunjește în coaja ei. Filosoful, pictorul, poetul și fabulistul ne-au dăruit un document de fenomenologie pură. E rândul nostru, acum, să

ne servim de el ca să învățăm strângerea ființei în centrul ei; e rândul nostru și să sensibilizăm documentul înmulțindu-i variațiile.

II

Înainte de a propune exemple suplimentare, se cuvine, credem, să reducem cu un termen formula lui Jaspers pentru a o face mai pură sub aspect fenomenologic. Am spune atunci: *das Dasein ist rund*, ființa este rotundă. Fiindcă a adăuga că ea *pare* rotundă, înseamnă a păstra un dublet de ființă și de aparență; când de fapt vrem să spunem întreaga ființă în rotunjimea ei. Nu e vorba, într-adevăr, de a contempla, ci de a trăi ființa în imediatitatea ei. Contemplarea s-ar dedubla în ființa care contemplă și ființa contemplată. Fenomenologia, în domeniul restrâns în care o înfățișăm, trebuie să suprimă orice intermediar, orice funcție supraadăugată. Ca să avem puritatea fenomenologică maximă, trebuie deci să scoatem din formula jaspersiană tot ce i-ar masca valoarea ontologică, tot ce i-ar complica semnificația radicală. Cu această condiție, formula: „Ființa este rotundă“ va deveni pentru noi un instrument care să ne permită să recunoaștem primitivitatea anumitor imagini ale ființei. Încă o dată, imaginile *rotunjimii pline* ne ajută să ne regrupăm în noi înșine, să ne dăruim nouă înșine o primă constituire, să ne afirmăm ființa noastră la modul intim, prin lăuntru. Căci, trăită din lăuntru, fără exterioritate, ființa n-ar putea fi decât rotundă.

E oare oportun să evocăm aici filosofia presocratică, să ne referim la ființa parmenideană, la „sfera“ lui Parmenide? Într-un mod mai general, poate fi cultura filosofică o propedeutică pentru fenomenologie? Se pare că nu. Filosofia ne pune în prezența unor idei prea puternic coordonate pentru ca, din detaliu în detaliu, să ne punem iarăși și iarăși, așa cum trebuie s-o

facă fenomenologul, în situație de pornire. Dacă o fenomenologie a înlănțuirii ideilor este posibilă, trebuie să recunoaștem că ea n-ar putea fi o fenomenologie elementară. Beneficiul de elementaritate este cel pe care-l găsim într-o fenomenologie a imaginației. O imagine nelucrată își pierde virtuțile primare. Astfel, „sfera“ lui Parmenide a cunoscut un destin prea măreț pentru ca imaginea să rămână în primitivitatea ei și să poată deveni un instrument adecvat pentru cercetarea noastră asupra primitivității imaginilor ființei. Cum am rezista să nu îmbogățim imaginea ființei parmenidiene prin perfecțiunile ființei geometrice a sferei?

Dar de ce vorbim despre îmbogățirea unei imagini, atunci când, de fapt, o cristalizăm în perfecțiunea geometrică? S-ar putea da exemple în care valoarea de perfecțiune atribuită sferei este pe de-a-ntregul verbală. Iată unul care trebuie să ne servească de contraexemplu, unde se manifestă o necunoaștere a tuturor valorilor de imagini. Un personaj al lui Alfred de Vigny, un tânăr consilier, se instruește citind *Meditațiile* lui Descartes¹. „Uneori, spune Vigny, el lua o sferă așezată lângă el și, învârtind-o îndelung cu degetele, se cufunda în cele mai profunde reverii ale științei.“ Care reverii? Scriitorul nu ne spune. Își închipuie el oare că lectura *Meditațiilor* lui Descartes e înlesnită dacă cititorul acceptă să învârtească îndelung o bilă între degete? Gândurile științifice se dezvoltă într-un alt orizont iar filosofia lui Descartes nu se învață pe un obiect, fie el și sfera. Sub pana lui Alfred de Vigny, cuvântul *profund*, așa cum e cazul adesea, este o negare a profunzimii.

De altfel cine nu vede că, vorbind despre volume, geometrul nu tratează decât despre suprafețele care le mărginesc? Sfera geometrului este sfera goală, esențial goală. Ea poate fi pentru noi un bun simbol pentru studiile noastre fenomenologice asupra rotunjimii pline.

¹ Alfred de Vigny, *Saint-Mars*, cap. XVI.

III

Aceste observații preliminare sunt desigur încărcate de filosofie implicită. Era totuși necesar să le indicăm pe scurt, fiindcă ele ne-au fost personal utile și fiindcă un fenomenolog trebuie să spună totul. Ele ne-au ajutat să ne „defilosofăm“, să înlăturăm toate antrenamentele culturii, să ne punem în afara convingerilor dobândite printr-o lungă examinare filosofică a gândirii științifice. Filosofia ne coace prea repede și ne cristalizează într-o stare de maturitate. Atunci cum, fără să te „defilosofezi“, să speri a trăi surprările pe care ființa le primește de la imaginile noi, de la imaginile care sunt totdeauna fenomene ale tinereții de ființă? Când ești la vârsta de a imagina, nu știi să spui cum și de ce imaginezi. Când ai ști să spui cum imaginezi, atunci nu mai imaginezi. Ar trebui deci să ne dematurizăm.

Dar, fiindcă tot suntem prinși – accidental – de un exces de neologisme, să mai spunem, în chip de preambul la examinarea fenomenologică a imaginilor rotunjimii pline, că am simțit, și aici ca și în multe alte ocazii, nevoia de a ne „depsihanalistica“.

Într-adevăr, acum cinci sau zece ani, ne-am fi oprit la o examinare psihologică a imaginilor rotunjimii și mai ales a imaginilor rotunjimii pline, la explicațiile psihanalitice și am fi adunat fără greutate un dosar enorm, fiindcă tot ce e rotund cheamă mângâierea. Asemenea explicații psihanalitice au cu siguranță un câmp larg de validitate. Dar oare spun ele totul și, mai ales, pot ele să se așeze în axa determinărilor ontologice? Spunându-ne că ființa e rotundă, metafizicianul deplasează dintr-o dată toate determinările psihologice. El ne descotoarsește de un trecut de vise și de gânduri. Ne cheamă la o actualitate a ființei. De această actualitate strânsă în însăși ființa unei expresii, psihanalistul nu se poate lega deloc. El judecă o asemenea expresie omeneste nesemnificativă tocmai din pricina extremei ei rarități. Dar această raritate este cea care stârnește atenția fenomenologului și îl invită să privească cu o privire nouă din perspectiva de ființă semnalată de metafizicieni și de poeți.

IV

Să dăm un exemplu de imagine în afara oricărei semnificații realiste, psihologice sau psihanalitice.

Michelet spune, fără nici o pregătire, tocmai în absolutul imaginii, că „pasărea (este) aproape complet sferică“. Să-l înlăturăm pe acest „aproape“ care temperează inutil formula, care este o concesie făcută unei vederi care ar judeca după formă, și obținem atunci o participare evidentă la principiul jaspersian al „ființei rotunde“. Pasărea, pentru Michelet, este o rotunjime plină, este viața rotundă. Comentariul lui Michelet îi dă păsării, în câteva rânduri, semnificația ei de *model de ființă*¹

Pasărea, aproape complet sferică, este cu siguranță culmea, sublimă și divină, a concentrării vie. Nu se poate vedea, nici chiar închipui un grad mai înalt de unitate. Exces de concentrare care face marea forță personală a păsării, dar care implică extrema ei individualitate, izolarea, slăbiciunea ei socială.

Aceste rânduri apar în textul cărții într-o izolare totală. Se simte că scriitorul a ascultat și el de imaginea „concentrării“ și că a abordat un plan de meditație unde cunoaște niște „focare“ de viață. Bineînțeles, el este deasupra oricărei preocupări de descriere. Geometrul, și aici, ar putea să se mire, cu atât mai mult cu cât pasărea este meditată aici în zborul ei, în „plein-air“-ul ei, și că, prin urmare, figurile de săgeți ar putea veni aici să lucreze în acord cu imaginarea dinamicității. Dar Michelet a sesizat ființa păsării în situarea ei cosmică, a sesizat-o ca pe o centralizare a vieții păzite din toate părțile, închisă într-un bulgăre viu, deci la maximum ei de *unitate*. Toate celelalte imagini, fie că vin de la forme, de la culori, de la mișcări, suferă de relativism în fața a ceea ce trebuie numit pasărea absolută, ființa vieții rotunde.

Imaginea de ființă – fiindcă o imagine de ființă este – care apare în pagina lui Michelet este extraordinară. Și tocmai de

¹ Jules Michelet, *L'oiseau (Pasărea)*, p. 291.

aceea, ea va fi socotită ne semnificativă. Criticul literar nu i-a acordat mai multă importanță decât psihanalistul. Și cu toate acestea, ea a fost scrisă și există într-o carte mare. Ea ar căpăta un interes și un sens dacă ar putea fi instituită o filosofie a imaginației cosmice, care să caute centri de cosmicitate.

Prinsă în centrul său, în scurttimea sa, cât este de completă fie și numai desemnarea acestei rotunjimi! Poeții care o evocă, fără a se cunoaște, își răspund. Astfel, Rilke¹, care desigur nu s-a gândit la pagina lui Michelet, scrie:

*...Acest rotund țipăt de pasăre
Odihnește în clipa care-l naște
Mare cât un cer peste pădurea ofilită
Totul vine ascultător să se așeze în acest țipăt
Tot peisajul pare să se odihnească în el.*

Pentru cel care se deschide spre cosmicitatea imaginilor, imaginea esențial centrală a păsării îi apare ca fiind una și aceeași cu imaginea din pagina lui Michelet. Doar că ea este exprimată într-un alt registru. Țipătul rotund al ființei rotunde rotunjește cerul în cupolă. Și totul pare a se odihni în peisajul rotunjit. Ființa rotundă își propagă rotunjimea, propagă calmul oricărei rotunjimi.

Iar pentru un visător de cuvinte, cât calm în cuvântul rotund! Cum rotunjește el de pașnic gura, buzele, ființa suflului! Fiindcă și acest lucru trebuie spus de către un filosof care crede în substanța poetică a cuvântului. Și ce bucurie profesorală, ce bucurie sonoră să-ți începi lecția de metafizică, rupând-o cu toate „ființele-acolo“, și spunând: *Das Dasein ist rund*. Ființa este rotundă. Și apoi să aștepti ca bubuiturile acestui tunet dogmatic să se liniștească peste discipolii extaziați.

Dar să ne întoarcem la niște rotunjimi mai modeste, mai puțin intangibile.

¹ Rilke, *Poésie*, trad. Betz, sub titlul: *Inquiétude (Neliniște)*, p. 95.

V

Uneori într-adevăr există o formă care călăuzește și închide primele vise. Pentru un pictor, copacul se compune în rotunjimea lui. Dar poetul reia visul mai de sus. El știe că ceea ce se izolează se rotunjește, ia chipul ființei care se concentrează asupra sinelui propriu. În *Poèmes français* (*Poemele franceze*) de Rilke, așa trăiește și se impune nukul. Și aici, în jurul copacului singur, mijloc al unei lumi, cupola cerului se va rotunji urmând regula poeziei cosmice. La pagina 169, citim:

*Copac, mereu la mijloc
De tot ce-l înconjoară
Copac ce savurează
Întreaga boltă a cerurilor.*

Bineînțeles, poetul nu are în fața ochilor decât un copac din câmpie; el nu se gândește la vreun *ygdrasil* legendar care ar fi el singur întreg cosmosul, unind cerul și pământul. Dar imaginația ființei rotunde își urmează legea: de vreme ce nukul este, cum spune poetul, „rotunjit cu mândrie“, el poate savura „întreaga boltă a cerurilor“. Lumea e rotundă în jurul ființei rotunde.

Și din vers în vers, poemul crește, își mărește ființa. Copacul e viu, gândește, tinde spre Dumnezeu:

*Dumnezeu i se va arăta
Or, ca să fie sigur
Își dezvoltă rotund ființa
Și îi întinde brațe coapte.*

*Copac ce poate
Gândește înlăuntru.
Copac ce se domină
Dându-și încet*

*Forma ce elimină
Hazardurile vântului!*

Voi găsi oare vreodată un document mai bun pentru o fenomenologie a ființei care în același timp se stabilește și se dezvoltă în rotunjimea sa? Copacul lui Rilke propagă, în cercuri de verdeață, o rotunjime cucerită împotriva accidentelor de formă și împotriva evenimentelor capricioase ale mobilității. Aici, devenirea are mii de forme, mii de frunze, dar ființa nu suferă nici o dispersare: dacă aș putea vreodată, într-un tablou vast, să adun laolaltă toate imaginile ființei, toate imaginile multiple, schimbătoare, care, totuși, ilustrează permanența ființei, copacul rilkean ar deschide un mare capitol în albumul meu de metafizică concretă.

Cuprins

<i>Prefață</i> de Mircea Martin	5
Introducere	9
Capitolul întâi CASA. DE LA PIVNIȚĂ LA POD. SENSUL COLIBEI	35
Capitolul al doilea CASĂ ȘI UNIVERS	69
Capitolul al treilea SERTARUL, CUFERELE ȘI DULAPURILE	103
Capitolul al patrulea CUIBUL	119
Capitolul al cincilea COCHILIA	135
Capitolul al șaselea COLȚURILE	165
Capitolul al șaptelea MINIATURA	177
Capitolul al optulea IMENSITATEA INTIMĂ	211
Capitolul al nouălea DIALECTICA LUI AFARĂ ȘI ÎNLĂUNTRU	239
Capitolul al zecelea FENOMENOLOGIA ROTUNDULUI	259

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România, nr. 2511.1-171.1/ ROL, deschis la BCR, Filiala Sector 1, București.

Editura Paralela 45

Pitești: 0300, str. Frații Golești 128-130;
tel./fax: (0248)63.14.39; (0248)63.14.92; (0248)21.45.33;
e-mail: redactie@edituraparelela45.ro; comenzi@edituraparelela45.ro

București: Sector 4, b-dul Gheorghe Șincai, nr. 14, bl. 11, sc. 1, et. 6, ap. 21;
tel./fax: (021)330.73.09; e-mail: bucuresti@edituraparelela45.ro

Brașov: 2200, str. Hărmanului, nr. 21, bl. 31, sc. D, et. III, ap. 14;
tel./fax: (0268)33.36.01; e-mail: ep45@deltanet.ro

Cluj-Napoca: 3400, str. Ion Popescu-Voitești 1-3, bl. D, sc. 3, ap. 43;
tel./fax: (0264)43.40.31 e-mail: ep45cj@rdslink.ro

Oradea: 3700, str. Rimanoczy Kalman 16;
tel./fax: (0259)12.79.13; (0259)13.09.06

Tiparul executat
la tipografia Editurii Paralela 45