

LA DYNAMIQUE DES IMAGES DE L'EAU DANS LES RÉCITS D'OCTAVE MIRBEAU

Achoppant sur la traditionnelle image d'un homme volcanique, auteur d'une œuvre sulfureuse, la représentation littéraire et imaginaire de l'eau occupe chez Octave Mirbeau une place qui, pour ne pas être ignorée des commentateurs, n'en est pas moins minimisée. Et pourtant, auprès d'un Zola terrien, d'un Huysmans igné, voire lunaire, Mirbeau partage avec Maupassant, mais sur un mode plus complexe, une intimité aquatique profonde. Ses premiers ouvrages suggèrent une dichotomie sensible et apparemment irréductible entre, d'une part, le gluant, le visqueux, le boueux, sorte d'état intermédiaire désignant le lieu de la hantise, de l'autre la fluidité (au demeurant, de nature liquide ou aérienne) qui offre notamment, pour les personnages des premières œuvres, la promesse d'une dissolution, d'une fusion paradisiaque, dans un éparpillement mêlé de soi et du monde. L'intérêt réside dans la possible mutation des significations liées à l'eau, engagées dans l'évolution globale d'une œuvre qui s'ouvre peu à peu au monde : apesanteur primordiale et sensations de flottement ne sont pas exclusives d'un dynamisme de l'image aquatique.

1 – Regarder l'eau : un Narcisse naturaliste

Dès les premières pages du *Calvaire*, un épisode anodin donne la mesure de l'imagination matérielle qui investit l'eau. Une réaction d'effroi démesurée saisit le nourrisson qui, auprès de sa mère Madame Mintié, aperçoit, projeté sur un carreau de la salle d'eau " *le reflet mouvant [...] sur la surface humide du dallage*". Triste prémonition qui s'exécute ici, de la malédiction qui va s'abattre sur ce Narcisse naturaliste, qui tarde à se délivrer d' " *un long engourdissement*"^{vi} dont il ne sortira qu'à la vue du regard maternel éploré, " *ses deux grands yeux ronds [...] qui pleuraient toujours [...] qui pleuraient comme pleure le nuage et comme pleure la fontaine*"^{vii}. Dans ce premier roman que Mirbeau signe de son nom, on pleure abondamment, et les larmes versées sont bien plus celles des hommes que des femmes^{viii}.

La fascination liée à l'eau observée intensément se décline sur tous les modes ; le motif des pleurs en est à la fois l'un des plus ostensibles et des plus classiques. Celui du regard qui transmue la matière aqueuse est peut-être à rapprocher de ce que Claude Herzfeld identifie comme l'effet médusant de Gôrgo, l'hydre. Le secret des transmutations funestes de l'eau miroitante en une tache bourbeuse et sanguinolente, qui coupe inexorablement le sujet de son reflet rassérénant, suffit à désigner le lieu de la faute : dans *Le Calvaire*, la patrie entraîne le naufrage de l'individu, d'ores et déjà voué au vertige des eaux troubles : " *Qu'était-ce donc que cette patrie [...] à qui il suffisait de regarder l'eau tranquille des fleuves pour la changer en sang [...]*"^{ix}. Le mythe littéraire brode librement sur son modèle originel : la léthargie et la torpeur de Narcisse-Mintié enfant, loin d'être les entraves ou les freins de son développement, sont les conditions nécessaires du seul bonheur possible, celui goûté par l'enfant engourdi dans le sommeil lustral de la conscience.

2 – Mintié au miroir

C'est bien le commencement de l'ère où Mintié apprend à ouvrir les yeux sur ce qui l'entoure qui précipite sa chute. La suite de ce récit du désarroi enchaîne en effet sur la désespérante inanité du savoir véhiculé par les livres, puis par " *le trompe-l'œil des tendresses, le mensonge de l'idéal, le néant du plaisir*" ; simple rhétorique narcissique ? S'ensuit la déploration pathétique de la faillite de cette dernière chance qu'est la création : " *flatté par ce petit succès*" de librairie, Narcisse-Mintié se mire " *dans sa glace avec une complaisance de comédien, pour découvrir en [ses] yeux, sur [son] front, dans le port auguste de [sa] tête, les signes certains du génie*"^x. La clause anticipe sur les intuitions lacaniennes,

puisqu' Mintié au miroir voit son identité fragmentée, morcelée, divisée en une constellation littéraire, où il “ *retrouve de tout, de l'Herbert Spencer et du Scribe, du Jean-Jacques Rousseau et du Commerson, du Victor Hugo, du Poe et de l'Eugène Chavette.* ” ; mais de lui, rien. Variation par anticipation sur la métaphore du miroir, déclinée par ce Mintié dont la manifeste forclusion le confine à piétiner dans la boue, la glu, la vase, le Réel, le réalisme : l'Autre, c'est lui, lui, c'est l'Autre : c'est cette aporie naturaliste que tente de rompre et de crever Mirbeau le franc-tireur : “ [...] *je pense avec la pensée de l'un, j'écris avec l'écriture de l'autre* ”, ressasse inlassablement l'auteur stérile. D'une forme d'expression artistique l'autre : le peintre Lirat finit par répudier la pâte de son propre matériau, coupable d'opacité, de lourdeur, quand il faudrait saisir “ *le frisson de l'eau, l'air...* ”^{vi}. L'adhésion de la matière s'abouche à l'adhérence naturaliste, et s'en libérer revient souvent à renouer avec une fluidité résurgente à tous les niveaux du texte : mythique, quand la compagne la plus prosaïque, sorte d'Écho naturaliste, ne répond plus au narrateur, ou “ *se contentait d'articuler, d'une voix brève, des monosyllabes irritants* ”, en renvoyant l'image pétrifiée “ *d'un mur de pierre* ”^{vii}, drame qu'elle attribue au mutisme de son compagnon : “ *M'as-tu avertie une seule fois ? (...) tu ne me disais rien* ”^{viii} ; rhétorique, puisqu'il est fait appel à cette panacée qu'est “ *l'eau-forte* ” ; allégorique, quand cette série d'eaux-fortes réveille implicitement le motif de la femme confinée dans la grotte pour n'avoir pas été aimée^{ix}, sorte de nymphe naturaliste, Écho décadente résurgente çà et là dans le texte, que même un bain dans “ *l'eau lustrale* ”^x s'avère impuissant à purifier.

Dans les premiers textes, l'eau de Mirbeau renvoie à un solipsisme, mais un solipsisme constructif, qui ramène l'individu à un repli fécond, un renfermement productif, quand la transitivité aquatique d'un récit comme *Le Jardin des supplices* s'avère délétère : Mintié crée, dialogue avec soi-même, mais perçoit uniment la voix des êtres de la nature. Seul Lirat, l'énigmatique, saura avertir son protégé, et le ramener à la réalité de la profondeur authentique : la vérité est dans le vase, non dans la vase : “ *l'amour, mais il est dans la cruche de terre [...]* ”^{xi}. En proie à la dérélition, il ne restera pas même à Narcisse la perspective d'une noyade salutaire dans la mesure où elle lui offrirait de réintégrer une profondeur convoitée. Le drame de Mintié devient alors celui de la superficialité de Juliette, puis de sa surface propre : “ *Oui, la mer, une fois, elle m'a saisi, elle m'a saisi dans ses vagues, et puis, elle m'a revomi, vivant, sur un coin de la plage, comme si j'étais indigne de disparaître en elle...* ”^{xii}

3 – L'eau, la boue, l'art

Ramené inexorablement au limon originel : on n'en finirait plus d'énumérer les images de boue, de fange, de glu, déclinées dans le roman *Le Calvaire*, disant l'adhérence fatale de la liaison amoureuse, mais aussi, de manière moins obvie, l'inextricable besoin de liquider une dette avant tout littéraire. Si “ *la pâte est un des schèmes fondamentaux du matérialisme* ”^{xiii}, osons “ la boue est la matière paradigme du naturalisme ”. Dans l'œuvre de Mirbeau, les épisodes marins et océaniques tendent à remettre en question, dans l'esprit du personnage, une esthétique autant qu'une éthique. Le degré de viscosité signe l'initiative de dépoétisation du réel – et Mirbeau ne pouvait ignorer les infamantes caricatures de Zola, les mains souillées de boue ou d'ordures ; si chez Bachelard dans le travail de la pâte se résout le fantasme du pétrissage sans fin de l'artisan, chez Mirbeau, une telle entrave accompagne toujours l'idée de lutte contre les éléments de fixation, qu'ils incarnent un quelconque symbole voluptueux, ou plus fondamentalement les parrainages trop vite contractés, les adhésions littéraires d'un temps aujourd'hui révolues, les compagnonnages ponctuels. Aussi le rêve hydrique de Mirbeau s'exalte-t-il à l'inverse au contact de certains vers, précisément ceux qui promettent une fusion eau et ciel qui ne se défait pas. C'est admiratif que Mirbeau cite à maintes reprises cet alexandrin de Mendès, qui semble captiver son imagination poétique : “ *Un jet d'eau qui montait n'est pas redescendu* ”. L'alliance de l'air et de l'eau dit l'affranchissement, le rêve de liberté, dans une quête de l'immatérialité et de l'apesanteur. L'air et l'eau composent le paysage profond de Mirbeau, chez qui le désir

fantasmatique d'un mouvement et d'une grâce à la fois aériens et marins connaît certains avatars. C'est par exemple Sébastien Roch, convaincu du don des bateaux de " *voler sur la mer, ainsi que les pigeons dans le ciel*", et " *dont la pensée vagabonde d'un objet à l'autre, s'attachant surtout aux choses flottantes, aux nuages, aux flocons d'écume, s'en allant à la dérive des courants*"^{xiv}. C'est, plus fantasmatique, la dissolution dans " *un matin de lait*", par une " *mer pleine de brumes*", " *cachée par un voile de brouillard*"^{xv} : cette pulvérisation de l'être, fondu dans un milieu plus vaste et plus harmonieux, correspond à la réintégration d'un état édénique, d'avant l'avènement de la conscience au monde.

4 - Complexe d'Ophélie

Une telle volatilisation de l'être éparpillé dans le sein des choses revêt pour les protagonistes une dimension éminemment liée à l'idée de leur disparition propre. De manière contemporaine à cette palingénésie littéraire de ce complexe de Narcisse, il y a chez les premiers personnages de Mirbeau face à l'eau une aspiration suicidaire à s'y perdre, une velléité répétée de précipiter sa mort en s'y diluant. Bachelard identifie ces " *créatures nées pour mourir dans l'eau*"^{xvi} comme relevant d'un complexe d'Ophélie. Dans la mesure où les larmes sont globalement marquées du sceau du masculin, c'est tout naturellement que les candidats à un suicide hypothétique, plus poétique que rigoureusement envisagé, ont pour nom Sébastien ou Jules; de là, entre autres, ce dernier tire-t-il sa dimension onirique, la puissance évocatoire de son flottement, l'efficacité suggestive de cet abandon recherché à un flux labile. Berçant les mélancolies du jeune Sébastien, le charme léthéen du plan d'eau réveille une aspiration à l'impondérabilité où se fondraient les frontières entre vie et mort. Le plan d'eau stagnante dans le parc du collège exerce sur lui une véritable attraction, en rendant possible la fusion d'aspirations contradictoires : " *Il concevait la mort comme une aérienne envolée vers les espaces supérieurs ou comme une lente descente, un glissement giratoire et candide dans des gouffres de lumière...*"^{xvii} Identique dispersion de l'être dans un flot indéfini, celle à laquelle prétend l'abbé Jules à l'article de la mort, dans ces " *moments où la vie s'égoutte de [s] es membres, se tarit dans [s]on cœur, où sa tête se perd, s'embrouille* (nous soulignons), *se confond avec l'espace, où il [lui] semble qu'[il] flotte déjà sur un lac immense, le lac qui ne finit pas et qui est sans fond...*"^{xviii}. En définitive, ces personnages suicidaires savent détourner ces puissantes suggestions du drame en se réfugiant dans la toute-puissance du rêve, là encore, le processus d'abandon à des sollicitations extérieures qui opèrent sur la sensibilité comme des ondes de choc trouve à se dire au travers de la métaphore aquatique.

Quittons les premiers écrits de Mirbeau pour, à présent, nous pencher sur *La 628-E8*^{xix}, l'un des derniers, publié en 1907, dans lequel l'omniprésence de l'élément liquide sert de lien entre les parties d'un tissu narratif bigarré ; le texte en archipel forme un tout grâce à la métaphore fluviale qui le baigne. Ici, cependant, loin de reposer sur des images primordiales, le système de références symboliques est objectivé par un ensemble d'analogies explicites, témoignages d'une mue de la psyché de l'auteur - passé du statut d'impétrant à celui d'écrivain confirmé, et de l'évolution d'une écriture variant de la quête d'une forme à l'emploi pleinement assumé d'une poétique propre.

5 - Écrire l'espace : topographie et invention littéraire.

Dans un récit irrigué par une série d'articles, parus dans *L'Auto* du 30 décembre 1905 au 11 février 1906 et intitulés " *Des canaux de Hollande aux rives du Rhin*", la topographie se répercute directement sur l'inspiration. L'aspect insulaire de la Hollande, pays " *d'eau et de ciel*" (p. 428), donne une première justification au morcellement du tissu narratif. Mais les vides entre les séquences textuelles semblent provenir d'une influence secondaire issue d'un paysage particulier. Le narrateur avoue que " *[p]our la première fois, [il] devenai[t] sensible à cet aspect oriental, extrême-oriental, qu'ont la plupart des villes et des villages hollandais*

[...]” (p. 435) et que “[c]’est à la fois l’art du Japon [...] et l’art primordial de la Chine, mais aussi l’art des Indes, et toute la magie des continents baignés d’eau, et des Iles [...]” (*ibid.*) que lui évoquent les lieux. Sont donc bien imbriqués dans un mouvement de double influence sur l’écriture, le paysage de Hollande et l’art oriental convoqué par analogie. L’eau en est le dénominateur commun d’où surgit la configuration de l’espace ainsi que le confirme le narrateur à la page 437 : “ C’est que l’art extrême-oriental, on le voit apparaître partout, en Hollande, et sortir, on dirait, de l’eau.” Sommes-nous donc légitimés à convoquer la symbolique extrême-orientale de cet élément pour rendre compte, dans un premier temps, de la structure de *La 628-E8* ? A double titre semble-t-il. D’une part, comme proposition d’explication d’une écriture caractérisée par une polytonalité et une polyrythmie, sur lesquelles nous reviendrons, puisque dans la peinture chinoise, “[l]’eau, comme les souffles, apparemment inconsistante, pénètre partout et anime tout. Partout, le Plein fait le visible de la structure, mais le Vide structure l’usage.”^{xxx} D’autre part, comme origine du souffle, élément secondaire du rythme, qui donne la dimension polémique du texte. Ainsi “[r]ien au monde de plus souple de plus faible que l’eau. Mais pour attaquer le fort, qui sera jamais comme l’eau ? Le Vide en elle la rend transformante.”^{xxxi}

6 - Des parties au tout.

Mirbeau place l’œuvre entière sous le signe de l’eau par l’évocation des lieux mais aussi, et surtout, par la métaphore centrale qui assimile la voiture à une barque (p. 386). Par métonymie, le paysage et la route se changent alors en espace maritime et en fleuve, l’omniprésence de l’élément liquide est extrapolée à partir des sensations que procure l’automobile : ancrage corporel de l’eau, de la perception de la nature, toutes relations que définit déjà l’incipit avec les précisions sur les variations de la matière interne, des organes, agissant sur l’ensemble de la *praxis* humaine^{xxii}. Le dualisme du titre “ Des canaux de Hollande aux rives du Rhin ” semble informer l’écriture même du texte et mettre en concurrence deux méthodes de description. Rendre compte du paysage hollandais, c’est d’abord favoriser les miniatures descriptives de spectacles rencontrés au gré des canaux : le détail d’un seuil, d’une façade ou d’un intérieur aperçu au travers de cette autre surface presque liquide, la vitre d’une fenêtre. Comment évoquer ces “ troupes de femmes, en courtes et longues robes de bure, le corsage avivé d’une broderie rouge, la tête ornée de petits casques plats, dont le métal poli brille au soleil ” (p. 431) sinon en adoptant la minutie des peintres des Pays-Bas ? Cette distance vis-à-vis des êtres et des objets n’est que l’un des possibles descriptifs qu’offre l’automobile et ne peut être réduite à la “ myopie ” qui caractérise les écrits d’André Theuriet, pris à parti dans *La 628-E8* (p. 423), comme il l’avait déjà été dans *Sac au dos*^{xxiii}. Ce dernier texte est une autre relation de voyage, une randonnée placée sous le signe, caractéristique par ses présupposés symboliques, de la sécheresse.^{xxiv} Le voyage et ses modalités sont, chez Mirbeau, une métaphore de la création littéraire. La marche, c’est le cadastre, la pesanteur du corps, la minéralité de l’espace et l’éternelle brûlure d’un soleil qui rogne les ailes de l’imagination. L’automobile, c’est l’abolition de la distance, l’oubli des limites physiques, la fluidité des sensations, la fusion enfin réalisée avec la Nature. L’auto permet donc d’accéder également, au-delà des particularismes, à ce que Bachelard nomme “ l’immensité intime ”^{xxv} tant il est vrai que l’écriture induite par ce nouveau médium fait parvenir l’individu à une rêverie dans laquelle “ les détails s’effacent, le pittoresque se décolore, l’heure ne sonne plus et l’espace s’étend sans limite ”.^{xxvi}

L’automobile se métamorphosant à nouveau ne se contente donc plus d’être le vecteur du voyage et le foyer – multiple – d’observation, elle devient le mouvement même et la barque se fait fleuve. De la même façon que l’eau constitue la “ parure de la Hollande ”, le “ système vasculaire du pays ”, la “ rue ”, la “ route ”, le “ chemin de traverse ” (pp. 430-431) ou que “ l’Empereur rêve de doter l’Allemagne entière de routes pareilles à celles du Rhin ” (p. 521), la machine impose au récit sa forme et son rythme. Une forme dans laquelle se retrouve la structuration du paysage oriental avec ses vides et ses pleins, sa perspective parallèle qui ne

discrimine pas les plans et étend l'horizon à l'infini, un espace horizontal où l'écoulement irrémédiable tient lieu de progression confrontant le lecteur à un texte qui s'apparente à une surface sur laquelle sont disposées toutes les considérations (esthétiques, sociologiques, politiques), portées par ce que nous avons nommé le souffle qui anime l'ensemble de l'œuvre. Pour autant, et à l'inverse de ce qu'affirme Bachelard^{xxvii}, les glissements thématiques ne se font pas sans heurts car la succession de séquences contemplatives et narratives provoque des ruptures tonales et rythmiques. Le récit est donc, à l'instar de la belle intuition de Michel Serres à propos du temps, un exemple de “*percolation*”^{xxviii}, c'est-à-dire de flux qui, bien que contenu dans le même espace, progresse à des vitesses variées, symptomatiques chez Mirbeau d'un désir de mêler au sein d'une écriture unique engagement et littéarité. L'intention esthétique est soulignée dès les premières pages du roman (même si l'on ne peut excepter une certaine ironie dans les propos) lorsque le narrateur affirme qu'il tâchera “*de suivre, en toutes choses, le conseil de ce Boileau [...] qui veut qu'un beau désordre soit un effet de l'art.*” (p. 298). Loin d'être l'expression de quelqu'un qui “*écrit tout chaud, sans réfléchir*”^{xxix}, *La 628-E8* reflète sans doute le plus les intentions de l'auteur et son désir de fondre dans un même creuset la polémique et l'art grâce à une homogénéisation que réalise l'hégémonie d'un “*psychisme hydrant*”^{xxx}.

7 - Contemplation ou immersion : d'Ophélie à l'automobiliste

L'eau dans *La 628-E8* sert non seulement des objectifs esthétiques et polémiques mais aussi ontologiques. Le discrédit jeté sur certaines formes d'art tant prisées ne s'explique pas autrement que par un renversement de valeur de l'acte contemplatif. Le narrateur éprouve la tentation d'une admiration passive de la nature (“*La vie coulait devant nous, comme chaque jour, devant cette boutique, elle coule douce, paisible [...]*”, p. 434). Mais cela n'est pas vivre. Si contempler l'eau qui s'écoule est indice de mort, d'épuisement des forces vives^{xxxi}, Mirbeau ne se contente pas du spectacle de l'eau courante, il s'y plonge, entre dans le temps et, partant, en conjure le caractère tragique. C'est là une différence essentielle avec ses premiers textes et avec l'expérience proustienne dans laquelle le temps est l'objet d'une prise de conscience douloureuse. Pour Mirbeau, en revanche, la fusion - provoquée - est source d'épiphanies heureuses où l'élan créatif prend sa source et où la vérité de l'être émane autant du flux des impressions multiples vécues (qui constitue le rythme du récit) que du reflux des souvenirs, dont l'avènement capricieux sert de principe de composition, puisque l'écriture se fait “*[a]u gré de souvenirs qui ne sont peut-être que des rêves, et de rêves qui ne sont peut-être que des impressions réelles*” (p.296)^{xxxii}. Le caractère hasardeux du mémoriel justifie les aléas d'un texte qui travaille au rendu esthétique d'une expérience permettant ainsi de minorer la leçon de Schopenhauer. Désormais, le travail de mise en forme des souvenirs est investi d'une charge heureuse ; contempler revient à jouir pleinement des sensations, “*[l]a contemplation elle aussi détermin[ant] une volonté*”^{xxxiii}. Mirbeau apparaît donc comme un Héraclite moderne, débarrassé de la vision tragique de la fuite du temps grâce à l'automobile puisque celle-ci offre à l'homme la possibilité - nouvelle - de s'immerger dans le fleuve Vitesse. Le sujet n'est plus central dans l'observation du monde, il est une conscience en mouvement qui perd son caractère substantiel pour se faire “*mélodie*” et percevoir sa vie intérieure. De là l'hétérogénéité superficielle d'un texte qui ne s'arrête cependant pas à l'apparence des choses mais qui, sous la bigarrure des séquences témoigne du “*bourdonnement ininterrompu de la vie profonde*”^{xxxiv}.

En alliant, dans ce récit, l'automobile et l'eau, Mirbeau fusionne un *artefact* de la modernité et un élément de cette nature qu'il admire pour donner naissance à “*l'Élément*” (p. 505 et p. 514), fondement d'une écriture du “*mouvant*” qui, seule, dit la vérité profonde de l'être, fait advenir une critique du monde et sauve de la perte.

- i *Le Calvaire*, Mercure de France, 1991, p. 35.
- ii *Ibid.*, p. 37.
- iii Pleurs en cascades, les larmes masculines attirent les larmes, dans un écoulement sans fin (p. 38 ; 41 ; 107 ; 113 ; 161 ; 162 ; 164 ; 183 ; 185 ; 190 ; 222 ; 225 ; 235...)
- iv *Le Calvaire*, *op. cit.*, p. 86.
- v *Ibid.*, p. 130.
- vi *Ibid.*, p. 157.
- vii *Ibid.*, p. 193.
- viii *Ibid.*, pp. 237-238.
- ix “ *Une femme toute nue, qui sort d’un trou sombre [...]* ”, *op. cit.*, p. 158.
- x *Ibid.*, p. 175.
- xi *Ibid.*, p. 250.
- xii *Ibid.*, p. 260.
- xiii Bachelard, *L’Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1973, p. 142.
- xiv Sébastien Roch, Mercure de France, 1991, p. 754.
- xv *Lettres de l’Inde*, L’Échoppe, 1991, p. 32.
- xvi Bachelard, *op. cit.*, p. 112.
- xvii Sébastien Roch, *op. cit.*, p. 759.
- xviii *L’Abbé Jules*, Mercure de France, 1991, p. 647.
- xix Octave Mirbeau, *La 628-E8*, Œuvre romanesque, Buchet/Chastel et Société Octave Mirbeau, 2001, t. III. Toutes les références de l’article renvoient à cette édition.
- xx François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979, p. 30.
- xxi Lao-Tzu, chap. LXXVIII de son Tao-te-ching (*Livre de la Voie et de la Vertu*), cité par François Cheng, *id.*
- xxii “ *Ce que M. Paul Bourget appelle des “ états de l’esprit ”, ce n’est jamais que des “ états de la matière ”, qui affectent diversement notre sensibilité morale, notre imagination [...]* ”, *La 628-E8*, p. 298.
- xxiii Texte de 1884, paru dans *Le Gaulois* (25 et 31 juillet) sous le pseudonyme dont usait alors Mirbeau, “ Henry Lys ”. André Theuriet y est ridiculisé dans les mêmes termes que ceux du roman de 1907 le présentant comme un individu incapable d’apprécier le paysage autrement qu’avec la précision méticuleuse du botaniste.
- xxiv “ *Nous passons des ruisseaux où pas une goutte d’eau ne coule, des rivières desséchées, des fleuves au sable brûlant comme des plaques de tôle rougie.* ”, *ibid.*
- xxv Un des chapitres de *La Poétique de l’espace*, Paris, P.U.F, Bibl. de Philosophie Contemporaine, 1957.
- xxvi G. Bachelard, *id.*, p. 172.
- xxvii “ *L’eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme [...]* ”, *L’Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 250.
- xxviii M. Serres, Préface à *Éléments d’histoire des sciences*, Paris, Bordas, 1989, p. 31.
- xxix A. Gide à propos de *La 628-E8. Journal*, Gallimard, Pléiade, 1951, p. 255.
- xxx G. Bachelard, *L’Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 8.
- xxxi “ *Contempler l’eau, c’est s’écouler, c’est se dissoudre, c’est mourir* ”, G. Bachelard, *L’Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 66.
- xxxii Il faudrait ici étudier de manière détaillée la collusion de deux systèmes d’énonciation : l’un, discursif, propre au journal de voyage, suppose le surgissement émotionnel et le caractère intempestif de l’écriture ; l’autre, narratif, émanation du récit de voyage, procède d’un travail de remémoration et de composition.
- xxxiii Bachelard, *L’Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 41.
- xxxiv H. Bergson, *La Pensée et le mouvant*, édition du Centenaire, P.U.F., 1959, p. 1384.