

Agnieszka Kocik

Université Jagellonne de Cracovie

LA « CRÉATION IVRE »
DE PIETER DE DELFT :
LÉGENDE D'UN
PLATEELSCHILDER

The “drunken creation” of Pieter de Delft: legend of an *plateelschilder*

ABSTRACT

In the XIXth century, a legendary aura surrounded the mastership of Dutch artisans. In 1878 Henry Havard published his history of Delft faïence, *Histoire de la faïence de Delft*, considered to be first rigorous elaboration on this matter. Havard carefully studies an ambiguous beginning of the ceramic industry in city of Delft. He attributes the establishing initiative to Herman Pietersz, who was a local *plateelbacker*, that is an earthenware manufacturer. Almost twenty years later Eugène Demolder published his *Quatuor* (1897), a set of four fictional tales. In one of them, titled *La Fortune de Pieter de Delft*, Demolder makes a fictional hero – Pieter de Delft – the founding father of Delft pottery. The hero is *plateelschilder*, a painter of pottery, who one Sunday, inspired by snow, “in the bliss of mind and aroma of savoury victuals,” full of Schiedam’s jenever creates the fancy artwork. After introduction, the paper suggests reviewing the tale *La Fortune de Pieter de Delft* using the alchemical key in order to describe the type of perception that the hero is equipped with: “imaginal vision” (*regard imaginal*, Paolo Mottana).

KEY WORDS: Eugène Demolder, Delft faïence, Schiedam’s jenever, “imaginal vision”, painter-chemist.

Avec son *Quatuor* (1897), Eugène Demolder fait preuve de son ambition d’être un habile exécutant qui, dans un morceau traditionnellement musical, veut faire briller sa plume. Il suit en cela un certain instinct de la forme et la logique du genre : traite l’harmonie du recueil à quatre parties, s’abandonne à l’imagination pour s’imposer par moments des démarches plus rigoureuses (jeu de reprises thématiques et d’échos, réitérations lexicales), produit un effet de charme, tout en jouant sur la naïveté, la simplicité, l’ingéniosité et l’éloquence de l’image. Celle-ci allie souvent l’austérité à la douceur, notamment lorsqu’elle évoque le bon vieux temps d’autrefois et la plantureuse vie de l’ancienne Flandre. Mais dans cette évocation du passé, il n’y a rien de passéiste. En sa qualité de conteur, Demolder cherche à imposer à son recueil « le temps de l’intelligence », au sens – étymologique – dont Michel Onfray parle dans le chapitre « Les formes liquides du temps » ouvrant son *Cosmos. Une ontologie matérialiste* : temps « des assemblages, des mises en relation, des jeux de force et des logiques contrapuntiques, des compositions », propres – Onfray le remarque avec sa sagacité ordinaire – à « un quatuor ou un parfum de légende » (Onfray 2015 : version numérique).

Outre les stratégies du développement compositionnel, le grand intérêt du quatuor demolderien est de revêtir une coloration mi-réelle mi-rêvée, fruit d'une sensibilité inquiète du mystère des choses et d'une fouguese fantaisie. Le présent article propose de saisir ces prestiges de l'imagination à travers une lecture de *La Fortune de Pieter de Delft*, le deuxième récit du recueil, un *andante* dont le thème est motivé par la récupération de l'esprit de la tradition picturale néerlandaise.

À titre d'introduction, puisse une citation provenant du *Magasin pittoresque* de 1872, celle d'un bref texte intitulé « Les violons de faïence et leur légende », témoigner d'une vague aura légendaire qui entoure, au XIX^e siècle, le savoir-faire des artisans néerlandais :

Dans maintes localités de l'ancienne Flandre, sièges de certaines industries, un événement inattendu, un heureux anniversaire, une simple fête de famille, fait éclore parfois une joyeuse légende que les pères transmettent presque toujours aux enfants, avec certains produits parfois très originaux de leur état : c'est ce qu'on pourrait appeler la légende des métiers. Les violons fabriqués en faïence ont la leur ([s.a] 1872 : 316).

La légende en question parle d'un maître faïencier qui avait à marier quatre filles et qui confia aux fiancés, quatre jeunes peintres céramistes, des violons à décorer « d'une façon plus ou moins riante, selon les idées heureuses que leur suggérait leur prochaine union » (*ibidem* : 318)¹. Voilà l'argument tout simple, tout quotidien, situé dans l'interstice entre le récit anecdotique et le récit légendaire. Que cet argument soit vrai ou inventé, la renommée légendaire emboîte le pas à l'histoire : les violons de faïence étaient les pièces tout à fait exceptionnelles, rares, donc précieuses. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, de tels violons ont largement contribué à la reconnaissance de la faïence de Delft, notamment parmi les connaisseurs et les collectionneurs.

Dans cette deuxième moitié du XIX^e siècle, il y a encore d'autres circonstances qui favorisent cette promotion : la manufacture se développe et de nouveaux procédés sont introduits industriellement en vue de réaliser des pièces à décor imprimé. La faïence devient désormais produit peu coûteux et accessible à tous, avec comme sujets de prédilection : les personnages célèbres, scènes familiales, scènes de chasse, paysages, vues de villes, scènes religieuses, chinoiseries et, justement, les imitations de Delft. En même temps, un intérêt croissant pour les arts « mineurs », fait considérer la faïencerie comme véhicule d'une importante partie de l'imagerie populaire, au même titre que la florissante industrie des images d'Épinal. On sait combien Champfleury a trouvé dans ces représentations un objet digne d'étude pour son ethnographie (avant la lettre), notamment dans son *Histoire de l'imagerie populaire* (1869).

Cependant, c'est à Henry Havard que l'histoire de l'art doit les travaux érudits sur les Pays-Bas, sur l'histoire de la céramique et de la peinture néerlandaises. Ces deux thèmes de sa prédilection ont été déterminés par son parcours politique : Havard, condamné à mort pour sa participation à la Commune, était contraint de voyager jusqu'à l'amnistie de 1879. Il séjournait principalement en Belgique et aux Pays-Bas, tout occupé à fouiller les archives de Delft et de Haarlem. Parue en 1878, sa fameuse *Histoire de la faïence de*

¹ En 1895, Jules Adeline (*La Légende du violon de faïence*, Paris, Conquet) donne une variante de cette légende où il est question d'une fille unique d'un maître faïencier, qui a organisé un concours aux cinq prétendants à la main de sa fille.

Delft est considérée comme premier ouvrage si rigoureux dans son approche. Havard réfute les récits fantaisistes qui prétendent faire remonter la faïence de Delft à des époques légendaires et en étudie les origines obscures et embrouillées. Les données qui résultent de son travail permettent d'éclairer la vision en vigueur au moment où Demolder publie son *Quatuor*.

Havard situe les origines de la faïence de Delft aux premières années du XVII^e siècle, précisément entre 1596 et 1611. Une datation approximative est seule possible – le fond d'archives de la ville étant détruit dans un grand incendie de 1536 – d'après les dates d'apparition des premiers produits commercialement fabriqués et d'après la date de fondation de la guilde de Saint-Luc de Delft. Il s'agit de la corporation des artistes regroupant huit corps de métier tenant aux arts du dessin, dont les faïenciers faisaient officiellement partie. Havard accorde « le titre de promoteur de l'industrie céramique à Delft » (*H* : 51)² à Herman Pietersz, originaire de Haarlem, qui vient à Delft et y épouse la fille d'un potier. Dès 1600, dans le *Livre d'imposition des foyers*, Pietersz est appelé *plateelbacker*, c'est-à-dire fabricant de faïences. C'est à lui qu'est attribué le mélange de quatre terres composant la faïence de Delft, à savoir terre de la marne de la région de Tournai dans le Hainaut en Belgique, terre de Mühlheim sur la rivière Rhur en Allemagne, terre noire et terre de Delft.

L'histoire de la faïence de Delft est donc avant tout l'histoire d'une « parturition mystérieuse » (*H* : 82) qui a permis d'obtenir une « pâte jaunâtre, légère, mais résistante et sonore, capable de se plier à toutes les fantaisies, de prendre toutes les formes, de se modeler selon tous les caprices » (*H* : 83). Cette première période dans l'histoire de la faïence, appelée par Havard « période d'imagination » (*H* : 93), se distingue également par une autre particularité de l'ornementation : par des entassements extravagants, une profusion d'ornements et la confusion désordonnée de motifs.

C'est, en quelque sorte, sur cette ingéniosité décorative que porte la demolderienne légende de Pieter de Delft, un *plateelschilder*, soit un peintre de faïences. Le récit retrace la genèse de son invention conçue « dans la béatitude de l'esprit et le savoureux fumet de truculents mangeailles, grâce à la neige » (*F* : 92–93)³.

Bien que le fictif Pieter, protagoniste du récit de Demolder, soit représentant de la peinture hollandaise du XVII^e siècle, le lecteur doit se méfier de la trop facile association qui permettrait de voir dans cette peinture une simple apologie de la matérialité et quotidienneté. Une tradition longtemps convenue a perpétué cette vision réductrice dont les sources sont à chercher dans les écrits des critiques françaises du XIX^e siècle, tels Théophile Thoré, Eugène Fromentin ou Hippolyte Taine ; vision ensuite développée et renforcée par Johan Huizinga. Ce qui est pertinent dans *La fortune de Pieter de Delft*, et sera propre au regard que la critique du XX^e siècle portera sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle, c'est sa faculté de vision et de gustation spirituelle, synthétisée dans l'imagination pleine de sensualité et du sens du réel.

² Les références à l'ouvrage d'Henry Havard (*Histoire de la faïence de Delft*) seront désignées par la mention *H*, suivie du numéro de la page.

³ Les références au récit analysé d'Eugène Demolder (« La Fortune de Pieter de Delft », *Quatuor*) seront désignées par la mention *F*, suivie du numéro de la page.

À ce propos, les tableaux accrochés au mur de la pièce où Pieter vit avec sa femme Siska⁴ et leurs deux petits fils, disent beaucoup. La cellule familiale entre en parfait accord avec la vie d'artiste : les « tableaux croustillants » (*F* : 65) de Pieter semblent imprégner l'aura de la grande salle servant « de chambre à coucher, d'atelier et de cuisine » (*F* : 70) – et ils en sont imprégnés :

Il semblait que la fumée des harengs saurs grillés prodiguait une patine à la peinture de Pieter, que ses natures mortes clouées aux murs aiguisaient l'appétit des siens et que les nudités de ses toiles étaient destinées à activer les joies de son alcôve. Tout s'harmonisait en une chaude intimité, dont la cheminée flambante formait le cœur et l'âme. (*F* : 70)

Dans l'intimité de cette chambre, s'effectue le lever du « bon artiste néerlandais et de sa famille » (*F* : 69–70), scène qui ouvre le récit. L'adjectif « nuptial » y apparaît et revient à plusieurs reprises, offrant un champ d'expression du sublime quotidien et véhiculant des résonances cosmogoniques : les noces du matériel et du transcendant, un mariage du sensible et de l'intelligible. Leur représentation est médiatisée par l'art qui sert ici d'instrument destiné à pénétrer l'essence métaphysique de l'univers, manifeste dans l'évocation des matières minérales et métalliques, l'accumulation des couleurs ou l'union des éléments. La combinaison de ces entités semble guider, dans le récit, vers un point convergent, à savoir l'alchimie. Il n'y s'agit pas d'élaboration expérimentale du Grand Œuvre à proprement parler, mais de son caractère sotériologique, l'œuvre alchimique étant vouée à délivrer la matière par l'esprit, mais également l'esprit par la matière.

La première phase de l'Œuvre est nommée l'*œuvre au noir* ou *nigredo*. Cette étape, au cours de laquelle se produit la putréfaction, est liée à tout ce qui se rapporte à la mort. Dans le cas de Pieter, il est question d'une mort éminemment symbolique : suite à une soirée bien arrosée, Pieter « se sentait la gorge brûlante, comme s'il avait eu un réchaud dans l'estomac, et ses paupières étaient de plomb » (*F* : 57). Associé au pouvoir corrosif et fatal de Saturne, dieu de « l'humeur noire », le plomb est, en effet, la matière la plus importante du processus alchimique. Il symbolise la *prima materia*, le point de départ du Grand Œuvre dont l'élaboration permet de parvenir à une plus profonde et plus grande intelligence des choses, dans une quête dans et par l'essence des éléments de la nature.

La deuxième étape de l'Œuvre est l'*œuvre au blanc* ou *albedo*. Elle se révèle dans la couleur blanche, le féminin, l'eau, l'enfance – tous éléments évoqués dans le récit. Au cours de cette étape l'adepte découvre la lumière qui se colore des lueurs dorée et orange du lever du jour. Ainsi, quand Pieter lève les paupières, un singulier spectacle se présente à sa vue, telle l'alchimique *cauda pavonis* qui annonce la fin de la putréfaction :

Un clair soleil inondait sa chambre, un soleil d'une inconcevable pureté, d'autant plus brillant que le ciel avait été noir pendant une longue semaine et que la neige tombée reflétait les rayons. Une fine poussière d'or planait autour des meubles.

La couverture du lit, d'une nuance orange mêlée de ton de sang, modelait, dans l'alcôve, les corps de Pieter et de Siska. (*F* : 59)

⁴ Il est tentant d'y voir une allusion au prénom de la femme de Rembrandt, Saskia van Uylenburgh. Une étude de l'onomastique demolderienne permet de relever d'autres prénoms néerlandais à valeur d'allusion, qui font songer au monde de la peinture d'antan : Pieter [de Hooch], Titus [van Rijn], Dirck [Bouts].

La même association du blanc de la neige et du rouge du sang, se retrouve dans la vision sublime du paysage hivernal observé par Pieter où « [l]es rouges se saupoudraient de poussière de rubis, brillaient comme du sang frais d'agneau [...] » (*F* : 80). La neige est ici signe de l'hiérogamie entre le ciel et la terre : « [la neige] empoétisait [les personnages] d'une somptuosité de couleurs et les faisait participer au concert de flûtes nuptiales qu'organisaient les rayons du soleil en s'épandant sur elle » (*F* : 81).

Le majestueux paysage hivernal assure la mise au jour d'un fantasme latent du paysage réel. Les procédés d'analogie s'y mettent au service du sens et libèrent un surplus d'imagination : « Les saules et les peupliers s'argentent et [...] font parfois songer, dans l'azur éclatant, aux fleurs du printemps » (*F* : 72). Telle est hallucination que Pieter subira spontanément, lorsque, dans une vision fantastique du paysage, l'hiver et le printemps se rencontrent sur le fond de faïence :

[...] il crut voir des tulipes, des violettes et des narcisses s'épanouir à fleur de neige.

Toutes les gammes qui l'avaient ravi pendant la matinée, les rouges exaltés, [...] les verts frais comme le sang des plantes, [...] les bruns et les vermillons se prirent à fleurir le long des faïences et à les décorer de tons éclatants. Quand il eut avalé sa portion de choux, il lui sembla trouver, au fond de son assiette, un rossignol naïf et écarlate [...]. (*F* : 91)

La façon dont les détails hétéroclites s'offrent à l'imagination de Pieter résulte en une vaisselle des plus fantaisistes, à décor polychrome, sur un fond blanc, ornée de motifs essentiellement floraux : des tulipes, des violettes et des narcisses, un feu d'artifice de pétales de renoncules ou de puissants tournesols (*F* : 91 ; *passim*). Le regard de Pieter est happé par la féerie des couleurs : « les rouges exaltés, les jaunes glorieux de trésor, les verts frais comme le sang des plantes, les bleus de pierre précieuse, les orangés, les roses, les bruns et les vermillons » (*F* : 91).

Le rouge, abondant et à différentes teintes, fait penser à la dernière étape de l'Œuvre : celle de l'*œuvre au rouge* ou *rubedo*. Elle représente la maturité et le feu de l'inspiration. Le résultat de l'union des principes opposés et complémentaires qui s'y effectue, est la naissance de la pierre philosophale, principe capable d'apporter perfection et réalisation dans les corps impurs. Le processus de purification entraîne également l'établissement d'un parallèle entre la pierre philosophale et la figure christique, suivant l'idée que les métaux subissent, grâce à la pierre philosophale, une « rédemption » de leur état de matière première. Ce registre christique transparaît dans une plaisanterie blasphématoire de Dirck, ivrogne et ami diabolique de Pieter, lorsqu'il lui raconte son prétendu rêve : « [Un] petit squelette dansa sur la table, comme une bohémienne. Puis il te sauta à la gorge et te la coupa. Par la plaie tu rendis l'âme, de la bière et du sang ! » (*F* : 84). Avant dans le texte, les assiettes en faïence, « de belles assiettes immaculées » sont également comparées à « de grandes hosties vernies » (*F* : 68).

On pourrait chercher d'autres éléments qui évoqueraient des correspondances, multiples et polysémiques, de l'alchimie : la trinité des éléments participant au processus alchimique – *nigredo*, *albedo*, *rubedo* – fait penser au nom du cabaret que Pieter fréquente : *Trois plat d'or*⁵ ; la volaille divaguant librement dans la pièce de Pieter cesserait

⁵ Si l'enseigne de la fabrique fondée par le historien Harmen Pietersz était *De Vier Romeinsche Helden* (*Les Quatre Héros de Rome*), celle du légendaire Pieter de Delft pourrait être bel et bien celle de *Trois plat d'or*. Y font songer les noms d'autres maisons à Delft, existant dans la seconde moitié du XVII^e siècle : *De*

d'être tout à fait anodine, si l'on considérait le caractère symbolique du coq, symbole alchimique du vitriol. De son côté, la flore fantaisiste sur la faïence indiquerait une tradition alchimique où le Grand Œuvre est parfois comparé aux fleurs, ces « oxydes sublimés ou entraînés par les gaz dans la réaction chimique » (Duval 1983 : 21) ; enfin, un collier d'or rêvé par Pieter pour Siska et qu'il parvient à lui procurer, contient le motif du métal parfait⁶.

Cependant, l'élément central pour une lecture de *La fortune de Pieter de Delft*, est le motif de la liqueur de Schiedam, une eau-de-vie fabriquée à base de genièvre, pour laquelle Pieter a une prédilection particulière. L'artiste, doté d'« un léger embonpoint », avec ses yeux « d'un bleu tendre pailleté de reflets d'or », « (un œil de vrai peintre) » (F : 77) – ajoute le narrateur – est en outre présenté en rêveur, mélancolique à souhait. Les relations entre l'ivresse et l'inspiration mélancolique sont évidentes : l'eau qui brûle, *acqua ardens*, l'union de l'eau et du feu, est responsable de l'état où la magie du dionysiaque opère le vertige des sens et les élans spirituels. La question étant beaucoup discutée, je me limite à rappeler une pensée contenue dans *La Psychanalyse du feu* de Gaston Bachelard et qui s'appliquerait, dans toute sa pertinence, au récit de Demolder : « On se trompe quand on imagine que l'alcool vient simplement exciter des possibilités spirituelles. Il crée ces possibilités. Il s'incorpore pour ainsi dire à ce qui fait effort pour s'exprimer » (Bachelard 1949 : 144).

On n'est pas loin de l'expérience nietzschéenne de *Wesen des Dionysischen*, « essence dionysiaque » (Nietzsche 1977 : 55), en occurrence le moment où apparaissent un certain nombre de signes, ceux qui favorisent l'écartement du monde-modèle et l'entrée dans l'ivresse de l'inspiration. On voit Pieter demander « un carafon de liqueur, afin de se réveiller complètement la cervelle et se lancer tout à fait dans sa bonne rêvasserie » (F : 80). Ainsi, il cherche à aiguïser son regard intérieur et s'engager de la sorte dans l'acte de la création, dans une appétence de la couleur. Le récit met en valeur la combinaison de la sensibilité et de la sensualité dans l'usage du boire et du manger : Pieter « buvait de l'œil » les couleurs, « en même temps que son gosier se chauffait aux préparations épicées des liqueurs » (F : 82) ; tandis que les mets juteux préparés par Siska « avaient été, pour les fleurs de son idéal, un engrais propice et fort » (F : 90).

Pieter est certes doté d'un « regard imaginal »⁷, au sens où l'entend Paolo Mottana : un regard transformateur dont l'opérativité serait celle de l'imaginatif et du mouvement

Drie Vergulde Astonnekens (Les Trois Tonneaux de cendres dorés) ; De Drie Klokken (Les Trois Cloches) ; De Drie Porceleyne Flesschen (Les Trois Bouteilles de Porcelaine). Le récit demolderien favorise l'incessante sarabande des associations d'idées. Un serin jaune chantant « dans une cage en faïence, aussi brillante que la neige, attachée au plafond » (F : 73) du cabaret de *Trois plat d'or*, sollicite l'image de la cage à oiseaux, à décor polychrome, comportant un dôme et six montants en faïence, et cinquante-quatre barreaux en cuivre, provenant du milieu du XVIII^e siècle, faisant partie des collections des Musées Royaux à Bruxelles. Cf. Boyazoglu, Neuville 1980 : planche 24.

⁶ En purifiant le soufre et le mercure impurs du plomb, on le transforme en or, c'est-à-dire en un métal parfaitement sain.

⁷ Dans le sillage des travaux de Henry Corbin et Jean-Jacques Wunenburger, Mottana insiste sur les particularités de ce monde de sens que l'imaginal, dans une acception rigoureuse : « le monde d'images en tant que "présences" autonomes et évocatrices qui ne se laissent cependant pas capturer en une définition ou en une signification, puisées porteuses d'analogies et de correspondances multiples. Dans le monde imaginal nous retrouvons les mêmes choses, la maison, le pichet, le pot mais en tant qu'objets revêtus d'une "aura" symbolique, c'est-à-dire d'un sens par lequel ils participent à un univers de sens transcendant. » (Mottana

de symbolisation, dans un « effort passionné et prolongé de vision en profondeur du monde » (Mottana 2014 : 22). La transformation du paysage sensible qu'opère le regard de Pieter semble répondre parfaitement au mécanisme du moulage des formes imprégnées du potentiel symbolique tel que Mottana le précise : il s'agit d'une figuration imaginaire qui ouvre sur :

le monde des images qui ne sont pas, à proprement parler, produites par un sujet qui redouble le réel ou qui l'investit de ses fantasmes et qu'on ne peut considérer non plus comme l'effet d'une simple rêverie. C'est plutôt le sujet qui les « voit » et les reçoit, en quelque sorte, ou dont il fait partie grâce à un exercice progressif d'attention et [de] dévouement (*ibidem* : 19).

La Fortune de Pieter de Delft est une légende d'un peintre-alchimiste, « l'époux toujours altéré de la rubénienne Siska » (Ramaekers 1909 : 24), qui se repaît de visions enchantées. Saisi d'un transport dionysiaque, il transforme le modèle extérieur en un modèle intérieur qui s'éclaire ensuite en une formule plastique inusitée. « Doté d'un œil sympathique aux belles choses de la nature » (*F* : 82), il ne s'attache pas à reproduire leur ressemblance matérielle, mais en exprime la ressemblance spirituelle telle qu'il l'a saisie lors de l'observation intime du paysage. La logique d'une telle transcription inspirée n'est pas méconnue du narrateur lequel, dans une dernière intervention à la fin du récit, et la première où il dit « je », explique la genèse de la légende racontée : « C'est la façon que j'ai imaginée, un jour d'hiver que j'avais bu, à Rotterdam, du vrai *bitter* de Wynand Focking, et que je regrettais le beau temps de Jan Steen » (*F* : 93).

BIBLIOGRAPHIE

[s. a.], 1872, Les violons de faïence et leur légende, (in :) *Le Magasin pittoresque*, t. XL, Paris : Aux bureaux d'abonnement et de vente.

ADELIN Jules, 1895, *La Légende du violon de faïence*, Paris : Conquet.

BACHELARD Gaston, 1949, *La Psychanalyse du feu*, Paris : Gallimard.

BOYAZOGLU Jan, NEUVILLE Louis de, 1980, *Les faïences de Delft*, Paris : Jacques Grancher.

DEMOLDER Eugène, 1897, *Quatuor*, Paris : Société du Mercure de France.

DUVAL Paulette, 1983, *La Tuba Philosophorum Gallica, Édition de la version française de la Tuba Philosophorum*, (in :) *Alchimie mystique & traditions populaires*.

HAVARD Henry, 1878, *Histoire de la faïence de Delft*, Paris : E. Plon et C^{ie}, Imprimeurs-Éditeurs.

MOTTANA Paolo, 2014, *Le regard imaginal*, Bruxelles-Fernelmont : EME Éditions.

NIETZSCHE Friedrich Wilhelm, 1977, *La naissance de la tragédie* [1872, *Die Geburt der Tragödie*], fragments posthumes, trad. de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe, Michel Haar et Jean-Luc Nancy, Paris : Gallimard.

ONFRAY Michel, 2015, *Cosmos. Une ontologie matérialiste*, Flammarion, version numérique réalisé par Nord Compo.

RAMAEKERS Georges, 1909, *Eugène Demolder*, Bruxelles : Société belge de librairie.

2014 : 19) ; « L'imaginal est [...] la contrepartie symbolique et, pour ainsi dire, "ésotérique" – puisqu'il faut ouvrir, pour la cueillir, une "vue" intérieure particulière à laquelle il faut s' "initier" – des formes concrètes et tangibles jaillissant de l'expérience. » (*ibidem* : 20).