

Anton Vydra

L'image et l'affectivité: le problème du sujet dans la notion bachelardienne d'imagination

ARCHIWUM HISTORII FILOZOFII I MYŚLI SPOŁECZNEJ. ARCHIVE OF THE HISTORY OF PHILOSOPHY AND SOCIAL THOUGHT VOL. 57/2012 (SUPPLEMENT) ISSN 0066-6874

On lit avec plaisir des textes qui tombent de plus en plus dans l'oubli, des textes qui ne représentent pas le principal courant de la philosophie contemporaine et qui portent des idées aujourd'hui en marge des chemins philosophiques. Et cependant on s'émerveille à trouver dans ces anciens livres des thèses qui nous sont proches et qui soit n'ont peut-être pas été remarquées par les autres, soit ont été superposées par une voix plus puissante.

C'est précisément cette perspective qu'adopte ici notre étude¹, en se concentrant avant tout sur la problématique de l'image et de l'affectivité dans l'analyse de plusieurs travaux de Gaston Bachelard. Si l'expression « analyse de texte » rend bien compte de ce que nous allons ici entreprendre, nous nous permettrons néanmoins de perturber de temps en temps le suivi rigoureux de ce-même texte bachelardien par de courtes digressions historiques, chez Merleau-Ponty et Derrida. Cela n'enlèvera cependant rien à la priorité que nous accordons ici au texte de Bachelard, représenté par un certain nombre d'œuvres choisies.

Nous nous y intéresserons aux difficultés premières posées par la compréhension de la philosophie bachelardienne – qui comprend d'une part un examen scientifique rigoureux (« la science dure »), et d'autre part un examen de l'imagination (« la science molle »). Cette distinction nous amènera à rencontrer deux images divergentes du monde. Une seconde question se posera alors à nous, nous poussant à interroger le statut des textes poétiques pour un rationaliste critique tel que Bachelard ; perspective que nous explorerons en envisageant trois possibles réponses. Ce n'est qu'après ce travail préliminaire que nous pourrons enfin procéder à l'analyse de la manière dont Bachelard écrit sur l'image en tant que telle, en accordant ici une attention particulière à la naissance de l'image dans la subjectivité, ce qui nous apportera des clés d'interprétation de cette conception de l'image à partir des notions des archétypes et de la transsubjectivité.

¹ L'intervention fait partie du projet dans le cadre de la subvention VEGA, n° 2/0201/11, « Intentionnalité, affectivité, existence dans une situation intersubjective ». Je voudrais remercier Nela Molnárová pour la traduction précise et attentive de ce texte.

1. L'image scientifique et poétique du monde

Au début de *La psychanalyse du feu*, Bachelard écrit :

Les axes de la poésie et de la science sont d'abord inverses. Tout ce que peut espérer la philosophie, c'est de rendre la poésie et la science complémentaires, de les unir comme deux contraires bien faits. Il faut donc opposer à l'esprit poétique expansif, l'esprit scientifique taciturne pour lequel l'antipathie préalable est une saine précaution.²

La volubilité de la poésie y est confrontée à l'austérité du langage scientifique. Comparons à présent les deux citations suivantes :

(1) Le ciel bleu est vraiment, dans toute la force du terme, une image élémentaire. Il donne à la couleur bleue une illustration ineffaçable. Le premier bleu est à jamais le bleu du ciel³.

(2) Lord Rayleigh donna en 1897 une théorie du phénomène [*du ciel bleu*] en montrant que la diffusion ne se faisait nullement sur des poussières ou des gouttelettes, mais bien sur les molécules du gaz lui-même. D'après cette théorie, toute la lumière émise par le soleil est bien diffusée, mais comme l'intensité de la lumière diffusée est inversement proportionnelle à la quatrième puissance de la longueur d'onde, c'est la lumière bleue, dont la longueur d'onde est la plus petite, qui prédomine dans l'effet d'ensemble.⁴

L'auteur des textes (1) et (2) est le même. Mais comment articuler deux vocabulaires aussi différents ? Les axes de la poésie et de la science ne sont pas seulement opposés dans ce qu'elles disent, mais aussi dans la manière dont elles le disent. Ce qui nous intéresse cependant ici, c'est avant tout la question du motif : pourquoi le fait-il ? Ne s'agit-il vraiment que d'harmoniser les deux visages de l'être humain, *id est* de confirmer la thèse selon laquelle l'homme porte en lui une double vision du monde, scientifique et poétique (onirique) ? Voilà comment Bachelard en parle dans une conférence à la radio en 1954 :

La philosophie traditionnelle s'occupe communément de l'homme qui pense, comme si l'homme trouvait toute sa substance, tout son être dans la pensée. Il semble que la fonction dominante de la philosophie soit alors en quelque sorte de repenser la pensée. Tout à sa fonction dominante de concentrer les lumières sur ce sommet de l'être qu'est la pensée, la philosophie oublie souvent qu'avant la pensée il y a le songe, qu'avant les idées claires et stables il y a les images qui brillent et qui passent.⁵

Pourtant, en 1938, son attitude à l'égard de l'expression poétique avait encore une coloration tout autre : « Quand nous nous tournons vers nous-mêmes, nous nous détournons de la vérité. Quand nous faisons des expériences intimes, nous

² Bachelard, G., *La psychanalyse du feu*, Paris, PUF, 1938, p. 10.

³ Bachelard, G., *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, PUF, 1987, pp. 196-197.

⁴ Bachelard, G., *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, 1934, p. 73.

⁵ Bachelard, G., *Dormeurs éveillés. La rêverie lucide*, in *Causeries (1952-54)*, Genova 2005, p. 90.

contredisons fatalement l'expérience objective. Encore une fois dans ce livre où nous faisons des confidences, nous énumérons des erreurs »⁶.

Qu'est-ce à dire ? Quand Bachelard poétise, ne fait-il que feindre que « l'homme habite en poète », tandis qu'en réalité, il ne s'agit pour lui que de tourner en dérision la pensée primitive, et la sienne avant tout bien sûr ? En utilisant le langage poétique, Bachelard ne veut-il que faire la preuve qu'il s'agit d'un langage parsemé d'erreurs qui n'a pas sa place dans le monde scientifique et moderne ? En se moquant de ses propres erreurs, Bachelard ne se moque-t-il pas en même temps des poètes avec lesquels il entretint des relations personnelles, échangeant avec eux une correspondance poétique, voire leur dédicaçant certains de ses livres ? En affirmant qu'il a besoin des poètes, Bachelard veut-il seulement signifier qu'il attend d'eux qu'ils continuent de lui fournir de nouveaux catalogues d'erreurs ? Ou bien vit-il un renversement copernicien en s'apercevant que les images ne peuvent plus être examinées selon leurs traits objectifs, mais au contraire selon leur sens subjectif ? Bachelard se laisse-t-il convaincre que la seule façon d'étudier la seconde moitié poétique (onirique) de la pensée humaine passe par l'abandon de la première moitié scientifique ? C'est en tout cas l'impression que l'on pourrait avoir en parcourant les premières lignes de *La poétique de l'espace* :

Un philosophe qui a formé toute sa pensée en s'attachant aux thèmes fondamentaux de la philosophie des sciences, qui a suivi, aussi nettement qu'il a pu, l'axe du rationalisme actif, l'axe du rationalisme croissant de la science contemporaine, doit oublier son savoir, rompre avec toutes ses habitudes de recherches philosophiques s'il veut étudier les problèmes posés par l'imagination poétique.⁸

L'image n'est plus un objet. Jean-Pierre Roy rattache la désobjectivisation de l'image chez Bachelard à l'expression dé part de l'image ; l'image étant selon lui désormais une image phénoménale qui ne peut être observée que dans une attitude subjective – elle émerge et naît dans la subjectivité⁹.

Cristina Chimisso estime quant à elle, à la fin de son livre sur Bachelard, que ses « deux axes de la poésie et de la science ne semblent pas être complètement indépendants, car sa philosophie rationnelle expliquait et tendait à canaliser les deux »¹⁰ ? Selon elle, l'approche bachelardienne de la poésie ressemblerait à la correction socratique des poètes à la fin du 2^e et au début du 3^e livre de *La République*.

Les plateaux de la balance penchent donc tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, ce qui peut s'expliquer si l'on prend en considération qu'il existe plusieurs lectures possibles des textes poétiques de Bachelard.

⁶ Bachelard, G., *La psychanalyse du feu*, cit., pp. 15-16.

⁷ Bachelard, G., *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, cit., p. 119.

⁸ Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961, p. 1.

⁹ Roy, J.-P., *Bachelard ou le concept contre l'image*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1977, p. 184.

¹⁰ Chimisso, C., *Gaston Bachelard. Critic of Science and the Imagination*, London, New York, Routledge, 2001, p. 243.

2. Quelles lectures possibles des textes poétiques de Bachelard ?

Première lecture : on peut envisager ces textes poétiques comme une énumération des erreurs de l'esprit humain, comme une expérience insolite (voire folle) où le savant s'engage à nous montrer, dans une approche à la première personne, comment fonctionnent nos visions erronées du monde et des choses qui s'y trouvent. Et ce même si, d'un point de vue éthique, une telle démarche rend peu sympathique le personnage du philosophe-savant devenu crypto-poète.

Deuxième lecture : on peut aussi voir en Bachelard un vrai ami des poètes, ses efforts pour comprendre la vision poétique du monde apparaissant dès lors comme une tentative sincère d'adoption d'une ligne de réflexion autre que scientifique (cette interprétation de ses œuvres étant la plus courante).

Troisième lecture : l'avertissement de 1938 en introduction de *La psychanalyse du feu* (cité ci-dessus) peut aussi être compris comme une justification, indispensable sur le plan académique, de ce type de texte, laquelle justification pourrait être destinée à des personnes comme son maître Léon Brunschvicg, haut représentant de cette philosophie critiquée par Maurice Blondel comme « servante des sciences »¹¹. Bachelard fut au moins jusqu'en 1940, date à laquelle il écrivit *La philosophie du non*, sous l'influence évidente de Brunschvicg, étant même considéré comme le successeur de sa philosophie¹². Cette filiation s'affaiblit cependant peu à peu à compter de 1942, alors que Bachelard commence à écrire des ouvrages qui auraient certainement posé problème à son maître. Peut-être celui-ci les aurait-il malgré tout acceptés, en les envisageant sous l'angle de l'avertissement de 1938, *id est* comme une manifestation des erreurs humaines. Bachelard lui-même assumait paraît-il difficilement cette transition jusqu'au moment où il arriva à la conviction qu'une position strictement rationaliste était intenable pour lui, se décidant alors à atténuer la ligne dure de son rationalisme critique par une bifurcation anthropologique de la pensée et de la rêverie¹³.

C'est cette troisième manière d'approcher les textes de Bachelard qui nous semble la plus exacte. Écrivant en 1942 *L'eau et les rêves*, Bachelard y relativise considérablement ses intentions initiales de strict rationalisme. Voilà ce qu'on peut y lire :

Bien que le présent ouvrage soit un nouvel exemple, après la *Psychanalyse du Feu*, de la loi des quatre éléments poétiques, nous n'avons pas retenu pour titre *La psychanalyse de l'Eau* qui aurait pu faire pendant à notre ancien essai. Nous avons choisi un titre plus vague : *L'Eau et les Rêves*. C'est là une obligation de la sincérité. [...] Rationaliste ? Nous essayons de le devenir, non seulement dans l'ensemble de notre culturel mais dans le détail de nos pensées, dans l'ordre détaillé de nos images familières. Et c'est ainsi que

¹¹ Chimisso, C., *Writing the History of the Mind. Philosophy and Science in France, 1900 to 1960s*, Aldershot, Burlington, Routledge, 2008, p. 73.

¹² *Ibidem*, p. 141.

¹³ Nous avons déjà abordé la problématique de cette transition d'un autre point de vue dans un de nos articles précédents. Vydra, A., *Od aplikovaného racionalizmu k aplikovanej fenomenológii (Nová vedecká pedagogika Gastona Bachelarda)*, « Filozofia », 2009, t. 64, pp. 793-803.

par une psychanalyse de la connaissance objective et de la connaissance imagée nous sommes devenus rationalistes à l'égard du feu. La sincérité nous oblige à confesser que nous n'avons pas réussi le même redressement à l'égard de l'eau. Les images de l'eau, nous les vivons encore, nous les vivons synthétiquement dans leur complexité première en leur donnant souvent notre adhésion irraisonnée.¹⁴

Ces propos sous-entendent qu'entre 1940 et 1942 un certain revirement s'est opéré dans la manière dont Bachelard approche la poésie. Il ne faudrait cependant pas croire qu'il avait jusque-là ignoré le sujet. Ainsi, en 1939, Bachelard publie d'une part un livre consacré à un poète célèbre (*Lautréamont*), d'autre part un court article (*Instant poétique et instant métaphysique*) faisant encore écho à des polémiques avec le bergsonisme (*L'intuition de l'instant*, 1931 et *La dialectique de la durée*, 1936). Deux remarques s'imposent néanmoins au sujet de ces deux textes de 1939 :

(1) Ils s'inscrivent dans une période où Bachelard était captivé par le mouvement surréaliste. *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont étaient alors le livre le plus lu par les surréalistes et la revue littéraire « *Messages* », où parut *Instant poétique et instant métaphysique*, était dirigée par son ami le poète Jean Lescure, qui lui avait demandé un texte pour un numéro monothématique sur métaphysique et poésie.

(2) Bien que *Lautréamont* soit une monographie sur un poète (peu importe ici que celui-ci soit tenu pour un pauvre fou ou pour un représentant de l'écriture automatique par excellence), la langue de ce livre ne ressemble pas tout à fait à celle qu'emploie Bachelard dans les ouvrages poétiques qu'il écrira après 1942. Et cette remarque vaut également pour l'article *Instant poétique et instant métaphysique*. Dans un certain sens, *Lautréamont* peut être considéré comme une tentative de critique littéraire d'un point de vue philosophique. Bachelard y révèle implicitement son regard sur un mouvement surréaliste dont le caractère progressiste semble l'impressionner. *La rapidité* en est pour lui un des caractères évidents – et il la relève même dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont : « Dès lors, quelle rapidité ! A côté de Lautréamont, comme Nietzsche est lent, comme il est tranquille, comme il est en famille avec son aigle et son serpent ! A l'un les pas du danseur, à l'autre les bonds du tigre ! »¹⁵.

Citons ici un autre exemple de cette fascination pour la rapidité, cette fois emprunté à un texte de 1936 intitulé symptomatiquement *Surrationalisme*, dans lequel même Nietzsche et son surhomme lui paraissaient progressistes :

Autrement dit, dans le règne de la pensée, l'imprudence est une méthode. [...] Les connaissances longuement amassées, patiemment juxtaposées, avaricieusement conservées, sont suspectes. Elles portent le mauvais signe de la prudence, du conformisme, de la constance, de la lenteur.¹⁶

Revenons à présent à la manière dont Bachelard approchait la poésie quelques années plus tard. En faisant référence à son travail sur *La psychanalyse du feu*, où il

¹⁴ Bachelard, G., *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, PUF, 1947, p. 9-10.

¹⁵ Bachelard, G., *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939, p. 6.

¹⁶ Bachelard, G., *Le surrationalisme*, in *L'engagement rationaliste*, Paris, PUF, 1972, p. 11.

comptait soumettre à la psychanalyse « la connaissance objective et la connaissance imagée », Bachelard nous laissa dans *L'eau et les rêves* un indice nous permettant de déduire qu'il ne comportait pas encore ce « départ de l'image dans une conscience individuelle »¹⁷, si intrigant pour Jean-Pierre Roy qui le tenait pour un signe essentiel de la méthode bachelardienne de lecture. Autrement dit, l'image littéraire était encore pour lui un objet susceptible d'être étudié à l'aide d'une forme de méthode scientifique, et du point de vue de la psychologie il considérait précisément la psychanalyse comme la méthode la plus appropriée. Mais peu à peu, Bachelard a non seulement abandonné cette notion, mais aussi rompu progressivement avec la méthode psychanalytique jusqu'à lui adresser dans ses dernières œuvres des commentaires relativement mordants, voire sarcastiques. On peut pour cette raison regarder *L'eau et les rêves* comme une sorte de *Kehre* dans l'œuvre de Bachelard. Il s'y est rendu compte que le langage poétique n'était pas une chose que l'on pouvait écarter ou envisager à travers une position objectivante à la troisième personne.

Que s'est-il passé durant ces années ? Parmi les possibles réponses, évoquons ici celle qui se présente la première à l'esprit. Fin 1940, Bachelard succède à la Sorbonne à Abel Rey, devenant le nouveau directeur de l'Institut d'histoire des sciences. Cela signifie pour lui un départ de Dijon et un retour à Paris, de nouvelles fonctions académiques, un environnement différent, et tout cela sur fond d'Occupation¹⁸.

S'il a paru nécessaire de revenir sur ces détails historiques et biographiques, dans le cadre de l'interprétation de l'œuvre de Bachelard, c'est qu'ils expliquent bien cette pause d'un an dans son activité de publication, pause pendant laquelle Bachelard a vraisemblablement changé de regard sur la méthode de travail philosophique. A ce titre, il semble que la dernière phrase de *La philosophie du non* soit aussi celle de sa période d'« âme positive »¹⁹: « La raison, encore une fois, doit obéir à la science. La géométrie, la physique, l'arithmétique sont des sciences ; la doctrine traditionnelle d'une raison absolue et immuable n'est qu'une philosophie. C'est une philosophie périmée »²⁰. Si Bachelard n'abandonna jamais cette perspective scientifique rigoureuse, quelque chose changea cependant dans son approche de la pensée poétique.

Après la parution de *L'eau et les rêves*, le style des livres poétiques de Bachelard change ; la vie privée, les souvenirs personnels et les rêves d'être heureux font leur apparition dans ses textes. Bachelard cesse également de dire que ses livres représentent « l'énumération des erreurs ». Même si l'homme songeur restera toujours le double du savant, il est désormais clair que l'examen de l'imagination poétique et des rêveries subjectives revêt un sens complètement différent. Si l'homme dans son entier est un ensemble fait de l'homme scientifique et de l'homme poétique, il faudra bien connaître les deux « hémisphères » de la conscience humaine.

¹⁷ Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, cit., p. 3.

¹⁸ André Parinaud cite la lettre de Bachelard à Mme Giroux du 14 janvier 1941, dans laquelle il signale assez clairement son désenchantement par le froid parisien (évidemment dans le sens littéral ainsi que figuré du terme) et son désir de retourner à Dijon. Parinaud, A., *Bachelard*, Paris, Flammarion, 1996, p. 239.

¹⁹ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, cit., p. 85.

²⁰ Bachelard, G., *La philosophie du non*, Paris, PUF, 1966, p. 145.

3. Départ de l'image

Le *départ de l'image* – il faut y revenir. Re commençons alors : l'image prend sa source dans la conscience individuelle, elle y prend naissance, il ne s'agit pas d'un objet « là dehors » : « [...] on demande au lecteur de poèmes de ne pas prendre une image comme un objet, encore moins comme un substitut d'objet, mais d'en saisir la réalité spécifique. [...] L'image, dans sa simplicité, n'a pas besoin d'un savoir. [...] l'image est avant la pensée... »²¹.

Le *savoir* et la *pensée* ne jouent aucun rôle en « réfléchissant » à l'image. Cette réflexion est plutôt une demi-réflexion, c'est le *cogito* particulier d'un rêveur dont parle *La poétique de la rêverie*²², à mi-chemin entre l'inconscience endormie (*non-cogito*) et le *cogito* cartésien pleinement pensant et sûr de lui-même. Le *cogito* d'un rêveur, cette pensée nébuleuse, fait que même la certitude cartésienne de l'existence du sujet ne reste pas intacte. Le sujet songeur n'est pas tout à fait sûr de son être qui devient soudainement moins – être. Peut-être pourrions-nous même parler d'un *dubito*, le sujet ayant des doutes sur son être, ou pour reprendre le terme de Róbert Karul d'un « moins-*cogito* »²³. Cette subjectivité chancelante devient une scène pour les images. Le sujet cartésien complètement sûr de lui-même se détermine par rapport à des choses et à des personnes qui lui sont extérieures. Mais dans la zone intermédiaire dont Bachelard parle et qu'on peut appeler, employant le vocabulaire phénoménologique, subjectivité vraiment limitée²⁴, la frontière claire (ou la ligne de démarcation) entre le sujet et tout ce qui n'est pas lui s'efface. La place de l'image oscille entre l'extérieur et l'intérieur, n'étant ni complètement transcendante, ni tout à fait immanente, il y a une fusion ontologico-épistémologique entre le Moi et le monde. L'image naît dans le Moi, mais ce dernier n'est pas son créateur. On y voit « certains éléments de subjectivité. Ce rapport intéressant peut être remarqué entre la mère et l'enfant pendant et après la grossesse [...] »²⁵.

L'image prend alors naissance dans la conscience individuelle ou à mi-chemin entre le sujet et l'objet. Elle occupe exactement la même place que celle attribuée par Merleau-Ponty à la chair, située par lui à mi-chemin entre une particularité spatio-temporelle (le monde objectif) et l'idée (la subjectivité), sachant qu'il ne s'agit

²¹ Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, cit., pp. 3-4.

²² Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1989, p. 128.

²³ Karul, R., « Zásnosten ako forma vizuality (Bachelard a šťastná melanchólia) », *Filozofia*, 2006, t. 61, p. 46.

²⁴ On renvoie ici par exemple à Natalie Depraz qui traite ainsi de la notion husserlienne de *Limes-Subjekte*. Depraz, N., *The Husserlian Theory of Intersubjectivity as Alterology: Emergent Theories and Wisdom Traditions in the Light of Genetic Phenomenology*, [in :] E. Thompson (dir.) : *Between Ourselves: Second-Person Issues in the Study of Consciousness*, Thorverton, Charlottesville 2001, p. 174.

²⁵ Vydrová, J., *Subjectivity, Openness and Plurality: On the Background of Edmund Husserl's Phenomenological Reduction*, [in :] A.-T. Tymieniecka (dir.), *Analecta Husserliana CIII (Phenomenology and Existentialism in the Twentieth Century)*, Dordrecht, Heidelberg, London, New York 2009, p. 118.

ni de la matière, ni de l'esprit, ni de la substance, ni du sujet, ni de l'objet, mais, comme Merleau-Ponty l'indique, d'un élément²⁶ dont il précise ailleurs qu'il s'agit d'un élément au sens bachelardien du terme²⁷. Et en effet, il ne semble pas y avoir de différences entre les textes de Bachelard traitant des images (littéraires, picturales, oniriques) et ceux traitant des éléments originels – ils sont identiques quant à la nature de la chose examinée. Les éléments ne peuvent pas, eux non plus, être étudiés scientifiquement comme une réalité objective : « Les livres de Chimie, au cours du temps, ont vu les chapitres sur le feu devenir de plus en plus courts. Et les livres modernes de Chimie sont nombreux où l'on chercherait en vain une étude sur le feu et sur la flamme. Le feu n'est plus un objet scientifique »²⁸.

De la même manière, si les manuels de physiologie et d'anatomie présentent beaucoup d'informations sur le corps humain objectif, on y trouvera à peine une mention sur la chair, et sur l'affectivité étudiée par Maurice Merleau-Ponty, Michel Henry et d'autres encore. A l'instar de Bachelard, obligé de changer de langage pour parler de l'imagination, Merleau-Ponty dut pareillement changer ses méthodes de réflexion et d'emploi de la langue, comme le montre par exemple une comparaison entre *Le visible et l'invisible* et *La structure du comportement*.

Une autre question apparaît : si l'image n'est pas un objet, à quoi l'intentionnalité songeuse se rapporte-t-elle alors ? A son propre produit ? Une des réponses plausibles pourrait sans doute être la suivante : c'est le poète qui nous donne, nous propose ou encore nous apporte une image²⁹. Si l'on emploie le vocabulaire aristotélicien, on pourrait dire que l'image donnée par le poète n'est pas encore actualisée, qu'elle reste uniquement dans le domaine du possible. Ce n'est que la conscience lisante qui la débloque d'un état passif de possible. Cela ne signifie cependant pas que le poète saurait nécessairement à l'avance quelle image il propose à son lecteur. Selon Bachelard, le poète peut ne pas se douter d'avoir préparé à l'aide des mots un matériel qui donnera naissance dans la conscience songeuse de tel lecteur à une image, et tout peut devenir matière à rêveries. Peut-être est-ce là chez Bachelard l'expression de son intérêt pour la soi-disant écriture automatique que les surréalistes appréciaient tant. André Breton allait jusqu'à considérer qu'elle offrait le seul moyen d'atteindre l'état initial de l'homme primitif ou de l'enfant, dont témoignait selon lui l'image eidétique qu'il retrouvait par exemple dans les premières toiles de Chagall. Envisagé depuis cette perspective, le poète ne crée jamais consciemment, il ne représente qu'un « médium » des mots susceptibles de devenir images dans une conscience de lecteur. Après une conférence sur la nature du rationalisme donnée en 1950, Bachelard déclarait dans une conversation avec Émile Bréhier qu'il y avait une sorte de passivité de la création poétique de la part du poète :

²⁶ Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 181-182.

²⁷ *Ibidem*, p. 314. Quant aux relations philosophiques entre la philosophie de Bachelard et celle de Merleau-Ponty, voir notre étude Vydra, A., « Pojem živelnosti u Merleau-Pontyho a Bachelarda », [in :] P. Urban (dir.), *Fenomenologie tělesnosti* (Numéro spécial de la revue *Filosofický časopis*, 2011, t. 59, no. 7), Praha 2011, pp. 143-155.

²⁸ Bachelard, G., *La psychanalyse du feu*, cit., p. 10.

²⁹ Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, cit., p. 4.

Dans les images que l'on prend dans la vie nocturne, ce sont des réalités de cette vie nocturne ; vous ne formez pas les images, elles se forment en vous. Par conséquent, il n'y a pas d'activité constructive dans le rêve... Si quelqu'un dit : « Je vais faire une belle image », il ne la fera pas ; on ne peut pas vouloir faire une image. C'est une espèce de don, non pas de l'esprit mais de l'âme.³⁰

De tels propos peuvent sans aucun doute susciter en nous des analogies avec une expérience mystique dans laquelle « le sujet avance vers une *passivité* toujours plus considérable qui le dispose à accepter le don »³¹.

4. Archétypes et transsubjectivité

Une autre explication concernant cette image est cependant possible, celle de la lecture phénoménologique proposée par Georges Poulet. Selon lui, les livres ne sont pas des objets comparables à des sculptures ou à des vases ; le livre n'étant pas une réalité matérielle, mais « une série de mots, d'images et d'idées » qui commencent à naître pendant la lecture, non pas tant sur l'objet de papier que l'on tient entre ses mains, mais dans « la plus profonde conscience »³². Si l'expression « la plus profonde conscience » peut être trop forte pour décrire la conscience songeuse de Bachelard, il faut cependant noter que Poulet ne la mentionne pas spécifiquement lorsqu'il s'intéresse à l'approche bachelardienne de la lecture³³. Ce qu'en dit James S. Hans pourrait davantage s'appliquer à la situation. Face à l'objection selon laquelle si les images ne sont pas objectives, nos interprétations d'une œuvre d'art – que cela plaise ou non à Bachelard – sont purement subjectives, faisant du goût du lecteur le seul facteur de jugement esthétique, celui-ci répond en se référant aux notions bachelardiennes d'archétypes et de transsubjectivité :

Les archétypes représentent une clé à la transsubjectivité, il faut donc que l'on comprenne clairement ce que Bachelard entend par cette notion. L'archétype est l'image originelle, image matérielle commune à l'ensemble de l'humanité.³⁴

³⁰ Bachelard, G., *De la nature du rationalisme*, in *L'engagement rationaliste*, cit., p. 70.

³¹ Trajtelová, J., *Niekoľko poznámok na margo mystiky a racionality*, [in :] R.A. Slavkovský, J. Vydrová, A. Vydra (dir.): *Boh a racionalita*, Pusté Úľany 2010, p. 143.

³² Poulet, G., « Phenomenology of Reading », *New Literary History*, 1969, t. 1, p. 54.

³³ Dans la préface à la première grande monographie sur Bachelard écrite par Vincent Therrien, Poulet écrit : « Lire activement, comme le fait Bachelard, et, un peu à la suite de celui-ci, toute la critique contemporaine, ce n'est pas seulement participer à la poésie d'autrui, c'est poétiser avec autrui mais en prenant l'acte poétique à son propre compte. Alors la critique devient elle-même poésie ». Poulet, G., *Préface de Georges Poulet*, [in :] Therrien, V., *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire : ses fondements, ses techniques, sa portée. Du nouvel esprit scientifique à un nouvel esprit littéraire*, Paris, Klincksieck, 1970, p. xiv.

³⁴ Hans, J.S., « Gaston Bachelard and the Phenomenology of the Reading Consciousness », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1977, t. 35, p. 318.

Examinons à présent de plus près ces deux notions.

Recourir à la définition de l'archétype bachelardien par Hans nous semble plus approprié que faire appel à la notion jungienne d'archétype, et ce même si en approchant la manière dont Bachelard traite de cette question, et d'autres comme « les complexes », « l'animus », « l'anima » ou « l'inconscient », le lecteur est souvent amené à rencontrer Jung et la psychanalyse. Bachelard empruntait souvent des notions à d'autres auteurs, ce qu'il était d'ailleurs loin d'être le seul à faire, les réinterprétant par la suite à sa façon. Cristina Chimisso parle à son sujet d'un « theoretical bricolage »³⁵, expression à l'origine employée par Lévi-Strauss et popularisée par l'interprétation qu'en a faite Derrida : un bricoleur étant celui

qui utilise « les moyens du bord », c'est-à-dire les instruments qu'il trouve à sa disposition autour de lui, qui sont déjà là, qui n'étaient pas spécialement conçus en vue de l'opération à laquelle on les fait servir et à laquelle on essaie par tâtonnements de les adapter, n'hésitant pas à en changer chaque fois que cela paraît nécessaire, à en essayer plusieurs à la fois [...]

et Derrida d'ajouter que la métaphore du bricolage est là pour expliquer « la nécessité d'emprunter ses concepts »³⁶. En ce sens Bachelard est lui aussi incontestablement un bricoleur.

Reste à voir comment Bachelard utilise la notion d'archétype. Celle-ci désigne chez lui une image matérielle. Bachelard parle cependant également d'images qui, sans être archétypales, peuvent néanmoins être spontanées et provenir elles aussi de l'inconscient. Il ne s'agit pas là d'images primitives ou dérivées de ces dernières, mais de nouvelles images que l'inconscient collectif ne connaît pas encore. On les appelle images formelles, parce que caractérisées par un enregistrement de la forme. Voilà qui nous mène à une problématique importante des travaux bachelardiens sur la poétique : la distinction opérée entre imagination matérielle et imagination formelle. Cette parenthèse nous semble ici nécessaire, avant de revenir sur la seconde notion de transsubjectivité évoquée plus haut.

C'est dans *L'eau et les rêves* que l'on trouve la clef de compréhension de la différence entre imagination matérielle et imagination formelle, et Bachelard en fait la distinction dès le début :

Les forces imaginantes de notre esprit se développent sur deux axes très différents.

Les unes trouvent leur essor devant la nouveauté ; elles s'amuse[n]t du pittoresque, de la variété, de l'évènement inattendu. [...]

Les autres forces imaginantes creusent le fond de l'être ; elles veulent trouver dans l'être, à la fois, le primitif et l'éternel. [...] Dans la nature, en nous et hors de nous, elles produisent des germes ; des germes où la forme est enfoncée dans une substance, où la forme est interne.³⁷

³⁵ Chimisso, C., *Gaston Bachelard. Critic of Science and the Imagination*, cit., p. 189 [souligné par A. V.].

³⁶ Derrida, J., *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, [in:] *L'écriture et la différence*, Paris, Editions de Seuil, 1967, p. 418.

³⁷ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, cit., p. 1.

Ces propos liminaires de *L'eau et les rêves* rendent clairement la différence des notions en jeu. Observons-les de nouveau : une double force vit en nous, deux axes de l'imagination, l'un tendant vers la nouveauté, l'autre vers ce qui est primitif et éternel. En suivant le premier, on se laisse fasciner par des descriptions pittoresques qui suscitent en nous beauté, plaisir et bonheur. L'imagination formelle nous fait admirer le monde environnant, et ce même si ce dernier n'est qu'une idée, une fiction. Quant au second axe, il nous mène à ce qui est primordial et commun à tout le monde, aux images qui ne peuvent être déracinées de la conscience humaine. L'imagination matérielle renonce aux formes, s'abstrayant de ces dernières, faculté que Michèle Pichon appelle la mémoire affective³⁸. Cette expression nous renvoie à la comparaison avec la notion de chair chez Merleau-Ponty, avec l'affectivité, avec le corps qui n'a pas de forme, mais qui existe en tant qu'être brut, en tant qu'élément. Toutes choses dont nous avons parlé ci-dessus. Pour prendre l'exemple de l'eau, si les images des eaux déjà formées (par exemple les petits lacs bleus décrits de façon poétique) restent dans l'axe formel de l'imagination, « l'eau lourde » d'Edgar Allan Poe nous entraîne soudainement dans un autre axe de la rêverie. Et si nous sommes à peine capables d'imaginer la forme de « l'eau lourde », nous sommes en revanche à même d'é prouver l'état décrit par une image matérielle, élémentaire. Bachelard a appelé cette empathie *Einfühlung* spécialisée³⁹. Exemple typique de cette faculté empathique qu'il décrit : sa réflexion sur le vol onirique (ou sur les rêves où l'on vole), dans laquelle Bachelard élimine de l'imagination un élément formel – les ailes :

[...] l'aile est déjà une rationalisation. [...] En somme, l'aile représente, pour le vol onirique, la rationalisation antique. C'est cette rationalisation qui a formé l'image d'Icare. [...] Le principe du vol onirique est plus profond.⁴⁰

Le vol ailé n'est qu'un caprice de l'imagination formelle. Pour rêver du vol, les ailes sont un supplément superflu, une rationalisation, ce que la pensée (la raison) apporte à l'image. Le vol ailé n'est pas une image matérielle pure. Qu'est-ce qui détermine alors sa matérialité ? L'air en tant qu'élément, le caractère aérien. On le voit bien, par exemple, sur certains tableaux de Chagall où les personnages planent dans l'air sans que le peintre ait nécessairement senti le besoin de leur donner des ailes. Ils volent tout simplement, ils planent – indépendamment de la loi de la gravitation, dans un vol qui n'est pas téléologique, n'ayant d'autre but que lui-même. « Dans le rêve, on ne vole pas pour aller aux cieux ; on monte aux cieux parce que l'on vole⁴¹ ».

Le vol pur, sans but précis, est pour Bachelard une image archétypale. Comprise dans ce contexte, la signification de la notion d'archétype peut nous apporter la

³⁸ Pichon, M., « Naturalisme abstrait et rêverie des éléments », Bulletin N°12, *Images rêvées, images réalisées : Bachelard et les arts plastiques*, Dijon 2010, p. 30.

³⁹ Bachelard, G., *L'air et les songes*, cit., p. 17.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 36-37.

⁴¹ *Ibidem*, p. 42.

« clé » – selon le mot de Hans – pour ouvrir la notion de transsubjectivité. Ainsi lisons-nous dans *La terre et les rêveries du repos* que « l'imagination n'est rien autre que le sujet transporté dans les choses »⁴².

Ceci explique également l'emploi par Bachelard de l'expression « transsubjectivité de l'image ». L'image naissant dans la conscience, la transsubjectivité de l'image est elle aussi affaire de conscience, « la conscience individuelle et transsubjective »⁴³. James S. Hans souligne en même temps l'aspect intersubjectif de cette notion : bien que nous vivions les images de façon subjective, nos réactions habituelles à ces dernières sont les mêmes. Une image de la maison (de chez soi) ou une image matérielle de la maison suscitent chez nous des expériences correspondantes bien connues de sécurité, de tranquillité et de confiance⁴⁴. Selon Bachelard, ces expériences, et les réactions qui en découlent, sont archétypales, collectives. C'est l'une des raisons pour lesquelles il ne considère pas la manière de lire les images comme un pur subjectivisme, l'introspection étant dans ce cas spécifique une vue objective, bien que non conceptuelle. Nos réactions habituelles aux images matérielles sont des réactions affectives de notre chair pathique (de notre psychique incarnée). La subjectivité songeuse n'est pas sûre d'elle-même, se confondant avec les choses et les autres personnes.

Anton Vydra

Conclusion

L'approche bachelardienne de l'image est un point de vue original qui, comme nous l'avons vu, place cette image à mi-chemin entre subjectivité et monde extérieur. Dans le monde extérieur, il n'y a pas d'images, on n'y trouve que des stimulants d'images. Afin qu'une image puisse naître, il faut également une subjectivité, mais non pas une subjectivité adulte dotée d'une pensée rationnelle, mais une subjectivité limite située dans un milieu affectif.

On lit avec plaisir des textes qui tombent de plus en plus dans l'oubli. Si on le fait, ce n'est pas pour s'assurer que ce qui intéresse le présent existait déjà il y a longtemps, bien avant nous-mêmes. Ce n'est pas non plus pour les protéger de l'anéantissement ou de l'oubli culturel. On le fait dans un tout autre but : c'est parce que grâce à eux nous apprenons des choses. Situés en-dehors du principal courant de la philosophie contemporaine qui parfois ressasse à l'infini les mêmes idées, ces textes nous font découvrir des horizons moins connus, et nous offrent ainsi un remède efficace contre le psittacisme qui parfois résonne même dans un pays tel que la philosophie.

Anton Vydra – wykładowca w Centrum Studiów Fenomenologicznych Wydziału Filozofii cznego Uniwersytetu w Trnawie, Słowacja. Zainteresowania ba-

⁴² Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 3.

⁴³ Meitinger, S., *Gaston Bachelard et « le départ de l'image »*, « Journal for French and Francophone Philosophy », 1997, t. 9, p. 17.

⁴⁴ Hans, J.S., « Gaston Bachelard and the Phenomenology of the Reading Consciousness », p. 318.

dawcze i dydaktyczne: fi lozofi a Gastona Bachelarda, fenomenologia francuska oraz problematyka twórczości akademickiej. Autor prac: *O tvorbe a nesmrtnosti* (2006) oraz *Akademické písanie. Ako vzniká fi lozofi cký text* (2010).

Anton Vydra – Assistant Lecturer in the Centre of Phenomenological Studies at Faculty of Philosophy at Trnava University, Slovakia. Area of research and pedagogical interest: philosophy of Gaston Bachelard, French phenomenology and Academic writing. Author of publications: *O tvorbe a nesmrtnosti* (2006) and *Akademické písanie. Ako vzniká fi lozofi cký text* (2010).

tonovydra@gmail.com
Trnavská univerzita