

Chudak, Henryk

Bachelard et l'ontologie du poétique

Organon 14, 275-282

1978

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej Bazhum, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych tworzonej przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie ze środków specjalnych MNiSW dzięki Wydziałowi Historycznemu Uniwersytetu Warszawskiego.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



Henryk Chudak (Pologne)

BACHELARD ET L'ONTOLOGIE DU POÉTIQUE

La publication de *la Poétique de l'espace* en 1957 ouvre une nouvelle période dans l'esthétique de Gaston Bachelard. Désormais sa méthode s'appelle phénoménologique. A vrai dire ce changement de positions méthodologiques n'a rien de surprenant. Par une sorte de logique nécessaire il résulte d'une longue évolution de ses idées et exprime en dernière analyse le besoin profond de s'adapter méthodologiquement à la spécificité de l'image poétique. Envisagés dans cette perspective, tous les livres de Bachelard, à partir de *la Psychanalyse du feu*, constituent les étapes successives d'approche «directe» de l'image. En particulier cette observation reste valable pour *l'Air et les songes*¹.

En parlant dans ce livre de «révolution copernicienne» de l'imagination, Bachelard a voulu souligner l'inversion totale de valeurs qu'il venait d'opérer. Cette inversion revient à reconnaître la réalité première de l'imagination. Elle est définie par le réalisme de l'irréel. Elle est une force primitive, créatrice au sens le plus précis du mot et non pas une faculté d'imitation. Cet axiome conduit à toutes les autres thèses de ce livre. L'imagination n'a rien de commun avec la perception, le raisonnement ou le fonctionnement de la mémoire. Le poète est plutôt un rêveur naïf qu'un penseur lucide. Le rêve précède toujours la réflexion. L'image est une force dans son devenir. Ce qui est irréel, hallucinatoire devient réalité. On pourrait dire que dans l'acte poétique l'imagination dynamique et matérielle se transforment en imagination formelle. L'impulsion psychique se métamorphose en structure linguistique, devient définitivement perception, acte de conscience. L'énergie pure se transforme en beauté esthétique. L'image vient au monde à travers cette singulière rencontre de l'inconscient et du conscient, elle est «un sens à l'état naissant».

Bachelard dans ce livre, de même que dans *l'Eau et les rêves*, surmonte l'opposition entre l'imagination matérielle et l'imagination formelle. Et quoiqu'il s'élève contre les poètes de l'imagination formelle et affirme que l'image définitive, c'est-à-dire l'image qui est déjà entrée dans la sphère de l'imagination formelle, coupe les

¹ G. Bachelard, *l'Air et les songes*, Paris 1943.

ailes de l'imagination créatrice, il ne les oppose pas l'une contre l'autre mais établit plutôt une relation de subordination. Il ne proteste pas contre «l'imagination structurante», comme l'a observé Clémence Ramnoux, «mais contre une chose pour laquelle le vrai nom est le décor. Les pauvres de l'imagination vivent dans le décor : c'est pourquoi ils ont besoin de décors pittoresques, baroques ou flamboyants. Les riches ont seulement besoin d'une ambiance»². L'imagination formelle témoigne donc d'une admiration superficielle pour la beauté du monde extérieur et comme telle elle est opposée à l'assimilation intime de la matière mais en même temps ces problèmes subissent une modification dans la mesure où Bachelard commence à envisager l'imagination dans ses rapports avec le langage. Le chemin qui mène de l'imagination dynamique et matérielle à l'imagination formelle marque la transition de l'impulsion psychique à la structure linguistique. La rupture des liens avec l'imagination formelle signifierait l'annulation des rapports avec la conscience, le langage, la culture. D'ailleurs quel que soit le point de vue adopté il n'y a pas de poésie hors de langage. «Il n'y a pas de symbolique avant l'homme qui parle, même si la puissance du symbole est enracinée plus bas, dans l'expressivité du cosmos, dans le vouloir-dire du désir, dans la variété imaginative des sujets. Mais c'est chaque fois dans le langage que le cosmos, que le désir, que l'imaginaire, viennent à la parole»³. Bachelard n'a pas pu négliger non plus la vérité banale que le critique à la recherche de l'impulsion et de la matière qui ont engendré la forme doit partir de celle-ci ou autrement dit, que c'est le langage qui donne lieu à la rencontre du poète et du lecteur.

Le langage poétique est défini par la rêverie mais au moment même de son émergence il est saisi par la conscience, exactement au carrefour de l'être et du néant. Cet acte est intégré : le langage précède nos pensées et en même temps il est identifié par la conscience. La poésie doit tout à l'imagination matérielle et dynamique mais elle peut manifester sa présence seulement dans l'imagination formelle exclusivement comme résultat, car tout l'effort créateur se concentre sur le seuil de l'expression. L'image est un sens nouveau qui s'extériorise dans la conscience. L'image surgit dans le langage, elle éclôt comme contenu et forme du rêve. Le vrai poète suit fidèlement son chemin onirique qui mène des profondeurs à la surface, travaille sur les mots en respectant la logique du symbole imposée par la rêverie. Lui seulement est capable d'imprégner les «vieux mots» de nouveau sens poétique. Son originalité est synonyme de sincérité poétique. Le faux poète, au contraire, ignore la continuité entre l'impulsion et la forme, arrive toujours à l'imagination formelle directement, de l'extérieur et par conséquent crée des images factices.

La réflexion sur la relation entre l'imagination et le langage, manifeste déjà dans les travaux précédents, se trouve désormais au centre des intérêts de Bachelard et annonce ses études phénoménologiques⁴. Anne Clancier a bien saisi ce tournant : «Une conception de l'imaginaire comme réalité psychologique, antérieure au lan-

² C. Ramnoux, *Avec Gaston Bachelard vers une phénoménologie de l'imaginaire*, «Revue de métaphysique et de morale», 1, 1965, p. 32.

³ P. Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris 1965, p. 25.

⁴ G. Bachelard, *la Poétique de l'espace*, Paris 1957; G. Bachelard, *la Poétique de la rêverie*, Paris 1960.

gage en lequel simplement elle se manifeste, laissant place à une conception de l'imaginaire comme réalité langagière, le langage, dès *l'Air et les songes*, n'exprime plus selon Bachelard un imaginaire préalable et extérieur: il en devient l'unique lieu. L'imaginaire, dès lors, se définit moins par une conscience d'objet, ou d'élément, que par une conscience singulière de langage»⁵. Cette remarque est pertinente mais ne devrait-elle pas être un peu nuancée? Il est vrai que ce livre marque un progrès sensible dans l'évolution de la conception de l'imagination créatrice et que beaucoup d'énonciations théoriques montrent que Bachelard l'envisage comme une force tout à fait anagénétique. Mais quand on confronte ces déclarations avec la pratique analytique de Bachelard on aperçoit que l'autonomie de l'imagination n'exclut pas du tout ses liens avec la conscience d'objet ou comme le disait G. Davy avec «la source matérielle sensible». Le langage poétique est considéré toujours comme une sorte de fixation de la rêverie. Autrement dit, le langage poétique est un langage de symboles dont la signification s'explique à la lumière de la conscience onirique de l'artiste.

Le travail onirique du poète porte sur le monde réel et perceptible, en particulier sur les objets «poétiques». Pour les poètes de l'air ce sont entre autres les nuages, le ciel, les oiseaux, les ailes, le vent. A ce propos un problème s'impose et François Pire l'a mis en évidence: «Comment une imagination qui va à l'école de l'univers sensible pour y préparer ses effets peut-elle encore prétendre à l'originalité?»⁶. L'observation faite par A. Clancier et cette question de F. Pire nous placent au centre de la problématique de ce livre. Bachelard se contente, on le sait, d'affirmer que l'imagination est la faculté de déformer les images fournies par la perception. Jean-Claude Filloux dans son compte rendu a donné le commentaire suivant: «Sa théorie de l'imaginaire semble, jusqu'à un certain point, réaliste. Comprenons-nous bien: l'imaginaire est, par définition, du non-être, mais en tant que mouvement psychologique, elle jouit d'un contact avec un certain réel»⁷. Et voici la réponse de François Pire: «La réalité de l'imaginaire dont il parle souvent, tient moins [...] à un déterminisme élémentaire qu'à cette possibilité pour l'imagination de créer dans un acte spontané des images qui ont tout du donné de la perception sans pour autant renvoyer à la perception elle-même»⁸.

Le poète rêve donc dans un monde réel mais rêver ne signifie pas regarder tout simplement. En effet le poète ne saisit pas l'oiseau mais son vol, n'aperçoit pas le nuage mais sa forme. Il s'intéresse moins aux objets qu'à la matière et au dynamisme de ces objets. Au fond la position de Bachelard dans ce livre semble correspondre plutôt au point de vue présenté dans les poétiques précédentes, à savoir que dans le processus de rêverie le rôle décisif est accordé à la projection, à la vision intime du monde. Elle est déterminée par la relativité complète du sujet et de l'objet. L'imagination est donc la force du sujet et reste indépendante du monde extérieur qui n'est que prétexte, qui n'est que support. On peut reprendre à ce sujet la constatation de

⁵ A. Clancier, *Psychanalyse et critique littéraire*, Paris 1973, p. 146.

⁶ F. Pire, *De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*, Paris 1967, p. 73.

⁷ J.-C. Filloux, «*l'Air et les songes*» par G. Bachelard, «*Confluences*» 33, 1944, p. 82.

⁸ F. Pire, *op. cit.*, p. 74.

Paul Ricoeur, formulée d'ailleurs à une autre occasion : «L'imagerie d'origine sensorielle sert seulement de véhicule et de matériau à la puissance verbale dont l'onirique et le cosmique rendent la véritable dimension»⁹.

Aux yeux de Bachelard l'imagination est totalement indépendante, non seulement, de la perception, mais aussi de toutes expériences objectives de l'artiste, de toutes déterminations sociales et idéologiques. Remarquable à cet égard est l'interprétation du thème de Prométhée chez Shelley : elle ne sépare pas seulement le symbolisme cosmique et le symbolisme social de ce thème, mais souligne que les composants d'ordre idéologique sont secondaires, viennent après coup et appartiennent à la couche intellectuelle de l'image. Selon Bachelard l'imprégnation du thème d'éléments idéologiques n'a rien à voir avec la poésie. Il en est de même pour l'image de l'allouette — les portraits sociaux et et politiques de cet oiseau sont des produits de trucage rationaliste. Une distinction entre les valeurs cosmiques et les valeurs sociales n'est pas en soi inconcevable, mais par contre la thèse qui sépare l'imagination et la conscience sociale de l'écrivain est fautive et inadmissible.

Débarassée du réalisme des formes spatiales et du rationalisme l'imagination est finalement pour Bachelard la réalité première du rêveur trouvant et prolongeant dans son âme les forces du cosmos. Elle est énergie et mobilité du psychisme dans ses rapports avec le monde. L'homme retrouve le rythme du cosmos, s'identifie avec lui, prolonge cette vibration. Pour Bachelard la poésie sous sa forme la plus naturelle est la joie de respirer car le psychisme dynamisé réagit sur toutes les fonctions biologiques de l'homme. Maurice-Jean Lefebvre a constaté très à propos que avec Jung et Bachelard «nous voyons les pouvoirs de l'image ramenés, comme ceux du rêve ou des mythes, à un contenu existentiel profond que l'on peut décrire sous forme de pulsions instinctives fondamentales ou de participation à la vie obscure des éléments matériels dont nous sommes issus et qui permettent notre existence»¹⁰.

La conception de l'imagination «directe» ne va pas sans poser quelques suggestions méthodologiques nouvelles : il ne s'agit plus maintenant d'analyser la profondeur de la poésie mais plutôt de retrouver la force qui la crée et la manière dont elle doit être vécue. Le réalisme de ce postulat est-il possible ? Pour Bachelard ce n'était là qu'une question de sensibilité. Le lecteur sensible retrouve sans peine le rêve primitif et participe à l'élan créateur à condition *sine qua non* de renoncer aux raisons trop claires et pittoresques. Il faut percer la couche rationaliste et formelle de l'image et s'y livrer. Une approche naïve est beaucoup plus fructueuse qu'une réflexion lucide. Et c'est très précisément ce qui sépare Bachelard de la critique traditionnelle. Dans un article de 1942 il écrivait : «Rares sont les critiques qui essaient un nouveau style en se soumettant à son induction. J'imagine, en effet, que de l'auteur au lecteur devrait jouer une induction verbale qui a bien des caractères de l'induction électromagnétique entre deux circuits». La critique ne comprend pas que le langage est la fonction la plus novatrice de la vie psychique. «La critique joue avec les adjectifs», elle soumet le langage de la littérature à «une censure

⁹ P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰ M.-J. Lefebvre, *De la science des profondeurs à la poésie des cimes*, «Critique», 200, 1964, p. 28.

spéciale», elle introduit des interdits. Toutes ces opérations restent à l'extérieur de ce qui essentiellement interne, refoule la poésie contenue dans les mots. Les critiques comme des mentors «écrasent les efforts de culture», ils briment la littérature «dans son germe, dans sa spontanéité»¹¹.

Bachelard définit sa méthode exactement par opposition à ces objections. La poésie doit être examinée dans son élan et non dans son résultat. «Bachelard nous conseille de vivre les images pour elles-mêmes, dans leur réalité imaginaire car c'est à la seule condition de se libérer de l'oppression des objets et des formes au profit des fonctions oniriques qu'on aura la chance de saisir l'imagination dans son activité authentique»¹². Puisque la poésie est un phénomène irrationnel elle doit être examinée au moyen des rêves. Loin de livres savants le critique doit se transformer en poète et se livrer à l'émotion poétique. L'image pour l'image — tel est le principe premier et fondamental de la méthode. Selon Pire, Bachelard s'oppose «contre une herméneutique qui tend à la réduction, contre une interprétation de l'image comme un symbole qu'on puisse réduire à sa signification» et ajoute que cette conception «anticipe sur la phénoménologie de l'image poétique»¹³. En un mot, Pire découvre dans ce livre les débuts de la réflexion phénoménologique. Le passage à la phénoménologie s'est accompli pendant une longue discussion avec la psychanalyse ce qui explique que la période psychanalytique a connu ses hésitations et contradictions. Pour cette raison on peut soutenir l'opinion de Pire ou non, mais ce qui semble plus important c'est d'avoir dépisté cette nouvelle tendance au sein d'une méthode qui garde encore son caractère psychanalytique, qui fait appel à la notion de profondeur et qui ne s'est pas encore débarrassée tout à fait d'une réflexion sur la causalité des images. En tout cas quand Bachelard déclare que les images sont premières, qu'elles ne renvoient à aucune réalité, quand il formule le principe de l'image pour l'image, il commence à la concevoir comme indécomposable et ouvre ainsi la perspective phénoménologique.

Le pas décisif a été franchi dans *la Poétique de l'espace*. Nous voici bien loin de la psychanalyse: l'image est un phénomène qui n'a pas de cause, qui ne renvoie à aucun sens latent, à aucun passé qui pourrait l'expliquer — bref, ne s'explique par aucune réalité qui dépasserait son être et son dynamisme. A cet époque Bachelard soulignait: «Le symbole a une réalité psychologique initiale, une réalité psychologique immédiate ou, autrement dit, la fonction de symbolisation est une fonction psychique naturelle»¹⁴. Dans les *Poétiques* l'image est définie très semblablement comme produit direct de l'imagination qui se manifeste dans le langage, dans un acte spécifique de conscience. Rien ne définit mieux l'image que l'affirmation qu'elle est «neuve», produit d'un langage jeune, tout à fait indépendant et renvoyant uniquement à la conscience qui l'a engendré, à l'origine de l'être parlant.

¹¹ G. Bachelard, *Une psychologie du langage littéraire: Jean Paulhan «les Fleurs de Tarbes ou la Terre dans les lettres»*, «Revue philosophique de la France et de l'étranger» 4-6, 1942-1943 et aussi dans G. Bachelard, *le Droit de rêver*, Paris 1970, p. 176 sv.

¹² F. Pire, *op. cit.*, p. 115.

¹³ *Ibid.*, pp. 99 et 102.

¹⁴ G. Bachelard, préface au livre de Paul Diel, *le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris 1952, p. 7.

Dans cette conception évoluée la conscience, l'imagination, le langage et l'image sont considérés comme des catégories inséparables. Georges Poulet a beaucoup insisté sur ce problème: «Si la conscience est un authentique point de départ (et peut-être même le seul véritable qui soit), si c'est bien à partir d'elle que commence le destin de l'image, ou du moins son existence perceptible dans la pensée, en même temps que la suite des rapports qu'elle entretient avec le sujet conscient, il en résulte que la vie et l'histoire de l'image sortent de la conscience comme l'objet engendré sort du sujet générateur. Avant l'acte de conscience point d'image, de même qu'avant le jaillissement de l'image point de conscience ni de saisi de soi. Tout commence donc par un *cogito*, ou autrement dit, par un acte autonome de l'esprit qui lance l'image dans l'existence»¹⁵.

Pendant de longues années Bachelard postulait la recherche du sens psychologique des constructions littéraires. Maintenant un tel décryptage n'aurait pas de sens. Ce serait revenir à l'idée périmée de séparation du contenu de l'image de sa forme et de considérer par conséquent le langage comme véhicule ou instrument. «Pour Bachelard, nous dit Anne Clancier, la parole poétique n'est pas la signification d'aucune donnée préalable, elle ne nomme rien de ce qui serait effectivement à nommer et qui lui préexisterait: c'est de l'être nouveau, tout pris en elle, inséparable de son expression, qu'elle a pouvoir d'instituer. L'image poétique devient ainsi l'expression d'une expérience du monde qui n'a pas pu s'effectuer avant cette expression, qui ne peut s'effectuer hors de cette expression: une expérience du monde exclusivement poétique puisque contemporaine et indissociable de cette expression»¹⁶. Ainsi l'image pour Bachelard est entièrement anagénétique et autonome. Quand elle émerge dans la conscience elle ne renvoie nulle part. Son existence précède en quelque sorte son essence ou elle est contemporaine à son essence et c'est pourquoi on a pu dire qu'elle ne représente rien; «elle est auto-figurative» selon l'expression de J.-C. Pariente.

Il va de soi que les *Poétiques* rejettent catégoriquement toute tentative d'analyse objective et proposent en revanche une analyse poétique délivrée de préjugés scientifiques. Le processus de connaissance de l'image ne peut s'accomplir qu'au moyen de l'image, dans l'acte du *cogito* restituant le *cogito* du poète, dans une adhésion parfaite. Pour avoir accès à l'image il faut rejeter l'espérance vaine de la comprendre. Il faut vivre l'image en se soumettant à sa réalité qui devient ainsi la nôtre. L'image est un état d'âme et elle surgit comme le bien de notre conscience. Autrement dit, on saisit l'image directement.

Telle est bien la «phénoménologie» de Bachelard. «La phénoménologie de l'imaginaire c'est chez Bachelard une école de naïveté [...] qui permet de cueillir le symbole en chair et en os, car on ne lit pas la poésie en pensant à autre chose. Dès lors le lecteur naïf, ce phénoménologue sans le savoir n'est plus que le lieu du «retentissement» poétique, lieu qui est receptacle fécond puisque l'image est semence et nous fait créer ce que nous voyons»¹⁷. Cette méthode est avant tout une lecture onirique

¹⁵ G. Poulet, *Bachelard et la conscience de soi*, «Revue de métaphysique et de morale» 1, 1965, p. 24.

¹⁶ A. Clancier, *op. cit.*, p. 149.

¹⁷ G. Durand, *Science objective et conscience symbolique dans l'œuvre de G. Bachelard*, «Cahiers internationaux de symbolisme» 4, 1964.

dont la formule a été nettement saisie par Maurice Blanchot: «la lecture est accueil et entente, non pas pouvoir de déchiffrer et d'analyser»¹⁸. La lecture est une opération de transsubjectivité et n'a rien à voir avec l'objectivité scientifique car la phénoménologie n'est ici qu'une description de repercussions émotives. Selon Durand la méthode de Bachelard nous place «au cœur du mécanisme du symbole, dont le fonctionnement essentiel — par opposition à l'allégorie — est une reconduction instaurative vers un être qui ne se manifeste que par telle image singulière [...]. La poétique c'est le domaine de valeurs librement consenties, librement exprimées. C'est le lieu où l'universalité spécifique de l'archétype ou du mythe s'individu et individu. Alors que la méthode de la science débouchait sur une objectivisation, l'intégration phénoménologique des images à la conscience instaure une subjectivisation»¹⁹.

La phénoménologie de Bachelard postule donc le retour à l'image même conçue comme «commencement», le retour à son immédiateté et irréductibilité dans le psychisme. Mikel Dufrenne dans un article important a bien éclairé cette question. L'objet de description phénoménologique est «la chose toute mêlée à l'homme, mais c'est bien la chose telle qu'elle se propose à l'homme avant qu'une pensée objectivante ne la tienne». Deux traits caractérisent l'œuvre du point de vue phénoménologique, nous dit Dufrenne, le premier qu'elle est «écrite» et le second qu'elle «attend la lecture». Par conséquent «les significations y restent à l'état potentiel tant qu'une conscience ne les actualise». Aux couches de l'œuvre littéraire distinguées par Roman Ingarden «répondent des actes de conscience dont le système constitue la lecture». En un mot, la lecture est une «concrétisation» — elle fait de l'œuvre ce qu'elle veut être — «un corrélat d'une conscience vivante». La phénoménologie montre que «tout phénomène porte avec lui un sens, à la fois parce que le sujet est toujours présent au donné pour l'organiser et le commenter et parce que le donné ne se donne jamais comme brut et insignifiant» et que ce qui fait la spécificité de l'œuvre c'est que «le sens y reste immanent au langage et à la structure formelle de l'œuvre»²⁰.

La méthode phénoménologique de Bachelard peut fournir une description de rêves du lecteur stimulés par la lecture des poètes, mais rien de plus. Faut-il souligner que les possibilités pratiques de son application dans des recherches objectives sont limitées au fond nulles? Bachelard se donne plein droit de rêver et veut concéder ce privilège à tous les lecteurs de poésie. Il s'installe dans le lieu poétique et se condamne ainsi à l'exercice du *logos* poétique.

Les *Poétiques* continuent et terminent la discussion sur la psychanalyse. L'argument le plus souvent évoqué est qu'elle intellectualise l'image, cherche un contexte, «explique la fleur par l'engrais», la saisit indirectement comme manifestation d'une cause concrète. Le psychanalyste veut comprendre à tout prix, il refoule l'émotion poétique, trahit l'objet d'étude et même l'anéantit.

La phénoménologie de Bachelard comme auparavant sa méthode psychanalytique dans les ouvrages sur les éléments vise seulement les images isolées. Il semble

¹⁸ M. Blanchot, *Vaste comme la nuit*, «La Nouvelle Revue Française» 13, 1959, p. 684.

¹⁹ G. Durand, *op. cit.*, p. 46.

²⁰ M. Dufrenne, *Critique littéraire et phénoménologie*, «Revue internationale de philosophie», t. XVIII, 1964, *passim*.

que c'est la conséquence inévitable de sa conception de l'image-éclair dont il avait jeté les fondements bien avant la guerre dans ses travaux sur le problème du temps. Dans un bel article *Instant poétique et Instant métaphysique* il soulignait que la poésie est une métaphysique instantanée. Bachelard connaît parfaitement la suite du processus de création mais l'exclut de son propre champ de recherche. Il avoue que les images isolées ne font pas un poème complet, qu'elles exigent la composition. Il constate aussi que les produits de rêveries ne sont que la «materia prima» de l'œuvre, que la forme définitive du poème ne peut être que le fruit d'un travail commun de pensées et de rêves mais ne s'occupe guère de ces problèmes.

La méthode phénoménologique de Bachelard paraît donc consciemment subjective et souffre de manque de scientificité. Fondée sur une conception tautologique de l'image elle rejette *a priori* le point de vue génétique et fait appel au langage poétique en tant que langage de description phénoménologique. Il semble que les *Poétiques* marquent une sorte de retrogradation par rapport aux travaux sur les éléments. Car il faut reconnaître que cette méthode est métaphysique et s'oppose non seulement à la psychanalyse littéraire mais à toute approche objective et scientifique. D'autant plus surprenant nous paraît être l'accueil chaleureux fait aux derniers livres de Bachelard par la critique française. Pour Georges Poulet, représentant éminent de la nouvelle vague, la méthode de Bachelard «constitue une merveilleuse application de la phénoménologie à la littérature. Car la littérature, prise dans un certain sens qui est peut-être le plus important de tous ses sens, est justement cela que la méthode bachelardienne atteint et explore: un ensemble d'images qu'il s'agit de saisir dans l'acte même par lequel la conscience imaginatrice les engendre. Ainsi la méthode de Bachelard se révèle être le procédé le plus juste en critique littéraire»²¹. Et Jacques Gagey va jusqu'à déclarer «qu'on n'a pas le droit de ne pas prendre au sérieux une métaphore lorsqu'elle vient sous la plume d'un épistémologue aussi averti. S'il n'a rien de mieux à nous offrir pour déterminer l'image, c'est peut-être, c'est sans doute, qu'il est impossible de la déterminer autrement. [...] Si donc Bachelard reste dans le fil du *logos* poétique lorsqu'il parle de l'image, ce n'est pas seulement qu'il se laisse aller aux facilités d'une «philosophie amusante», mais bien parce que le *logos* poétique a son bon droit, quoi qu'en ait la pensée objective, et qu'il n'est possible d'investir que par métaphores le dynamisme de l'image»²². Il serait plutôt naïf de demander si une telle pratique est vérifiable. Evidemment non, et de ces faiblesses il faut avoir conscience si l'on ne veut pas quitter l'espace de l'approche scientifique de la littérature.

²¹ G. Poulet, *op. cit.*, p. 25.

²² J. Gagey, *Gaston Bachelard ou la conversion à l'imaginaire*, Paris 1969, p. 179 sv.