L'esthétique concrète de Gaston Bachelard ou la réintégration du sentir dans le penser

Renato Boccali

Dans Nouvelle revue d'esthétique 2023/2 (n° 32), pages 173 à 181
Éditions Presses Universitaires de France

ISSN 1969-2269
DOI 10.3917/nre.032.0173

Article disponible en ligne à l'adresse
https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2023-2-page-173.htm

CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.
La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

© Presses Universitaires de France | Téléchargé le 06/02/2024 sur www.cairn.info (IP: 151.35.132.166)

VARIA

© Presses Universitaires de France | Téléchargé le 06/02/2024 sur www.cairn.info (IP: 151.35.132.166)

© Presses Universitaires de France | Téléchargé le 06/02/2024 sur www.cairn.info (IP: 151.35.132.166)

RENATO BOCCALI

L'esthétique concrète de Gaston Bachelard ou la réintégration du sentir dans le penser

LA QUESTION DE L'ESTHÉTIQUE

Lorsqu'on tente de définir l'esthétique bachelardienne, on est contraint de prendre en considération le refus manifesté explicitement par le philosophe envers toute tentative de catégorisation qui produirait seulement une esthétique « travaillée par des polémiques de philosophe, […] rationalisée par des faciles idées générales [1] ». Bachelard déclare ainsi son désintérêt par rapport aux disputes philosophiques académiques. Mais alors, comment aborder ses œuvres liées à l'imagination des éléments et à la phénoménologie de la rêverie ? Faut-il les laisser à la dispersion du divertissement personnel ? Si, comme il affirme à maintes reprises, son esthétique est une « esthétique concrète [2] », comment la saisir au-delà des multiples explorations empiriques qu'elle nous offre, que ce soit sur le terrain littéraire ou celui des arts plastiques ? Est-il possible d'effectuer une synthèse générale ?

Je crois qu'on peut effectivement réaliser un tel travail de synthèse, tout en montrant les liens que l'œuvre bachelardienne entretient avec la tradition esthétique française. Il convient cependant de procéder avec prudence pour bien comprendre dans quel sens on peut parler d'esthétique bachelardienne, puisque le philosophe n'a jamais élaboré une véritable théorie de l'art. Au contraire, il a plutôt pratiqué une philosophie de l'art, c'est-à-dire une réflexion à partir des images en tant qu'objets concrets. En particulier, il a privilégié les images poétiques et littéraires – que j'appellerai *verbo-iconiques*, car les aspects

1. Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle* [1961], Paris, Puf, 1996, p. 5.
2. *Idem.*

© Presses Universitaires de France | Téléchargé le 06/02/2024 sur www.cairn.info (IP: 151.35.132.166)

visuels sont incarnés dans la parole –, accordant peu d'espace aux images relevant des arts plastiques – que l'on peut simplement appeler *iconiques*.

Cependant, la nécessité de travailler *sur* les images, avant même de travailler *avec* les images, s'impose à Bachelard dans la sphère plus proprement épistémologique où les images se révèlent comme des obstacles qui entravent le bon fonctionnement du travail scientifique en raison de l'inertie de la pensée qu'elles produisent. C'est pourquoi Bachelard affirme, dans *La Formation de l'esprit scientifique*, que « la science est l'esthétique de l'intelligence […] dans l'état de pureté réalisé par une psychanalyse de la connaissance objective [3] ». L'expression « esthétique de l'intelligence » est particulièrement intéressante, car elle met en avant l'« affectivité de l'usage de la raison » grâce à quoi devient « conscient et actif le plaisir de l'excitation intellectuelle dans la découverte du vrai » [4]. Donc ici le mot esthétique renvoie à la dimension du sensible, de l'affect capable de susciter excitation et plaisir. On est alors confrontés d'une part à une esthétique de l'intelligence et d'autre part à une esthétique (concrète) de l'imagination. Cependant, on est face à une même dimension esthétique et, comme le souligne Étienne Souriau, « dans l'un et l'autre domaine, il y a pour la pensée un détour créateur [5] ».

Je ne traiterai pas de cette double articulation de l'esthétique chez Bachelard, mais je concentrerai donc mon attention uniquement sur l'esthétique de l'imagination. Avant de pouvoir aborder la question de manière plus précise, il me semble impératif de revenir sur l'expression « esthétique concrète » où, de toute évidence, c'est l'adjectif « concrète » qui pose problème. Il faudra interroger le sens de l'*aisthèsis*, c'est-à-dire les *conditions du sensible* ou, en forçant un peu les termes, des *formes de l'incarnation du sensible en tant qu'art*, c'est-à-dire les images, telles que Bachelard les conçoit.

Il convient de commencer par interroger la différence entre perception et imagination, entre l'activité perceptive – qui réduit le monde à une pluralité de fragments – et la rêverie – qui abolit la distance entre sujet et objet en retrouvant « une unité du monde ». Il s'agit de montrer la continuité du trajet qui va du réel à l'imaginaire et de l'imaginaire au réel selon une « immanence de l'imagination au réel [6] » qui fait que « le monde vient s'imaginer dans la rêverie humaine [7] ». La dialectique sensible de l'imaginaire et du réel nous dévoilera une esthéticité transcendantale riche en conséquences pour mon argumentation.

BACHELARD ET L'ESTHÉTIQUE FRANÇAISE

Avant d'entrer de plain-pied dans l'œuvre bachelardienne, il est essentiel de prendre en considération la position du philosophe baralbin vis-à-vis de l'esthétique française. Si l'on se penche sur le côté biographique, la transition de l'Université de Dijon à l'Université de Paris Sorbonne à partir des années

3. Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1977, p. 10.
4. *Ibidem*, p. 247.
5. Étienne Souriau, « L'esthétique de Gaston Bachelard », in *Hommage à Gaston Bachelard*, Paris, Annales de l'Université de Paris, janvier-mars, 1963, p. 13.
6. Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 2009, p. 10.
7. *Ibidem*, p. 22.

© Presses Universitaires de France | Téléchargé le 06/02/2024 sur www.cairn.info (IP: 151.35.132.166)

1940 permet à Bachelard d'entrer en contact direct non seulement avec des artistes et des poètes, mais également avec des collègues qui s'intéressent à l'esthétique.

Si l'on examine, par exemple, les *Bulletins de la Société française de philosophie*, Société souvent animée par Bachelard, il est aisé de constater la richesse des débats et des discussions qui se déroulaient en audience publique [8]. Les participants étaient nombreux et, d'après les rapports et transcriptions des bulletins, les séances très animées. En creusant soigneusement dans les relations personnelles, qu'elles soient plus ou moins officielles et amicales, on peut facilement se rendre compte du dialogue assidu que Bachelard entretenait avec les spécialistes en matière d'art, de littérature et d'esthétique. Toutefois, il a toujours refusé de se considérer comme esthéticien et a explicitement déclaré son désintérêt pour les disputes stériles des philosophes d'académie. La question qui se pose alors est la suivante : quelles sont ces disputes stériles parmi les académiciens ? Bachelard n'apporte pas d'explications. Il nous revient donc d'expliciter, bien que de manière schématique et nécessairement réductive, le contexte dans lequel s'inscrivent ces débats.

L'un des premiers historiens de l'esthétique française contemporaine, Valentin Feldman, souligne comment à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, il est devenu impératif, d'une part, de rendre les discussions esthétiques plus autonomes par rapport au cadre métaphysique général dans lequel elles étaient intégrées comme de simples annexes et, d'autre part, de lutter contre la tendance à dissoudre l'esthétique dans des réflexions pragmatiques et fragmentées liées à la détermination de règles empiriques de fonctionnement des différents arts. L'objectif était de conférer à l'esthétique un statut épistémologique non cartésien, à l'instar de la *Kunstwissenschaft*, en tant que science générale de l'art. Dans ce contexte, Feldman identifie trois courants spécifiques : 1. L'idéalisme romantique de Basch, lié à la pensée bergsonienne ; 2. le « réalisme rationaliste » de Focillon, Souriau et Baye ; 3. le positivisme proprement dit, de tendance intellectualiste (avec Alain et Delacroix) et sociologique (avec Lalo) [9].

En effet, vers la fin du XIXe siècle, deux tendances ont dominé en France : d'un côté, le positivisme de Comte, fondé sur le rejet de la métaphysique et la recherche de relations constantes entre les phénomènes et, de l'autre côté, le spiritisme de Cousin, Brunschvicg, Ravaisson. Dans ce contexte, au début du XXe siècle des auteurs tels que Guyau, Séailles, Delacroix, Lalo et Brunetière se sont attelés à la tâche d'insérer l'esthétique parmi les autres sciences humaines, notamment la psychologie et la sociologie, en utilisant souvent les principes et les méthodologies de celles-ci pour découvrir les lois constantes de l'esthétique, les rôles et les fonctions des objets esthétiques et des facultés subjectives.

Parallèlement, Alain et Souriau ont essayé de déterminer de manière systématique les canons spécifiques du domaine des beaux-arts, sur la base d'une classification établie selon des critères de structuration interne, à savoir les

8. Parfois les thématiques abordées étaient explicitement esthétiques, comme lors de la séance du 26 mars 1955 avec l'exposé de Mikel Dufrenne sur la « Signification des "a priori" », ou lors de la séance du 30 mai 1955 intitulée « Gratuit, engagé ou appliqué, l'art est présent dans toute œuvre qui donne une forme concrète à la vie intérieure », tenue par George Jamati, ou encore lors de la séance du 27 mars 1954 avec la conférence de Vladimir Jankélévitch sur « Le presque rien ».
9. Voir Valentin Feldman, *L'Esthétique française contemporaine*, Félix Alcan, Paris, 1936.

© Presses Universitaires de France | Téléchargé le 06/02/2024 sur www.cairn.info (IP: 151.35.132.166)

qualia sensibles, les dimensions spatio-temporelles et les degrés de représentation. Enfin, la science esthétique naissante trouvait sa spécificité constitutive dans l'étude du fait esthétique, notamment dans le rapport entre forme et matière au sein de l'œuvre d'art. Dans le sens, donc, d'une esthétique opérationnelle et objectiviste. Focillon et Souriau, en particulier, introduisaient le concept de forme compris comme ce qui vit dans la matière et avec la matière, qui constitue son essence, sa structure concrète, en déterminant son devenir.

En tout cas, c'est le groupe réuni autour de la *Revue d'esthétique* fondée en 1948 par Charles Lalo, Étienne Souriau et Raymond Bayer qui a établi les lignes directrices de l'esthétique française du XXe siècle. Ils ont eux-mêmes fourni une définition du champ de l'esthétique dans le premier numéro de la revue avec un avant-propos intitulé « Que sera la "Revue d'Esthétique" ». Selon cette définition, le terme « esthétique » comprend

> toute réflexion plus ou moins philosophique sur l'art, et aussi toute recherche suffisamment méthodique (même scientifique, si possible), concernant l'art, l'artiste (son activité, ses facultés spécifiques), le beau et les autres qualifications du même genre (le sublime, le gracieux, le dramatique, le comique) et tous les jugements d'appréciation de la critique et de la contemplation non technique des œuvres d'art, et aussi de la nature considérée sous les mêmes catégories appréciatives [10].

De cette définition résulte une vision de l'esthétique très ouverte et particulièrement sensible aux formes concrètes de la *poièsis* et de la création artistique. La nécessité d'un fondement scientifique autonome de l'esthétique allait dans le sens d'une réhabilitation par rapport à sa condition d'infériorité face à la philosophie, s'opposant ainsi à la fondation de l'esthétique de Baumgarten au milieu du XVIIIe siècle.

Cette vue d'ensemble nous donne une ébauche du contexte des discussions esthétiques de l'époque. Bachelard se démarque de ces approches et de la nécessité de fondation d'une nouvelle science esthétique. Et pourtant, c'est par contraste que l'on retrouve dans son œuvre de nombreux éléments de ce débat, bien que de signe inversé : il met l'accent sur la priorité de la matière sur la forme, la fluidité entre les arts plutôt que la délimitation de règles et de canons stricts, la dimension subjective de la création et de la réception par opposition aux postures objectivantes, le rôle de la rêverie plutôt que la détermination de réponses physiologiques et psycho-sociales face à l'objet esthétique. En ligne générale, l'approche bachelardienne vise à réintégrer « le sentir dans le penser, comme le voulait Solger [11] ». Il s'agit maintenant d'interroger cette modalité de réintégrer l'*aisthèsis* dans le *logos* à travers le travail de l'imagination, en examinant l'articulation entre forme, matière et dynamisme.

LE MOUVEMENT DE L'IMAGINATION

Je choisis comme point de départ *L'Eau et les Rêves* qui s'avère être le texte capital pour une première formulation de l'esthétique bachelardienne.

10. Charles Lalo, Étienne Souriau, Raymond Bayer, « Que sera la "Revue d'Esthétique" », in *Revue d'esthétique*, nº 1, janvier-mars 1948, p. 1.
11. Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité* [1948], Paris, José Corti, 2004, p. 81.

© Presses Universitaires de France | Téléchargé le 06/02/2024 sur www.cairn.info (IP: 151.35.132.166)

L'imagination répond aux provocations de la matière et les images sont les fleurs qui surgissent de cette rencontre, en tant que résultat d'une matière travaillée par la rêverie. « Il faut à la fois, dit Bachelard, une intention formelle, une intention dynamique et une intention matérielle pour comprendre l'objet dans sa force, dans sa résistance, dans sa matière, c'est-à-dire totalement [12]. »

Ainsi, l'image représente une véritable matérialisation de la force onirique et, parallèlement, la matière est exposée à une spiritualisation ou onirisme. Dans l'image, la matière et la force se font mutuellement visibles ; ce qui se concrétise et se manifeste dans la forme est la force imaginative en tant que pure tension, mais en même temps l'*informe* de la matière, ce qui a été soustrait au chaos originaire et a acquis un ordre, fait également son apparition [13]. La forme, l'image s'instituent en tant que réalité visible précisément au point de rencontre des deux extrêmes invisibles : l'imagination comme force et la matière comme magma.

La force d'une imagination se réalise dans sa matière tandis que la matière correspondante se déréalise dans l'imagination, selon un double mouvement sur deux axes. Pour illustrer schématiquement les deux axes de l'imagination décrits par Bachelard, on pourrait ébaucher le tableau suivant :

cause formelle	cause matérielle
imagination formelle	imagination matérielle
surface des images	profondeur
imagination reproductrice	imagination productrice
imagination mimétique	imagination dynamique, vivante, sur-réalisante
images comme formes fournies par l'expérience	images comme formes produites à partir des matières
images comme données de la perception	principe de métamorphose des images
imagination comme fascination pittoresque des objets	imagination comme manifestation de l'esprit
monde comme tableau à recopier	force formante
imagination statique, inerte, sans vie	élan onirique
manipulation des formes que l'imagination trouve	récupération de la condition primitive du regard
imagination horizontale des formes	orientation au panorama
absence de métamorphose	centre de lumière qui crée la vision
transposition en image des données du réel	sur-réalité
absentification (Sartre)	
manifestation d'un esprit paralysé dans les schèmes de la vie usuelle	

Sur la base de ce qu'on vient de montrer, l'imagination formelle, qui voit le spectacle des formes données, doit se changer en imagination matérielle,

12. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière* [1942], Paris, José Corti, 1997, p. 214.
13. Il serait intéressant de mettre en comparaison l'idée d'informe qui émerge dans l'œuvre de Bachelard avec la définition que Georges Bataille en donne dans *Documents* en décembre 1927.

© Presses Universitaires de France | Téléchargé le 06/02/2024 sur www.cairn.info (IP: 151.35.132.166)

susceptible de redécouvrir sous les formes les fibres de la matière et, en travaillant ces fibres, de produire des nouvelles formes. La déformation d'une forme, sa dissolution dans la matière, constitue uniquement la première moitié d'un processus qui, à partir de cette même matière, produira d'autres formes. L'imagination matérielle est donc une force agissante qui réanime sans cesse les images traditionnelles et insuffle une nouvelle vie à d'anciennes formes en les transformant.

Cependant, dans un mouvement contraire, comme Bachelard souligne dans *L'Air et les Songes*, « une image qui quitte son principe *imaginaire* et qui se fixe dans une forme définitive prend peu à peu les caractères de la perception présente [14] ». Une fois formalisée, l'image perd sa dimension authentique, celle de l'imaginaire, en se dégradant pour devenir une simple chose, un objet qui suscite l'action plutôt que le rêve. Elle implique alors un engagement dans la réalité, dans la vie quotidienne, en quittant la vie irréelle. Une fois que l'image n'est plus un fragment d'un univers imaginaire, une fois qu'elle a perdu son altérité radicale par rapport à la réalité, elle est réduite à un simple donné du réel et assume une forme cristallisée, rigide et immobile. Elle est *morte* car le mouvement de l'imaginaire est mort. L'image formalisée est le reflet d'une conscience arrêtée à la factualité du réel qui a réduit l'imaginaire, c'est-à-dire la fonction de dépassement, d'ultériorité et d'altérité, ramené à un simple fait. Au plus une telle image peut se présenter comme souvenir, comme le fossile d'une vie passée et accomplie.

Le mouvement de l'imaginaire semble alors être scandé par trois moments : constitution-dissolution-reconstitution [15] qui suivent deux directions, comme affirme Bachelard dans *L'Eau et les Rêves* : l'*approfondissement* et l'*essor*. « Dans le sens de l'approfondissement, elle apparaît comme insondable, comme mystère. Dans le sens de l'essor, elle apparaît comme une force inépuisable, comme miracle [16]. » Donc l'essor jaillit à partir de l'approfondissement, et le miracle à partir du mystère, selon une complémentarité essentielle [17]. Pour simplifier et montrer le trajet de la matière à la forme on peut songer à l'image de la fleur avec ses racines qui synthétise clairement l'axe vertical de la vie imaginaire. L'imagination produit la lueur seulement après la descente dans la profondeur de la matière. La fleur, en tant que forme, rend visible la matière qui apparaît. Le miracle est alors le devenir visible du mystère, de ce qui est invisible.

Puisque le mystère est la condition du miracle, et que l'obscurité profonde est la condition de l'essor superficiel, la matière elle-même est la condition de l'apparaître et de la forme. La dialectique de la surface et de la profondeur constitue ainsi la dialectique du visible et de l'invisible.

ENTRE VISIBLE ET INVISIBLE : LA DIALECTIQUE DE LA SURFACE ET DE LA PROFONDEUR

Pour Bachelard la matière creusée par la force imaginante se rend visible dans la forme de l'image, mais pour un instant seulement, le temps qui sépare

14. Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes. op. cit.*, p. 8.
15. Cette scansion fait songer aux trois éléments constitutifs de la méthode phénoménologique mis en lumière par Martin Heidegger dans les *Problèmes fondamentaux de la phénoménologie* (Paris, Gallimard, 1985), c'est-à-dire : la réduction, la construction et la destruction.
16. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, pp. 3-4. L'analyse est à certains égards redevable à l'étude incontournable et encore très actuelle de Guiseppe Sertoli, *Le immagini e la realtà. Saggio su Bachelard*, Florence, La Nuova Italia, 1972, à qui j'ai emprunté en particulier l'analyse de l'image de la fleur et celle de la dimension du mystère.
17. Je souligne le vocabulaire spiritualiste employé par Bachelard.

© Presses Universitaires de France | Téléchargé le 06/02/2024 sur www.cairn.info (IP: 151.35.132.166)

deux moments d'invisibilité : celui précédant la constitution de la forme et celui qui fait suite à sa dissolution [18]. Entre surface et profondeur, s'instaure alors une dialectique du visible et de l'invisible qui constitue l'essence de la manifestation de l'apparaître [19].

Il suffit de prendre au sérieux ces deux formules de Bachelard : « le monde veut se voir [20] » et « le monde veut être vu avant qu'il y eut des yeux pour voir [21] ». La matière aspire à la visibilité, elle se révèle dans la forme de l'image produite par la force imaginative. Et toutefois l'invisible excède toujours le visible, puisque la visibilité n'est rien d'autre qu'une perspective, un panorama d'où s'échappe un pli d'invisibilité. De même, la matière excède la forme sans laquelle pourtant elle ne pourrait se faire visible. C'est précisément grâce à cet excès qu'elle efface la forme. En effaçant chaque forme, supprimant chaque visibilité, la matière assure la récurrence de la visibilité, c'est-à-dire la récurrence de son propre se voir, de son propre apparaître [22].

L'arrêt de ce mouvement de dissolution entraîne une cristallisation et un durcissement de la forme qui s'avère néanmoins nécessaire pour éviter la pulvérisation de la matière. Autrement la vie de l'esprit serait figée dans un réel dépourvu d'avenir et l'homme serait privé de sa fonction spécifique : nier la réalité au nom de l'irréalité. Cela est possible grâce à la sur-réalité de l'image en tant que produit de la rêverie.

ENTRE VISION ET PERCEPTION

À ce point du parcours aux oppositions matière/forme, imagination matérielle/imagination formelle, on peut rajouter l'opposition entre *voir* et *sentir*. Pour l'imagination formelle « on voit les choses d'abord, on les imagine ensuite [23] », pour l'imagination matérielle « on rêve avant de contempler [24] » car « ce qu'on imagine commande ce qu'on voit [25] ». La vue est superficielle, elle est « une attitude qui nous empêche de comprendre activement l'univers [26] ». Le réalisme de la vue, « le conseil de bien voir, qui fait le fond de la culture réaliste [27] », présente l'imagination comme un calque de la perception, d'une perception en absence et l'image comme une copie d'un objet perçu : « On voit les choses d'abord, on les imagine ensuite ; on combine, par l'imagination, des fragments du réel perçu, des souvenirs du réel vécu […]. Pour richement combiner, il faut avoir beaucoup vu [28]. »

L'imagination formelle conçoit l'image comme la somme de plusieurs éléments perceptifs, s'appuyant sur la mémoire. Il s'agit alors d'une imagination reproductrice, car elle ne constitue ni ne dépasse le réel. Elle se limite à produire des images-objets qui s'offrent en tant que données perceptives à un regard passif qui les enregistre, les catalogue, les décompose et les analyses en éléments constitutifs.

18. On songe tout de suite à l'idée d'instant poétique qui a pour but « la verticalité, la profondeur ou la hauteur ; c'est l'instant stabilisé où les simultanéités, en s'ordonnant, prouvent que l'instant poétique a une perspective métaphysique », Gaston Bachelard, « Instant poétique et instant métaphysique », dans *L'Intuition de l'instant*, Paris, Gonthier, 1966, p. 104.
19. J'emploie expressément ces termes qui renvoient à la phénoménologie, en particulier à la phénoménologie du visible et de l'invisible chez Merleau-Ponty. Voir Gilles Hieronimus, Julien Lamy (dir.), *Imagination et Mouvement. Autour de Bachelard et Merleau-Ponty*, Fernelmont, EME, 2011.
20. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 42.
21. Gaston Bachelard, « Les Nymphéas ou les surprises d'une aube d'été », dans *Le Droit de rêver*, Paris, Puf, 1970, p. 13.
22. Je serais tenté d'utiliser le terme kierkegaardien de « reprise » qui souligne soit la dimension de l'effacement soit la dimension de l'acte, voir Sören Kierkegaard, *La Reprise*, Paris, Flammarion, 2008 et Maryvonne Perrot, « De l'instant kierkegaardien à l'instant bachelardien », dans *L'Homme du poème et du théorème*, Actes du colloque du centenaire, Dijon 1984, Éditions universitaires de Dijon/Centre Bachelard, 1986, pp. 313-312.
23. Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 3.
24. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 6.
25. Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 63.
26. *Ibidem*, p. 62.
27. *Ibidem*, p. 3.
28. *Idem.*

© Presses Universitaires de France | Téléchargé le 06/02/2024 sur www.cairn.info (IP: 151.35.132.166)

En revanche, l'imagination matérielle est active. Elle ne se limite pas à la réception d'une objectivité matérielle mais elle représente la projection d'éléments subjectifs. Grâce à la rêverie, la matière est vécue, elle est compénétration de sujet et d'objet, de conscience et de monde. Bien que le moment perceptif ne soit pas aboli, il se combine avec le moment onirique dans une circularité productive.

Dans *L'Air et les Songes* Bachelard esquisse clairement la trajectoire de l'imagination dynamique qui grâce au « miroir sans tain du ciel vide » réalise la vision pure et l'état de « *voyant pur* » en arrivant à prendre conscience de ses représentations :

> D'abord la *rêverie* – ou l'émerveillement. L'émerveillement est une rêverie instantanée. Ensuite la *contemplation* – étrange puissance de l'âme humaine capable de ressusciter ses rêveries, de recommencer ses rêveries, de reconstituer, malgré les accidentes de la vie sensible, sa vie imaginaire. […] Enfin la *représentation*. C'est alors qu'interviennent les taches de l'imagination des formes, avec la réflexion sur les formes reconnues, avec la mémoire, cette fois fidèle et bien définie, des formes caressées [29].

Pour Bachelard, le moment onirique prime sur le moment perceptif, car le monde est imaginé-rêvé avant d'être représenté. En ce sens, la conscience rêveuse précède la conscience éveillée en constituant l'expérience première du rapport originaire homme-monde. La conscience rêveuse présente une double dimension de passivité et d'activité. Elle a besoin de la matière comme un élément propulseur (moment passif) tout en rétroagissant sur elle avec ses désirs et ses complexes. « L'imagination s'avère donc fonction primaire puisqu'elle est constitution (onirique) du réel [qui] se réalise à travers une participation à la matière [30]. »

Ainsi, dans la rêverie matérielle l'élément et le sujet s'ouvrent mutuellement. En travaillant oniriquement la matière, l'imagination applique sa propre force pour la réaliser. L'image qui en résulte est le fruit de cette double interrelation. À son tour, elle s'ouvre à une autre rêverie une fois cristallisée dans un instant poétique, puis elle se remet à une autre force de pénétration et de décomposition pour être vécue et retravaillée intérieurement.

L'image et son corrélat, c'est-à-dire l'existence dynamisée, jaillissent sur le fond d'un monde en tant que panorama, en tant que totalité cosmique, et en tant que condition transcendantale de l'apparaître qui se singularise à chaque fois comme *cogitatum* du *cogito rêveur* [31]. L'ouverture originaire de la conscience rêveuse au monde produit une onirisation du monde à travers des rêveries naturelles qui trouvent leur prolongement dans les rêveries esthétiques donnant lieu à l'œuvre d'art. La poésie et l'art réactualisent et renforcent les rêveries naturelles réalisant un acte de continuation, de répétition qui permet de retrouver l'état d'ouverture originaire de la conscience rêveuse au monde [32].

29. *Ibidem*, p. 217. C'est moi qui souligne.
30. G. Sertoli, *Le immagini e la realtà*, *op. cit.*, p. 223.
31. « Le *cogito* d'un rêveur crée son propre cosmos, un cosmos singulier, un cosmos bien à lui » dit Bachelard dans *La Flamme d'une chandelle*, *op. cit.*, p. 102.
32. Il y a quand même une différence à remarquer : dans la rêverie naturelle le monde matériel environnant est soit vécu dans son état onirique soit perçu directement, alors que, dans la rêverie esthétique, il est purement imaginé.

© Presses Universitaires de France | Téléchargé le 06/02/2024 sur www.cairn.info (IP: 151.35.132.166)

L'ISSUE ESTHÉTIQUE DU TRAVAIL DE L'IMAGINATION ET L'ESTHÉTISATION DU MONDE

Le destin de la rêverie est la poétisation du monde, car « la poésie continue la beauté du monde, esthétise le monde [33] » et ainsi « l'univers reçoit une unité de beauté [34] ». Le monde, ramené par la rêverie à l'échelle cosmique, se manifeste en tant que beauté.

La beauté n'est pas un objet du monde, mais plutôt une modalité de l'enracinement du sujet dans le monde. La manifestation de la beauté du monde est le résultat d'une rêverie qui dévoile un monde pour un sujet, en tant qu'espace d'enracinement précatégorial et antéprédicatif au-delà de la frontalité représentative et objectivante du perspectivisme différentiel. L'expérience de la beauté implique alors une dimension d'intentionnalité opérante (*funghierende Intentionalität*) du sujet en relation anteprédicative au monde toujours en acte de se transcender, une ouverture toujours en train de s'ouvrir [35]. L'esthétisation du monde engendre à son tour l'exaltation du rêveur, son bonheur. La dimension esthétique est donc l'ouverture de l'apparaître, la pure phénoménalité du phénomène qui montre « comment un être humain se donne aux choses et se donne les choses en parachevant leur beauté [36] ».

Ainsi, l'esthétique concrète de Bachelard prend tout son sens. Il s'agit, comme il dit dans son œuvre posthume, *Fragment d'une poétique du feu*, d'une « esthétique de l'humain [37] ». Une esthétique qui fait signe vers une esthéticité transcendantale qui n'est jamais théorisée explicitement, mais qui est concrètement mise en œuvre dans les travaux du philosophe de Bar-sur-Aube. Bachelard rejoint Kant, et puis la phénoménologie, sur le chemin d'une « logique du sensible ». Ce même chemin a été magnifiquement esquissé par Baudelaire dans « Le confiteor de l'artiste » *:* « Toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elle (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd vite !) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions [38]. » Dans ces mots, en remplaçant le verbe penser par le verbe imaginer, se trouve esquissé le même trajet souterrainement parcouru par Bachelard.

33. Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, *op. cit.*, p. 171.
34. *Ibidem*, p. 157.
35. Voir Paolo Gambazzi, *Il pensiero della bellezza. Due saggi su Kant e la dualità estetica*, Vérone, Libreria Universitaria Editrice, 1981, maintenant consultable en version numérique à l'adresse : http://www.lettere.unimi.it/dodeca/gambazzi/pdf/kant_1981.pdf ; consulté le 21 octobre 2023. De même, Éliane Escoubas, *Imago mundi. Topologie de l'art*, Paris, Galilée, 1986.
36. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, Puf, 2001, p. 75.
37. Gaston Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, Puf, 1988, p. 107.
38. Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 278.

© Presses Universitaires de France | Téléchargé le 06/02/2024 sur www.cairn.info (IP: 151.35.132.166)