

Bachelard et Lautréamont, I La psychanalyse de la bête humaine

Michel Mansuy

Volume 1, numéro 1, février 1965

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036182ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036182ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mansuy, M. (1965). Bachelard et Lautréamont, I : la psychanalyse de la bête humaine. *Études françaises*, 1(1), 26–51. <https://doi.org/10.7202/036182ar>

BACHELARD ET LAUTRÉAMONT, I

LA PSYCHANALYSE DE LA BÊTE HUMAINE

Il y a toujours une bonne part de hasard dans la progression d'une œuvre et d'une pensée. Pourquoi, en 1939, alors qu'on s'attendait à voir Bachelard entreprendre immédiatement l'étude de l'Air, de l'Eau ou de la Terre, le philosophe consacre-t-il un volume à Lautréamont dont il n'avait pas parlé jusqu'ici ? Bien sûr, ce changement de cap ne le détourne pas vraiment de sa route et ne l'empêche pas d'explorer l'imaginaire. Mais il le lui fait aborder par un biais imprévu. Pourquoi ce crochet ? La réponse pourrait se trouver dans le *Livre du Mois*, ce catalogue mensuel que les libraires distribuent à leur clientèle. En consultant ce petit périodique, on observe que les principaux ouvrages cités par Bachelard dans *Lautréamont* parurent en 1938, à quelques semaines de distance. N'est-ce pas la preuve que le sujet de son livre lui fut en quelque sorte imposé par une série de publications que le hasard réunit vers cette date à la devanture des libraires ? Qu'on en juge par cette liste :

- Mars 1938 F. Kafka, *La Métamorphose*.
 A. Rolland de Renéville, *L'Expérience poétique*.
 H. Baruk, *Psychiatrie médicale, physiologique et expérimentale*.
- Avril 1938 *Oeuvres complètes* de Lautréamont présentées par E. Jaloux (Corti) ; c'est l'édition utilisée par Bachelard.

- Mai 1938 R. Caillois, *Le Mythe et l'Homme*. (Le premier chapitre de ce livre était paru en 1935-36 dans le tome V des *Recherches philosophiques* auquel Bachelard avait lui-même collaboré).
- Juin 1938 C.-G. Jung, *Le Moi et l'Inconscient* (NRF).
- Juillet 1938 *Oeuvres complètes* de Lautréamont présentées par M. Arland (éd. Sorlot).
- Août 1938 *Oeuvres complètes* de Lautréamont présentées par A. Breton (GLM) ; Bachelard a également consulté cette édition.
- Nov. 1938 Jean Cazaux, *Surréalisme et psychologie*. — *Essai sur l'endophasie et l'écriture automatique* (Corti).
- Mars 1939 Paul Eluard, *Donner à voir*.

De chacun de ces ouvrages, Bachelard a tiré quelque idée importante, quand il ne l'a pas utilisé à fond. Quelle attention prêtée aux nouveautés ! On parierait qu'il sacrifiait un peu de son temps à fureter dans les rayons des livres neufs.

Reste à savoir comment des études sur des sujets aussi divers l'ont conduit à Lautréamont. Il n'est pas interdit de penser que depuis la publication du *Feu* il s'intéressait tout particulièrement aux sources mystérieuses de l'inspiration poétique et par suite au surréalisme dont les théories sur l'écriture automatique recourent celles de la psychanalyse. Voilà pourquoi *Lautréamont* cite non seulement Rolland de Renéville, poète et théoricien d'une poésie baignée de mysticisme, mais aussi Breton, Paul Eluard et Jean Cazaux dont la plaquette sur l'écriture automatique n'est pas sans valeur. Du surréalisme à Isidore Ducasse il n'y a qu'un pas, puisque à la veille de la seconde guerre mondiale Breton et ses amis vouent encore un culte fervent aux *Chants de Maldoror*, cette explosion de violence qui symbolise pour eux la révolte contre toute convention. Cela peut avoir orienté Bachelard vers Lau-

tréamont dont les œuvres sont rééditées à trois reprises en cinq mois (avril-août 1938) et dont par ailleurs E. Jaloux dit qu'il attend toujours son exégète: « Ce sera aux érudits de l'avenir d'apporter un commentaire méthodique et réfléchi à toutes ces beautés fulgurantes [...] qui laissent soupçonner derrière elles des abîmes de circonstances, ou d'intuitions, encore incommensurables. [...] Mais il y faudra des esprits d'une rare finesse et capables de trouver en eux une correspondance particulière avec les idées et les élans d'Isidore Ducasse lui-même¹ ». *Des esprits d'une rare finesse*: de semblables formules donnent toujours envie de relever le gant !

Aussi déterminante est la parution de *La Métamorphose* et du *Mythe et l'Homme* qui attirent l'attention sur la place de l'animal dans les croyances collectives comme dans les fantasmagories individuelles. En confrontant ces deux ouvrages avec *Les Chants de Maldoror*, Bachelard a senti le besoin de réfléchir sur l'imagination animalisante qui s'y manifeste curieusement, et de l'inclure dans son plan de recherche. Tâche intéressante, facilitée du reste par les observations récentes de Korzybski et de Baruk sur les rapports du comportement animal avec certaines maladies mentales. — Qui sait enfin si, en passant une année avec *Maldoror*, c'est-à-dire avec le poème de la jeunesse brutale, Bachelard n'a pas cherché à conjurer la lassitude qu'il sentait venir avec l'âge ? Certaines pages de *Lautréamont* nous ouvrent sur ce point des aperçus révélateurs: « ... Un lecteur des *Chants de Maldoror*, qui aura vécu une fois sous la forme nerveuse la poésie de l'agression, n'oubliera jamais sa vertu tonifiante...² ». De fait, Lautréamont procure à Bachelard « l'impression

1. Préface d'E. Jaloux aux *Oeuvres complètes* de Lautréamont (Corti, 1938), reproduite dans l'édition Corti de 1961, p. 36 et 31.

Mémo invite dans *Le Mythe et l'Homme* où R. Caillois affirme que l'étude sérieuse des *Chants de Maldoror* reste encore à entreprendre (p. 187, n. I).

2. *Lautréamont*, p. 200. Sauf indication contraire, nous utilisons l'édition de 1939, édition originale de *Lautréamont*, et non l'édition définitive, qui, sans retoucher le texte initial, lui adjoint un chapitre supplémentaire: *Lautréamont, poète des muscles et du cri*.

ineffable d'une souplesse sensible aux articulations, d'une souplesse anguleuse, bien opposée aux évolutions bergsonniennes de la grâce, évolutions toutes en volutes, toutes végétales. Avec Lautréamont, on est dans le discontinu des actes, dans la joie explosive des instants de décision » (p. 23). *Lautréamont*, c'est peut-être, en définitive, une cure de jouvence.

*
* *
*

Peu de livres sont aussi riches que ce petit ouvrage. Il ouvre tant d'avenues que nous ne pourrions pas les suivre toutes. Nous négligerons en principe ce qui touche à l'analyse de la durée intérieure et notamment la théorie des temps superposés qui fait écho à la *Dialectique de la Durée*³. Notre propos se cantonnera délibérément dans le domaine de l'imagination, dans son infrastructure physiologique et dans ses couronnements poétiques qui constituent à eux trois l'essentiel du volume et en déterminent la composition. Avec sa conception volontiers verticale du psychisme, Bachelard étudie ces trois plans en s'élevant de l'étage inférieur au plus élevé, si bien que le mouvement général de l'essai fait songer à un panache de fumée. Le premier chapitre décrit et mesure l'élan jailli au niveau du muscle et du nerf, dans la zone la plus obscurément animale du génie lautréamontien. Puis nous suivons cette impulsion dans son mouvement ascendant qui, au niveau immédiatement supérieur, se métamorphose en visions monstrueuses et, pour finir, débouche sur un plau vraiment humain. Dès lors, le livre ne monte plus, il s'étale. Bachelard confronte les hallucinations de Lautréamont avec d'autres fantasmagories du même ordre et définit en termes généraux le *complexe lautréamontien*. Élargissant à l'extrême le cercle de ces réflexions, la conclusion nous propose des vues générales sur l'animalité et l'humanité, toute une philosophie de la création poétique.

3. Voir notamment le ch. I de la *Dialectique*... — Exemple typique de rencontre entre les deux ouvrages: rapprocher *Lautréamont*, p. 20 et *Dialectique de la Durée*, p. 112-13.

Ce mouvement est entraînant, il est simple, on sent que l'on progresse. Et pourtant l'on n'est pas satisfait entièrement, car on ne sait pas de prime abord vers quoi l'on progresse. Il faut attendre la fin du livre pour discerner les arrière-pensées qui ont conduit Bachelard à choisir ainsi son point de départ et sa direction générale. Seul, le point culminant des dernières pages fait découvrir dans un coup d'œil rétrospectif la signification du voyage. C'est donc du haut des derniers chapitres que nous considérerons le livre et son itinéraire. *Lautréamont* est une *psychanalyse de la vie* (p. 198), comme l'ouvrage précédent était une psychanalyse du feu. Cette formule condensée signifie que Bachelard entend purifier notre comportement de ses impulsions trop directement vitales, — c'est-à-dire pour lui animales —, afin de l'humaniser le plus possible: « Nous reconnaissons [...] en nous-même une tendance à animaliser nos peines, nos fatigues, nos échecs, à accepter trop philosophiquement toutes ces petites morts partielles qui touchent à la fois les espoirs et la vigueur [...]. L'homme meurt aussi du mal d'être un homme (*entendre: une bête humaine*) [...] et d'oublier enfin qu'il pourrait être un esprit » (p. 21).

Comprenons bien qu'il s'agit ici d'épurer nos actions plutôt que nos représentations. Tandis que la *Psychanalyse du Feu* se proposait de briser les obstacles à la connaissance objective du feu, *Lautréamont* ne s'emploie guère à redresser les erreurs d'ordre intellectuel que nous commettons sur le compte des bêtes, ni à dire pour quelles obscures raisons nous nous méprenons sur elles⁴. La question ici débattue est la suivante: le spectacle de l'animal nous hypnotise parfois au point de nous inspirer une conduite inhumaine: comment écarter, comment psychanalyser cet obstacle qui contrarie notre vocation humaine? Transposant le problème dans le domaine de la création

4. Cette enquête aurait pu être fort intéressante et, si elle avait été menée à fond dans *Lautréamont*, elle aurait fait de ce volume le pendant exact de la *Psychanalyse du Feu*. Mais elle n'est qu'ébauchée à la page 170.

littéraire, Bachelard montre comment l'image poétique naît au plus obscur de la vie végétative et animale : n'a-t-elle pas également, se demande-t-il, intérêt à se désincarner ? Ce qui, si nous avons bien suivi Bachelard, supposerait qu'elle prenne ses distances à l'égard des archétypes.

C'est un fait que l'animal assaille les imaginations : celle des enfants qui passent des heures à considérer dans leurs livres d'images des lapins habillés en hommes ou des hommes affublés d'une tête de chien ; celle des anciens peuples dont les dieux étaient souvent hybrides ; celle des Indiens qui continuent à sculpter des formes animales sur leurs totems. Sans s'attarder à ces fantasmagories pué-riles, Bachelard consacre ses réflexions à quelques cas particulièrement significatifs. Un rêveur comme Wells croit voir chez ses congénères vivre des animaux à peine dissimulés sous une défroque humaine : « Quand je regarde mes semblables autour de moi, mes craintes me reprennent. Je vois des faces âpres et animées, d'autres ternes et dangereuses, d'autres fuyantes et menteuses, sans qu'aucune possède la calme autorité d'une âme raisonnable. J'ai l'impression que l'animal va reparaitre tout à coup sous ces visages ⁵ ». Kafka, ou du moins le Grégoire de *La Métamorphose*, se sent personnellement changé en un répugnant insecte et il décrit de l'intérieur l'obscurcissement progressif de sa conscience d'homme à mesure que s'accomplit la transformation. Chez Lautréamont, la substitution de la bête à l'homme est constante, multiforme, universelle. Elle atteint Dieu, les autres et Maldoror lui-même. Les *Chants* sont comme une réserve passablement sinistre où grouillent plus de bêtes que l'Éternel n'en a créé, parce que l'imagination de Lautréamont est plus prolifique que celle de Jahveh. Dans cette tendance à faire régresser l'homme vers la bête, Bachelard voit un complexe intéressant qu'il baptise *complexe de Lautréamont*, parce qu'Isidore Ducasse en offre un exemple particulièrement carac-

5. *L'Île du docteur Moreau*, fragment cité par Bachelard, *Lautréamont*, p. 152-53.

térisé: dans ses *Chants*, tout personnage en fureur devient monstre griffu. La colère divine est un immonde bipède qui dépèce ses victimes avec la serre et le croc. Névrosant, ce complexe provoque un effarement si continu qu'on a souvent mis en doute la santé morale de Lautréamont. — A côté de ces cas privilégiés, il est d'autres manifestations plus adoucies que Bachelard relève ici et là dans l'œuvre de Lavater, chez Vigny, Kipling et Leconte de Lisle. Dommage qu'il refuse d'inclure Victor Hugo dans cette liste, et qu'il néglige Baudelaire et Balzac. L'auteur de la *Comédie Humaine* donne en effet un double animal à chacun de ses personnages: un chien à Goriot, un âne à Poiret, un tigre à Vautrin, une cigale à Mlle Michonneau. Il y a également un complexe de Lautréamont, mais très atténué et même sclérosé, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, dans les *Fables* de La Fontaine, dans un mythe comme celui du Centaure, ou encore dans des expressions aussi anodines que: *Ce n'est pas un aigle!* ou: *Quelle marmotte!* ou: *Ce concierge est un vrai Cerbère*, etc.

Bachelard ne pense pas avoir pleinement caractérisé son complexe de Lautréamont tant qu'il n'en a pas noté les variations en fonction du vouloir-vivre et de l'attitude adoptée par le sujet en face de l'existence. Dans ce but, il confronte *La Métamorphose* kafkaïenne et les *Chants de Maldoror*. Sans jamais reproduire fidèlement des créatures réelles, les visions animales de Lautréamont appartiennent en gros à deux espèces: celles qui déchirent et celles qui sucent, les bêtes à griffes et les bêtes à ventouses: rapaces, crabes et requins, ou pieuvres, araignées, vampires. Si les dernières sont un peu lentes et visqueuses, elles ne manquent pas d'une vigueur cruelle. Les autres ont pour trait distinctif une extrême rapidité dans l'attaque et une agressivité qui leur fait la patte agile et le bec prompt comme un ressort. Toutes trahissent chez le jeune rêveur qui les a conçues (à part quelques accès de faiblesse) un débordement de vigueur et le propos délibéré de répondre à la malveillance par la morsure. Bachelard diagnostique dans les *Chants* le ressentiment

d'un lycéen qui veut se venger de ses camarades et faire rentrer les critiques dans la gorge de son maître, le professeur Hinstin. Mais sa véhémence ne se satisfait pas d'une expression purement humaine, il lui faut les déchaînements de la bête brute⁶. C'est cela, le complexe de Lautréamont : une énergie contrariée par des pressions sociales qui tourne à l'agressivité et se cherche une traduction adéquate dans un symbolisme animal.

Même frénétique, il a quelque chose de positif, étant sous-tendu par un surcroît de forces vives. *La Métamorphose* offre une variété opposée du même complexe, qui dérive non d'un trop-plein mais d'une déperdition d'énergie. Chez Kafka, le nœud du malaise réside dans le sentiment obscur que le moi se défait au point de redescendre l'échelle des êtres jusqu'aux environs de l'inanimé. Grégoire s'animalise parce qu'il est malade et n'a plus la force de soutenir sa dignité d'homme. Sa vue baisse, il devient lent et repoussant, il n'est plus à la fin qu'une espèce mal déterminée de punaise ou, selon Bachelard, de cancrelat (mot que le philosophe orthographe cancrelas; est-ce pour renforcer l'impression de lassitude ?). Pour mieux disparaître, le pauvre Grégoire se cache sous tout ce qu'il trouve, un drap, un meuble. De toute manière, il faut qu'il s'aplatisse. Terrible animalisation de l'angoisse qui étreint Kafka au spectacle de sa dislocation intime. Voilà pourquoi Bachelard appelle *complexe de Lautréamont négatif* cette tendance, partout visible dans l'œuvre kafkienne, à revêtir les formes animales les plus rétrécies par l'inquiétude. Vue très juste, qui trouverait sa confirmation dans *Le Terrier*, par exemple, où l'on voit un blaireau, trop affolé pour mordre, crever de terreur

6. Cf. ces lignes de la *Poétique de l'Espace*, p. 56 : « ... Toutes les agressions, qu'elles viennent de l'homme ou du monde, sont animales... Un petit filament animal vit dans la plus petite des haines ». C'est pourquoi la violence, celle de l'homme comme celle des éléments, ne s'exprime bien que par l'animalisation. Cf. ces deux vers bien connus de Victor Hugo :

*Et, si vous aboyez, tonnerres,
Je rugirai.*

au fond de son trou. Qu'on se rappelle également ces confidences à G. Janouch où Kafka se compare à un choucas (ou *kavka*) domestiqué dont les ailes sont si rabougries qu'on n'a même pas eu besoin de les lui rogner: « Je suis gris comme cendre, un choucas qui aspire à disparaître parmi les pierres. Mais je plaisante afin que vous ne vous rendiez pas compte à quel point je me porte mal ⁷. »

Dans cette description du complexe lautréamontien, on a certainement perçu de profondes résonances psychologiques ou philosophiques. Il est trop évident que la notion d'agressivité à laquelle Bachelard confère tant d'importance est d'origine psychanalytique. Les emprunts à Roger Caillois ne sont pas moins nets et renforcent chez Bachelard certaines tendances crypto-bergsoniennes qui refusent de céder à son habituel anti-bergsonisme. Unissant dans un même système des vues empruntées à Freud et à *L'Évolution créatrice*, l'auteur du *Mythe et l'Homme* explique tout le comportement des êtres vivants par deux forces antagonistes: la tension, instinct de conservation qui polarise vers la vie (ou plus précisément la *passion*, ce vertige qui nous pousse au paroxysme en nous imposant un rythme toujours accéléré), — et la détente, instinct d'abandon qui fait désirer une existence réduite où la conscience finit par s'obscurcir jusqu'à se matérialiser: c'est, en somme, la pulsion de mort de la psychanalyse ⁸.

7. Cité par Marthe Robert, *Kafka*, NRF, 1960, p. 261.

8. Voir: R. Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, Gallimard, *passim* et notamment p. 141-42 et p. 162.

Le chapitre sur *Le Mimétisme et la psychasthénie légendaire* explique curieusement les deux phénomènes auxquels son titre fait allusion par un besoin de revenir à l'inorganique. *Mimétisme*: chez les espèces mimétiques, cette tendance à imiter s'exerce toujours dans un sens régressif; l'animal imite le végétal, souvent le végétal ou la matière organique *en décomposition*: la vie recule d'un degré, ou de deux. (Mais faut-il voir un recul dans une imitation qui tient parfois du grand art, c'est-à-dire de la création ?). — *Psychasthénie*: l'espace semble à certains malades une puissance dévorante, il les poursuit, les cerne, les digère en une phagocytose géante. Toutes ces expressions mettent en lumière un même processus, la dépersonnalisation par assimilation à l'espace, qui offre quelque analogie avec la dépersonnalisation réalisée par le mimétisme, morphologiquement. (*Le Mythe et l'Homme*, p. 130-33).

Positif ou négatif, le complexe de Lautréamont apparaît dès lors comme le retentissement, sur le plan de l'imagination, des deux grands moteurs qui poussent l'être vivant. Les visions de Kafka symbolisent l'instinct de mort, celles de Maldoror la passion. L'un est au creux, l'autre à la crête de la vague. Nous autres, du commun, nous oscillons entre ces deux extrêmes, plus ou moins haut, plus ou moins bas, selon que nous avons envie de mordre ou de rentrer dans notre coquille. Qui voudra se situer exactement entre ce signe + et ce signe — n'aura qu'à observer le « bestiaire de ses rêves », la bête qui habite en lui.

C'est un fait, disions-nous, que l'animal est tapi dans les obscures rêveries de l'homme. Pourquoi, Bachelard essaie de nous l'expliquer : la bête représente un *archétype* particulièrement vivace et tout chargé d'émotions. Le citadin patenté qui ne connaît plus guère que les chiens, les chats et les canaris éprouve encore à son insu les angoisses ou l'ardeur chasserresse de ses lointains ancêtres vivant dans les forêts au péril des loups. Qu'une émotion violente l'assaille, crainte, colère, il se voit comme menacé par un fauve, ou menaçant un fauve. Bien sûr, l'animal ne se peint pas sur sa rétine, mais il est présent par l'effet d'une imagination qui peut se passer pratiquement d'image ; il est dans le halètement, dans le poing crispé, dans la tension de la mâchoire. C'est dire que Lautréamont réactive les frénésies d'un chasseur d'auroch. — Si Bachelard nous permettait d'ajouter un bref complément à son commentaire, nous mettrions aussi en bonne place, à côté des vieilles phobies, notre passion pour les bêtes héritée de ceux qui, jadis, les aimèrent assez pour les domestiquer. Portée à son comble, elle provoque une autre variété de lautréamontisme que Bachelard n'a pas cataloguée et que l'on pourrait baptiser *complexe de Diphile*. On connaît ces lignes de la Bruyère, plus curieuses, au fond, qu'il n'y paraît à première vue : « (Diphile) retrouve ses oiseaux dans son sommeil ; lui-même il est oiseau, il est huppé, il gazouille, il perche ; il rêve la nuit qu'il mue ou qu'il couve ». C'est un fait bien connu que le cavalier fait à la

longue corps avec sa monture. A force de sympathie, il vit le mythe du centaure.

Par delà les sentiments de crainte, de haine ou d'amitié qu'il inspire, l'animal doit sa place privilégiée dans notre imagination à certains de ses traits qu'on dirait humains. Bachelard a particulièrement remarqué, dans le *Mythe et l'Homme*, le chapitre sur la mante religieuse, où ce point est mis en pleine lumière. L'aspect anthropomorphique d'un animal, note Caillois, est presque toujours à l'origine de son emprise sur nous. Ainsi en va-t-il de la chauve-souris qui possède des mamelles pectorales et de véritables mains avec un pouce opposable aux autres doigts. Quant à la mante, elle ne rappelle pas seulement l'homme par son attitude d'orante, mais, seule des insectes avec la larve d'odonate, elle a comme lui la faculté de tourner la tête pour suivre des yeux ce qui a retenu son attention. Or, le regard d'un animal inférieur, lorsqu'il se fixe sur nous pour nous épier, produit toujours une impression étrange. Voilà pourquoi de nombreux primitifs regardent la mante comme une divinité capable de déchiffrer les secrets de l'avenir, pourquoi nul n'ignore ses mœurs nuptiales qui éveillent au fond du cœur l'écho d'un certain sadisme⁹. La bête devient comme une réplique de l'homme, le symbole de ce qu'il est ou voudrait être, parfois de ce qu'il redoute d'être. Son comportement nous fascine au point d'agir sur le nôtre même à notre insu. Ainsi s'expliquerait la place de choix qu'elle occupe dans les fables. Étudiant les rêves d'animaux, E. Aeppli aboutit à des conclusions analogues : « (Le miracle) qui de la chenille paresseuse fait une larve léthargique donnant naissance à un délicat papillon, a profondément ému l'homme, il est devenu pour lui une allégorie de ses propres transformations psychiques en lui donnant, en outre, l'espoir de se détacher aussi un jour des contingences terrestres pour accéder aux régions éthérées d'une lumière éternelle¹⁰. »

9. Cf. *Le Mythe et l'Homme*, p. 55.

10. E. Aeppli, *Les Rêves et leur interprétation*, Paris, Payot, 1951, p. 256.

Descendons plus profondément en nous-même et nous verrons enfin que les incursions de l'animal dans l'imagination sont si fréquentes parce qu'il est déjà dans la place, parce qu'il y a en nous une grande part d'animalité. Physiologiquement, nous appartenons au monde des bêtes par la chair, les appétits, le vouloir-vivre, l'énergie physique. Toutes ces poussées empruntent volontiers un symbolisme animal pour se manifester à la conscience. Les spécialistes savent bien que les bêtes vues durant les rêves nocturnes sont la traduction imagée de nos instincts. Ce qui permet à Bachelard d'écrire dans *Lautréamont* : « (La) zone de la vie primitive est extrêmement riche et diverse. Le bestiaire de nos rêves anime une vie qui retourne aux profondeurs biologiques. Le symbolisme sexuel de la psychanalyse classique n'est qu'un aspect du problème. Toutes les fonctions peuvent créer des symboles » (p. 186-87). On sent ici que Bachelard se réfère implicitement à Jung, pour qui l'animalité constitue une bonne part de l'héritage humain. Il s'appuie également (et de façon plus explicite) sur les travaux de la psychiatrie moderne et sur les descriptions de certaines maladies mentales qui se manifestent par un comportement animal : « Korzybski a [...] montré récemment que la psychologie animale pouvait illustrer la plupart des diathèses décelées par la psychiatrie. Ainsi les malformations de l'imagination humaine retombent à des formations animales réelles. Les beaux travaux de H. Baruk sur l'expérimentation animale en psychiatrie apporteraient d'innombrables arguments pour soutenir cette thèse ¹¹ ». Certaines remarques de Caillois iraient dans le même sens. L'auteur du *Mythe et l'Homme* incline à regarder le sadisme « comme la forme humaine anormale de phénomènes qu'on peut

11. *Lautréamont*, p. 171-72.

Bachelard renvoie à *Science and Sanity* d'Alfred Korzybski (New-York, 1933) et à *Psychiatrie médicale, physiologique et expérimentale*, d'H. Baruk (Paris, Masson, 1938).

On trouve des vues intéressantes sur les rapports de la psychologie animale et de la psychologie humaine dans *Complexe, archétype, symbole* de J. Jacobi, traduction J. Chavy, Neuchâtel, 1961, p. 37 sqq. (Voir les nombreuses références contenues dans les notes.)

trouver au premier début de la vie animale, comme la survivance ou le retour atavique d'un cannibalisme sexuel primitif » (p. 62). Formulation rajeunie d'une idée ancienne: il y a beau temps qu'on a décrit la lycanthropie, cette folie dans laquelle le malade se croit changé en loup.

Ces observations paraissent à Bachelard suffisamment convaincantes pour qu'il ne cherche pas d'autres appuis à sa thèse. Il aurait pu invoquer aussi l'autorité de la génétique, selon laquelle l'embryon humain parcourt les différents stades de l'évolution animale; se référer non seulement à Lavater, comme il le fait à la page 150, mais aussi à Geoffroy Saint-Hilaire et à Darwin, à Schopenhauer et à Nietzsche; montrer que même un mystique comme Swedenborg a eu le sentiment des correspondances étroites qui nous unissent à l'animal. Mais à quoi bon faire l'histoire d'une cause entendue? Pour Bachelard, l'essentiel est maintenant de *psychanalyser la bête*, c'est-à-dire de briser l'obstacle animal pour permettre le plein avènement de l'homme.

Qu'est-ce donc que l'homme et qu'est-ce que l'animal? Tirant des observations faites par Baruk et Korzybski des conclusions un peu inattendues, Bachelard affirme, avec une pointe d'humour, que si le monomane a un comportement animal, c'est sans doute que « *l'animal est un aliéné* », un monomane, un psychisme monovalent. Une idée fixe le pousse, qui fait de lui non une machine, mais plus exactement le « *jouet d'une animalité machinée* ¹² ». (Cette formule concise supporterait d'être développée; on verrait mieux ce qu'elle doit aux théories de Pavlov et ce qu'elle y ajoute). Quant à l'homme, Bachelard le définit après Gide comme un « *animal capable d'une action gratuite* », d'une action qui échappe à tout déterminisme. Dans *Lautréamont* comme dans la *Dialectique de la Durée*, le philosophe met l'accent sur la possibilité de choisir qui est vraiment notre privilège. A la différence de la bête, l'homme est en mesure de suspendre la poussée de l'instinct, de diffé-

12. *Lautréamont*, p. 173.

rer sa décision pour la raisonner et la discipliner, d'agir au besoin sans stimulus immédiat. Au lieu de se cantonner dans une série unique de gestes sclérosés, il dispose d'un large éventail de possibilités et peut substituer à l'attaque qui s'épuise dans l'instant une conduite persévérante qu'il soutient constamment par de nouveaux accès de volonté. Bref, sa vraie grandeur est d'inventer une attitude personnelle qui n'est pas forcément celle de l'espèce. De même que la pensée scientifique suppose une rupture avec le donné, l'action vraiment humaine se greffe sur une poussée vitale contenue pour un temps et intellectualisée, nuancée, diversifiée, individualisée par la réflexion ¹³.

Psychanalyser la vie, c'est prendre conscience de ces exigences et les réaliser : « La guérison vraiment humaine sera donc un constant démenti aux instincts ; elle sera une libération qui échappe à toutes les formes d'aliénation animalisante. L'action doit par conséquent traverser un temps d'inhibition [. . .]. Peut-être un bon entraînement vers cette inhibition consiste-t-il à effectuer les instincts à contre-temps, en mettant, par exemple, une certaine agression dans la tendresse, une certaine pitié dans l'holocauste. Alors l'affectivité donne des fleurs multiples et multicolores » (p. 173-74). Dans un sens, une telle ascèse conduit à refouler l'animal toujours impatient d'agir sans délai. Mais il y a lieu aussi de le sublimer dans ce qu'il a de meilleur, sa vitalité et son agressivité qui lui permettent d'attaquer sans provocation. Elle est précieuse, cette agressivité, car elle est synonyme d'initiative. Epurée et transposée dans le domaine de la pensée, elle confère à l'esprit allant et mordant : « L'intelligence aussi doit avoir un *mordant*. Elle *attaque* un problème [. . .] Une intelligence vive est servie par un regard vif et par des paroles vives. Tôt ou tard, elle doit blesser. L'intelligence est toujours un facteur de surprise, de stratagème. Elle est une force hypocrite. [. . .] L'intelligence est une griffe qui brise en éraflant » (p. 184-

13. Voir *Dialectique de la durée* p. 15, 49-50, 56, 85-86, 110-11 et *Lautréamont* p. 13, 26-27, 172-74.

85). On comprend que les dernières lignes de *Lautréamont* soient pour nous proposer, sur le plan de l'action et de la pensée, non un lautréamontisme pur, jugé trop brutalement impulsif, mais ce que Bachelard appelle un *lautréamontisme converti*: « Aucune valeur n'est spécifiquement humaine si elle n'est pas le résultat d'un renoncement et d'une conversion. Une valeur spécifiquement humaine est toujours une valeur naturelle *convertie*. Le lautréamontisme, résultat d'une première dynamisation, nous paraît alors comme une valeur à convertir, comme une force d'expansion à transformer. Il faut greffer, sur le lautréamontisme, des valeurs intellectuelles. Ces valeurs en recevront un mordant, une audace, une prodigalité, bref, tout ce qu'il faut pour nous rendre une bonne conscience, une joie d'abstraire, une joie d'être homme » (p. 199-200).



Nous avons tant insisté sur cette psychanalyse de l'animal parce que désormais Bachelard n'y reviendra plus et refusera aux bêtes l'accès de ses livres, exception faite pour l'alouette, le ver, la fourmi et le serpent¹⁴. Nous voulions aussi pénétrer assez avant dans *Lautréamont* pour y découvrir les perspectives nouvelles qui nous sont ouvertes sur la dynamique de l'imagination. On a vu à diverses reprises que l'obscur énergie vitale se traduisait par des symboles animaux: « Sachez, déclare Maldoror, que dans mon cauchemar [...] chaque animal impur qui dresse sa griffe sanglante, eh bien ! c'est ma volonté ». Le moment est venu d'observer de plus près comment le vouloir devient griffe, comment la *force* devient *forme*. Nous touchons ici au problème capital mais si délicat de la symbolisation.

Les mois passés à méditer *Maldoror* ont convaincu Bachelard que ce poème manifestait une variété particulière d'imagination placée sous le signe de l'*énergie mutante*.

14. Voir *L'Air et les Songes*, p. 99 sqq., *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 261-289.

Cette imagination embrasse tout l'intervalle qui va de la force à l'image. Quelle force ? celle du muscle : « Il n'y a rien dans l'imagination, dit en substance le philosophe, qui n'ait d'abord été dans le muscle ». L'ensemble de la musculature, tendu dans une longue protestation, peut être responsable des monstres furieux qui traversent les *Chants*. Mais il est plus vraisemblable que ces visions jaillissent de tel ou tel muscle particulier que tonalise la passion : muscle de la narine secouée par la haine, muscle de la pupille qui se durcit comme le regard d'un rapace, muscle du poignet tordant la main de l'adversaire, muscles de la poitrine brusquement contractée dans un cri de fureur, muscle de la nuque qu'un geste de provocation a redressée. Pour éviter toute interprétation trop matérialiste, nous précisons bien que le terme de muscle désigne à la fois la fibre musculaire tendue par l'émotion, — et l'émotion elle-même qui la tend. A l'origine de l'image il y a donc chez Lautréamont une crispation et une passion rattachées toutes deux au même muscle : telles sont les composantes physiques et morales de cette force qui réclame son image, qui a faim d'images : images qui ne sont pas obligatoirement rétinien-nes, mais images vécues et jouées comme par un acteur qui s'identifie à son personnage ¹⁵.

Cette fringale, qui est peut-être le fait essentiel du processus imaginaire, est soigneusement notée dans *Lautréamont*. Mais une page de *La Terre et les rêveries du repos* en donne une illustration si curieuse qu'on en doit faire état dès maintenant : « Stekel cite le cas d'un malade qui, à l'âge de treize ans, animait ainsi le fantasme : il souhaitait connaître par l'intérieur le corps monstrueusement grand d'une géante. Il imagine une balançoire installée dans le corps de la géante, ce qui accumule toutes les ivresses. Le ventre a dix mètres de haut. Stekel voit là une projection, à l'échelle du rêveur de treize ans, des

15. Certains éléments de ce paragraphe sont tirés du ch. V de l'édition définitive, *Lautréamont, poète des muscles et du cri* (paru d'abord sous forme d'article en octobre 1940 dans la revue *Sur* (X, p. 62-69), puis dans les *Cahiers du Sud* en 1946 (n° 275, p. 31 sqq.).

proportions qui relient l'embryon à la mère. Ainsi les pulsions obscures que les psychanalystes désignent sous le nom de *retour à la mère*, trouvent de naïves représentations visuelles. Un besoin de voir est ici manifeste et il est d'autant plus caractéristique qu'il reporte le rêveur à un temps prénatal où il ne voyait pas » (p. 151). Comment passe-t-on de la force aveugle à l'image visible qui appartient à un ordre de choses totalement différent, bien avisé qui pourrait le dire. Bachelard, quant à lui, ne cherche pas à le faire comprendre. Du reste, l'explication ultime est probablement inutile, car le lien entre l'élan initial et sa transposition formelle est généralement senti d'instinct. Ce qu'il préfère souligner, c'est le caractère mutant de l'imagination ducassienne, sur lequel Breton insistait avec raison dans sa préface aux *Oeuvres complètes* de Lautréamont: «(Dans les *Chants*) un principe de mutation perpétuelle s'est emparé des objets comme des idées [. . .] » Trop boulimique pour se satisfaire d'une seule image, l'imagination de Maldoror en produit des files entières. Son vouloir-blesser s'incarne tour à tour dans la griffe, dans la pince, dans l'aigle, le requin, le pou; son vampirisme est successivement araignée, tarentule, chauve-souris, sangsue, poulpe. *Les chants de Maldoror* sont comme l'univers d'un illusionniste où les visions, sitôt apparues dans un jeu de miroirs, cèdent la place à d'autres fantômes. Mais le changeant est pour le mathématicien que demeure Bachelard un domaine de prédilection, car il donne à son ingéniosité une belle occasion de mettre à jour l'équation immuable de l'instabilité. Cette relation, Bachelard croit bien l'avoir trouvée: si différents qu'ils soient par l'aspect et les dimensions, les monstres ducassiens offrent entre eux les mêmes rapports que les projections d'une figure donnée sur différentes surfaces. Un cercle projeté sur un plan oblique donne une ellipse; une tarentule projetée sur un fond marin donne un poulpe. La différence des formes et des dimensions n'empêche pas que la pieuvre et l'araignée soient l'expression hideuse d'une même fonction, la sucée enveloppante. La pieuvre et l'araignée sont donc homothétiques, homo-

thétiques aussi le requin, le vautour... et le pou ! On comprend ainsi comment les 185 variétés animales des *Chants* peuvent, une fois éliminés les simples figurants, se disposer sur deux axes principaux de projection, l'axe du suçage, l'axe de la morsure. Ils sont la forme transitoire de la double force d'agression qui anime Lautréamont. Forme transitoire, métamorphose, métaphore, tous ces termes recouvrent le même processus de mutation imaginaire.

Bachelard est-il sérieux ou se joue-t-il lorsqu'il bâtit cette géométrie de l'imagination ? On ne saurait le dire au juste. En tout cas, cette théorie, qui renouvelle celle des correspondances en lui conférant la mobilité, ne manque pas de séduction parce qu'elle repose sur une intuition très fine de ce que la rêverie peut avoir de fugace. Il est facile d'en vérifier le bien-fondé par un retour sur soi-même, au moment précis où la conscience balance entre le rêve et le sommeil. On tient à la fois la vision nocturne et son substrat vécu, on peut par un mouvement ascendant ou descendant passer de l'un à l'autre, saisir le lien projectif qui les unit et qui unit entre elles les images successives, sans d'ailleurs que les mots parviennent à rendre d'aussi délicates nuances.

Théorie grosse de développements futurs. Elle prépare d'abord des vues plus larges sur les origines de l'imagination. Dans le cas de Lautréamont, Bachelard fait dériver celle-ci de l'énergie musculaire. Qu'il porte son attention sur le rôle des viscères, il constatera que les sensations cénesthésiques produisent aussi leur floraison d'images. D'autre part, une distinction se prépare, qui opposera non pas deux imaginations (car il serait dangereux de caractériser de façon trop tranchée les phénomènes moraux), mais deux tendances de l'imagination, l'une plutôt dynamique, l'autre plutôt matérielle. Selon Bachelard, *Les Chants de Maldoror* donnent une idée assez juste de la première. Rapides, haletants, ils amènent à la conscience des images trop vite formées pour que leurs contours soient stables et cohérents. Ils courent d'un animal à l'autre, de la patte à la

nageoire, ils suggèrent des actes plutôt qu'ils n'évoquent des couleurs, ils préfèrent le verbe au substantif ou à l'adjectif, ils font jouer les fibres musculaires du lecteur plutôt qu'ils ne peignent des formes sur sa rétine. Bien différente est l'imagination de Baudelaire, nettement plus matérialisante et amie des rêveries calmes sur les eaux et les marbres. Cette distinction entre imagination matérielle et imagination dynamique permettrait éventuellement de « classer en deux grands groupes les poètes suivant qu'ils vivent dans un temps vertical, intime, interne comme Baudelaire, ou dans un temps franchement métamorphosant, vif comme une flèche qui court aux bornes de l'horizon, tel serait Lautréamont [. . .] ¹⁶ » — Assurément, ces vues sont encore floues. Mais elles ne tarderont pas à se préciser.

*
* * *

Toutes ces théories sur l'animal, l'homme et l'imagination, Bachelard les réunit à la fin de *Lautréamont* dans une étonnante synthèse qui, malgré ses dimensions restreintes (à peine vingt petites pages) ouvre de vastes perspectives et constitue comme une réplique à *L'Évolution créatrice*. C'est peut-être ce que Bachelard a écrit de plus suggestif, sinon de plus clair. Il s'y inspire, nous dit-il, de deux ouvrages que nous avons déjà cités, *Le Mythe et l'Homme*, de Caillois, et l'étude de Petitjean mentionnée dans la *Psychanalyse du Feu : Imagination et réalisation*. Mais, de son propre aveu, il les interprète de façon si libre, si cavalière même, que ses conceptions demeurent très originales.

Selon Bergson, alors que l'animal s'était engagé dans la voie de l'instinct, l'homme a pris celle de l'intelligence, mais comme cette intelligence, trop individualiste, risquait de nuire à la cohésion du groupe, ses écarts devaient être

16. *Lautréamont*, p. 73-74. Pour comprendre cette distinction entre le temps vertical et le temps horizontal, voir *La Dialectique de la Durée, passim*.

contenus par la fonction fabulatrice et les mythes collectifs. Cette théorie paraît à Bachelard insuffisante pour expliquer l'évolution. Car l'animal avec son instinct, l'homme avec son intelligence et ses mythes peuvent bien s'adapter au monde ambiant, on comprend mal comment ils se sont dépassés eux-mêmes pour donner naissance soit à des variétés animales supérieures, soit à une humanité plus évoluée. Il faut donc, dès l'origine, supposer dans l'être vivant non une simple *tension*, mais une initiative, une constante agressivité, une volonté de vaincre : « Il ne s'agit pas simplement d'un savoir-faire : soit sur le mode de la conduite, soit sur le mode du mythe, il faut *vouloir faire*, il faut l'énergie de faire. Alors dévorer prime assimiler ; mieux, on n'assimile bien que ce qu'on dévore » (p. 183-84).

Au commencement, donc, était l'agression. Au commencement aussi *l'appétit des formes*, visible partout et notamment dans le besoin que nous signalions d'accoler une image à une pulsion obscure. La vie a un besoin constant d'habiller de formes palpables la matière et la force, et même il faut qu'elle leur invente sans cesse des parures nouvelles. Mais, qu'elles divergent en éventail à partir d'une force initiale ou qu'elles s'engendrent l'une l'autre, ces formes présentent toujours entre elles les mêmes similitudes que les diverses projections d'une même figure géométrique.

Cette métamorphose (au sens étymologique de transformation), l'animal la vit dans sa chair, puisqu'il revêt tour à tour l'aspect d'un invertébré ou d'un vertébré, et, chez les vertébrés, celui d'un poisson, d'un reptile, d'un oiseau, etc. — L'homme, lui, la vit intellectuellement, dans ses mythes et ses symboles successifs. Mais, au demeurant, les liens projectifs subsistent entre le vertébré et l'invertébré, le poisson et le mammifère, l'animal et l'homme. C'est dire que l'imagination n'est peut-être pas une réalité spécifiquement humaine, mais un dynamisme vital. « Imagination vitale », l'expression vient sous la plume de Bachelard à la page 148, et désigne cette grande force engendrant toutes les formes, vivantes ou rêvées. Chez l'animal, elle

demeure entièrement plongée dans la matière. Chez l'homme, si elle se greffe initialement sur l'organisme, elle s'en détache pour devenir de plus en plus spirituelle. Ceci permettra peut-être de mieux comprendre tel fragment, un peu déconcertant de prime abord, qui ouvre la conclusion de *Lautréamont* (p. 179-80) : « Il nous semble qu'on (pourrait découvrir) une véritable *ligne de force* de l'imagination. Cette ligne de force partirait d'un pôle vraiment vital, profondément inscrit dans la matière animée, — elle traverserait un monde de formes vivantes *réalisées* dans des bestiaires bien définis, — puis une zone de formes *essayées* comme rêves expérimentaux [. . .], — elle aboutirait enfin à la conscience plus ou moins claire d'une liberté presque anarchique de spiritualisation. Tout le long de cette ligne de force, on doit sentir la richesse de la matière vivante ; suivant le stade de la métamorphose, c'est la vie sourde qui brûle, c'est la vie précise qui attaque, c'est la vie rêveuse qui joue et qui pense. » — Définition vertigineuse de l'imagination, et qui fait de celle-ci l'une des réalités primordiales de la vie. « Dans tous ses objets, la Nature rêve » (*Terre*, II, p. 324).



Voilà, du même coup, renouvelée notre façon de concevoir la poésie. Si, étymologiquement, poésie veut dire création, l'imagination est par essence poésie, la vie déploie un « effort esthétique ». Poésie la génération successive des espèces, poésie la prolifération des symboles qui transfigurent une réalité vitale profonde. C'est bien une poésie que cette création, non un engendrement banal, car elle tend à épurer les formes qu'elle réalise et déjoue les prévisions, comme toute création vraiment poétique. Elle se situe « dans un temps épuré, qui l'arrache à la vie quotidienne [. . .], qui donne en un instant une suprématie à la cause formelle sur la cause efficiente » (p. 186). Nous assistons ici à la naissance d'une idée qui trouvera sa pleine expression dans les dernières œuvres de Bachelard : l'image

naît sans doute de l'archétype, mais elle n'en demeure pas moins imprévisible et gratuite.

Envisageons sous ce biais l'idée que le philosophe se fait de la poésie au sens strict, celle des poètes et non celle de la vie. Le poète a pour mission de prolonger le mouvement créateur de l'imagination vitale. L'élan animal qui le porte, les secrètes visions archétypales, il doit les parer de formes encore inédites. Il lui est donc interdit de copier purement et simplement, avec réalisme, les êtres que la nature a déjà inventés et qu'elle étale sous ses yeux. Exclue aussi l'imitation des poèmes antérieurs, exclue la mise en œuvre d'une technique toute faite. La poésie n'est pas une « adéquation à un passé, quel qu'il soit. Passé du réel, passé de la perception, passé du souvenir — le monde et les rêves — ne nous donnent plus que des images à détruire, à fracasser » (p. 189). Fidèle aux forces primitives mais refusant les formes existantes, la poésie est en définitive un départ pour un monde tout neuf où des métaphores inconnues jaillissent du heurt de mots qu'on n'avait jamais rapprochés : le poète, déclare Bachelard, nous doit « son invitation au voyage qui nous communiquera une rêverie vraiment dynamique. Nous devons éprouver [...] un allègement, une aisance à concevoir des images complexes, une ardeur à aller de l'avant [...]. Seulement, le vrai voyage de l'imagination se situe au pays de l'imagination même, au delà du pittoresque et des réalités à bon compte [...]. Plus que l'objet, le mouvement vers l'imaginaire nous intéresse ¹⁷ ». Veut-on d'autres formules pour illustrer ce point de vue ? On lit dans *La Poétique de l'Espace*, ce livre qui s'éclaire si bien quand on le rapproche de *Lautréamont* : « L'image poétique est le signe d'un être nouveau » (p. 12) ; et à la page suivante : « Il s'agit de passer [...] à des images invécues, à des images que la vie ne prépare pas et que le poète crée. Il s'agit de vivre l'invéçu et de s'ouvrir à une ouverture de langage. »

17. Propos de Bachelard extrait d'un article intitulé : *Gaston Bachelard* : « Je crois aux peintres qui imposent le réalisme de l'irréalité », *Arts*, 26 oct. 1951.

En somme, le destin de la poésie n'est pas sans analogies avec celui de la connaissance scientifique : la seconde rompt avec le donné immédiat et, par une élaboration géométrique puis algébrique du réel, construit un univers entièrement nouveau et bien ordonné. De même la poésie. Elle assume au centre du psychisme un monde obscur qui aspire à l'image et le soumet à une métamorphose continue pour en faire un moi tout neuf. Elle est, pour Bachelard, une re-création de l'homme.

Mais non pas, cependant, une voyance. Depuis le romantisme et surtout depuis Baudelaire, on y a vu maintes fois une aptitude merveilleuse à comprendre « le langage des fleurs et des choses muettes ». Comme Béguin l'a montré dans *L'Ame romantique et le Rêve*, on s'est souvent persuadé qu'à force de descendre aux racines de l'être humain, le poète atteindrait le point où celles-ci plongent dans l'Être universel, et qu'il participerait de la sorte à la Sagesse infinie. De telles convictions se trouvent également formulées dans un livre que Bachelard connaît bien, *L'Expérience poétique* de Rolland de Renéville. Mais notre philosophe est trop peu mystique pour suivre jusque-là les métaphysiciens de la poésie. Pour lui, si le poète est un voyant, sa vue ne s'étend pas hors des temps jusqu'aux choses éternelles ; plutôt que de dévoiler de « rugissants secrets », il se prépare une existence neuve, lumineuse et bien rythmée.

Est-ce à dire qu'il éprouvera seul les vertus enrichissantes de son art ? Non, le public est lui aussi invité au festin nuptial, pourvu qu'il communique assez intensément avec le poème pour le créer à son tour. C'est la raison pour laquelle Bachelard est un lecteur à ce point attentif, un lecteur ligne à ligne qui assiste à la naissance des images, les réinvente en quelque sorte lui-même et s'enrichit de leur dynamisme.

Parmi les œuvres existantes, celle de Mallarmé répond souvent à l'attente de Bachelard. En effet, pour l'auteur d'*Un Coup de Dés* « la poésie doit être une rupture de toutes nos habitudes, et d'abord de nos habitudes poétiques. Il en

résulte un mystère qu'on étudie mal si on le juge du point de vue des idées: on dit alors que Mallarmé est obscur. Un thème mallarméen n'est pas un mystère de l'idée; c'est un miracle du mouvement. Il faut que le lecteur se prépare dynamiquement pour en recevoir la révélation active, pour y gagner une nouvelle expérience de la plus grande des mobilités vivantes: la mobilité imaginaire¹⁸ ». Il est évident aussi qu'en définissant la poésie, Bachelard se réfère implicitement au surréalisme. Il est dans la ligne d'André Breton quand il conseille de porter la hache dans les poétiques traditionnelles et encourage les saccageurs littéraires. Il l'est lorsqu'il situe les sources de l'inspiration dans les zones mystérieuses du moi, en deçà de la conscience raisonneuse. Il reconnaît sans se faire prier une valeur certaine aux expériences d'écriture automatique et suit avec intérêt le progrès des recherches sur ce qu'on appelle « pensée acognitive », « pensée déréristique » ou « expression psychique¹⁹ ». Le génie d'Eluard satisfait son attente parce qu'il y voit un réel pouvoir de métamorphose: « On peut trouver des exemples de poésie projective [...] presque à chaque page du livre de Paul Eluard: *Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*... Reportons-nous au poème intitulé *Poisson*:

Les poissons, les nageurs, les bateaux

Transforment l'eau.

L'eau est douce et ne bouge

Que pour ce qui la touche.

Un poisson avance

Comme un doigt dans un gant...

Ainsi se cohèrent le milieu et l'être: l'eau se transforme, elle *gante* le poisson; inversement, le poisson s'allonge, s'efface, s'enferme... La métamorphose, chez Paul

18. *La Dialectique dynamique de la rêverie mallarméenne*, dans *Le Point*, t. 5, n° 29-30, fév.-avril 1944, p. 40.

19. Cf. *Lautréamont*, p. 177, et Jean Cazaux, *Surréalisme et Psychologie*, Paris, Corti, 1938, p. 25 sqq.

Eluard, est [...] fluide, les lions eux-mêmes sont aériens : *Et tous les lions que je représente sont vivants, légers et immobiles* » (p. 72-74).

Bachelard approuve également l'orientation qu'a prise la peinture de son temps. Lui qui, dans sa jeunesse, se sentait plus libre lorsqu'il contemplait un tableau impressionniste, et plus capable de dépasser les images de ce monde, il est reconnaissant au cubisme d'avoir « accentué la libération du logicisme en peinture en créant de nouveaux artificialismes ». Puis il y a eu Dali : quelle surprise on éprouve à considérer les déformations qu'il impose au réel, mais aussi quelle délivrance et quel enrichissement intérieur²⁰ !

Et Lautréamont ? Dans une large mesure, on s'en doute, ses *Chants de Maldoror* satisfont aux exigences bachelardiennes. Isidore Ducasse a eu le courage de confesser les fantasmagories qui l'assiégeaient, au risque de passer pour un dément. Il a souvent trouvé l'image, le rythme accéléré, le leitmotiv propres à traduire leur frénésie originelle. Son monde est un tohu-bohu de péninsules démarrées qui nous emportent vers l'aventure. Pourtant, Bachelard estime que Lautréamont n'est pas allé jusqu'au bout de sa révolte. Ce novateur n'a pas résisté au besoin qu'ont les jeunes écrivains d'imiter leurs devanciers, et il a beaucoup emprunté à l'*Apocalypse*, à Dante, à Milton, à Byron, à bien d'autres encore. Sa *Préface à un livre futur* contient même une apologie du plagiat qui sent l'élève de rhétorique. On lui a reproché non sans raison bien des platitudes qui surprennent sous la plume d'un écrivain aussi brillant. Bref, trop tôt freinée dans son élan, l'imagination ducassienne ne fait subir aux êtres et aux choses qu'une demi-métamorphose : « On a ainsi [...] l'exemple d'une réalisation sommaire, et par conséquent fautive, l'exemple d'une création un peu trop rapide, d'un four trop chaud qui 'glace' trop vite le vernis... » (p. 22-23).

20. Cf. *Arts*, 26 oct. 1951.

En dernière analyse, ce demi-reproche conduit Bachelard à un *non-lautréamontisme* poétique qui fait pendant au *lautréamontisme converti* signalé plus haut. Il ne faut pas se laisser déconcerter par une telle expression qui semble à première vue rejeter tout Lautréamont; elle ne condamne en réalité que les limitations de son génie. « Les métamorphoses ducassiennes ont eu l'avantage de désancrer un type de poésie qui s'abîmait dans une tâche de description. Il faut maintenant, à notre avis, profiter de la vie rendue aux puissances de métamorphose pour accéder à une sorte de *non-lautréamontisme* qui doit, en tous sens, déborder les *Chants de Maldoror*. Nous employons toujours le terme de non-lautréamontisme en lui donnant la même fonction que celle du non-euclidisme qui généralise la géométrie euclidienne. Il ne s'agit donc nullement d'une *opposition* au lautréamontisme, mais d'éveiller des dialectiques au niveau des principes ducassiens les plus féconds » (p. 196-97). L'admiration de Bachelard pour Lautréamont est donc sincère mais non idolâtre comme le fut longtemps celle des surréalistes. D'après lui, le mérite essentiel d'Isidore Ducasse fut d'ouvrir la voie à la poésie des années 20. Et il n'est pas mince.

(A suivre.)

MICHEL MANSUY
Université de Montréal