



HAL
open science

L'imagination littéraire : le modèle romantique au défi des sciences humaines (1924-1948)

Riccardo Barontini

► **To cite this version:**

Riccardo Barontini. L'imagination littéraire : le modèle romantique au défi des sciences humaines (1924-1948). Classiques Garnier, 92, pp.487, 2020, Études de littérature des XXe et XXIe siècles, 978-2-406-10107-9. 10.15122/isbn.978-2-406-10109-3 . hal-04747956

HAL Id: hal-04747956

<https://hal.science/hal-04747956v1>

Submitted on 22 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Riccardo Barontini

L'imagination littéraire

Le modèle romantique au défi des sciences humaines (1924-1948)

Classiques Garnier, 2020.

(version de l'auteur, pour citer cet ouvrage référez-vous à la version publiée)

Avant-propos

Ce livre est issu de ma thèse de doctorat « L'imagination de la littérature, des romantiques à Sartre », soutenue à Sorbonne-Université le 7 décembre 2017.

Certains chapitres de ce volume reprennent des articles parus en revue ou dans des ouvrages collectifs, lesquels ont été remaniés ou élargis. Une première mouture de la section consacrée à Armand Petitjean a été publiée dans R. Barontini, J. Lamy (sous la dir. de), *L'Histoire du concept d'imagination en France (de 1918 à nos jours)*, Classiques Garnier, 2019. Le chapitre sur Gaston Bachelard réélabore des éléments d'analyse publiés dans les textes « "L'acte psychologique original appelé lecture": sur Proust et Bachelard », dans A. Dolfi (sous la dir. de), *Non dimenticare di Proust. La declinazione di un mito nella cultura moderna*, Florence, Firenze University Press, 2014 ; « Pour une nouvelle idée de la critique : la place de l'herméneutique littéraire dans l'œuvre de Gaston Bachelard », in *Ermeneutica Letteraria*, n°11, Pise-Rome, 2015 ; « Entre le surréalisme et *La NRF* : aux sources littéraires de l'imagination bachelardienne », in *Bulletin de l'Association Internationale Gaston Bachelard*, n°20, 2018. L'analyse des relations entre l'œuvre romanesque et l'œuvre philosophique de Sartre trouve son origine dans l'article « "Autre chose que du réel". Le concept d'imagination dans la première production romanesque de Sartre » dans A. Dolfi (sous la dir. de), *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, Florence, Firenze University Press, 2013.

Je remercie les éditeurs de m'avoir permis de reprendre ici ces travaux.

Introduction

Un « moment » de l'imagination ?

En l'espace d'à peine quelques années, nous assistons, dans la France de l'entre-deux-guerres, à la naissance de nombreuses réflexions ayant recours, dans l'élaboration d'un discours théorique autour de la littérature, au concept d'imagination. Si les surréalistes ont une priorité chronologique car, déjà dans les années 1920, ils magnifient les bienfaits de la faculté imaginative dans la révolution intellectuelle dont ils se proclament les hérauts, d'autres auteurs issus de formations diverses reviennent avec insistance sur la question à partir des années 1930. C'est le cas de Gaston Bachelard qui, après une carrière d'épistémologue, se consacre à l'exploration des territoires de la poésie par ses études sur l'imagination matérielle et l'imagination dynamique. C'est le cas également de Roger Caillois affirmant, à partir de son *Procès intellectuel de l'art*, son ambition de réduire les phénomènes de l'imagination, y compris la littérature, à une étude scientifique qui traverse les savoirs ; ou d'Armand Petitjean, prônant l'avènement, par l'élaboration d'un langage nouveau, d'une « imagination réalisante », capable de réunir élaboration intellectuelle et action ; ou encore de Jean-Paul Sartre, qui élabore les outils conceptuels pour sa psychanalyse existentielle, explicitée dans *L'Être et le Néant*, par l'étude de la conscience imageante. Dans tous ces discours l'imagination devient la clef de voûte de projets intellectuels très vastes, tous liés, de manière différente, à une redéfinition des pouvoirs et du rôle de la littérature.

Quels sont plus précisément les éléments que partagent ces théories ? La question se pose avant tout en raison de la difficulté de la définition des caractères distinctifs du concept d'imagination. Le chercheur qui a le plus exploré, au niveau théorique et historique, ce concept au cours des trente dernières années est sans doute Jean-Jacques Wunenburger qui, en fournissant une définition unitaire, écrit que le terme d'« imagination » désigne, dans la langue française, « une production mentale de représentations sensibles, distincte de la perception sensorielle de réalités concrètes et de la conceptualisation d'idées »¹. Une telle définition, principalement *négative*, comprend, comme Wunenburger lui-même le relève, une gamme vaste de phénomènes, du cauchemar au rêve éveillé, en passant par l'anticipation d'un événement à venir, la simple représentation d'un objet absent et l'image poétique et artistique en général. Par conséquent, elle se place aussi à l'intersection de domaines tout à fait différents, de la philosophie à la psychologie, à la théologie, et plus récemment, à la sociologie, l'ethnologie, jusqu'à la théorie des arts. Les angles à partir desquels on peut envisager le problème sont donc variés, même quand on veut limiter l'analyse du concept d'imagination à un point de vue esthétique ; cela parce que les théoriciens, bien qu'analysant un aspect spécifique du problème, ne visent

¹ J.-J. Wunenburger, *L'Imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 3.

pas forcément le même cadre global. Wunenburger met également en évidence la proximité problématique du terme d'« imagination », en tant que faculté, instance de production des images, et celui d'« imaginaire » entendu comme l'ensemble des productions imagées, séparées de la faculté qui les engendre, qui prend le dessus surtout dans la deuxième moitié du XX^e siècle¹.

L'ampleur qu'a pris le concept d'imagination au cours de sa longue histoire, pose donc un problème quant à la compatibilité des théories qui affrontent ce sujet : peut-on déterminer des lignes de sens communes qui montrent que leur fleurissement dans l'entre-deux-guerres n'est pas simplement un hasard ou un effet d'optique, mais un phénomène significatif dans un contexte plus large ? Cette interrogation est la prémisse nécessaire à notre travail : pour structurer un discours cohérent et rigoureux à cet égard, nous devons élaborer un cadre de référence qui permette d'aller au-delà de la simple description des diverses réflexions sur l'imagination.

Nous nous demandons alors, en nous servant d'un concept élaboré par Frédéric Worms, si l'on peut parler d'un « moment » de l'imagination, qui prend son origine dans l'entre-deux-guerres. Dans son ouvrage *La philosophie en France au XX^e siècle. Moments*, Worms regroupe en effet des ensembles d'œuvres qui, dans leurs différences, dans leurs oppositions et dans leurs relations, se structurent toutes autour de problèmes communs, qui dépassent leur portée singulière. Il arrive ainsi à concilier la diversité des réflexions individuelles et leur participation dans un mouvement théorique collectif. En formulant les critères qui déterminent ce schéma interprétatif, Worms écrit :

Pour qu'on puisse dire d'une pensée singulière qu'elle pose un problème qui la dépasse, au point de rejoindre celui d'un « moment » dans sa diversité et son unité, il faudra en effet qu'elle formule explicitement un problème, tout à la fois nouveau et général. Mais cela ne suffira pas. Il faut aussi que ce problème soit indépendant de cette pensée, au point d'être susceptible d'autres solutions que la sienne, et même opposées à la sienne, seules les relations entre ces positions constituant quelque chose comme un « moment » déterminé².

On voit donc bien comment, pour Worms, la multiplicité de déclinaisons qui peuvent former un « problème » ne constitue pas un obstacle à sa définition. Au contraire, ces différences, paradoxalement, permettent de construire un horizon commun, pour penser à la fois la globalité et la singularité des éléments qui le composent.

Repères méthodologiques

Pour répondre aux questions soulevées ci-dessus, il faut bien évidemment revenir sur le concept d'imagination, l'interroger sous plusieurs perspectives. Pourtant, si, comme nous l'avons anticipé, toute démarche exclusivement

¹ « Le succès croissant du mot au XX^e siècle peut être attribué à la désaffection à l'égard du terme d'imagination, entendue comme faculté psychologique. La plupart des problèmes du monde des images ont en effet été traités pendant longtemps sous couvert du mot « imagination », qui désignait la faculté de produire et d'utiliser des images. Avec le déclin d'une certaine psychologie philosophique (au milieu du XX^e siècle) et sous la pression des sciences humaines l'étude des productions imagées, de leurs propriétés et de leurs effets, à savoir l'imaginaire, a progressivement supplanté la question classique de l'imagination. Autrement dit, le monde des images a pris le dessus sur leur formation psychologique. » J.-J. Wunenburger, *L'Imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 6. Si nous gardons comme référence fondamentale la question classique de l'imagination, en raison de sa connexion avec l'évolution de l'idée de littérature, il nous arrivera, en particulier dans l'analyse du traitement du sujet par les sciences humaines, d'aborder également la question de l'étude de l'imaginaire.

² F. Worms, *La philosophie en France au XX^e siècle. Moments*, Paris, Gallimard, <Folio Essais>, 2009, p. 31.

essentialiste se trouve confrontée à l'ampleur que ce concept assume dans la tradition de la pensée occidentale, il nous semble nécessaire d'aborder le concept à l'aide d'une méthode historiciste, visant à reconstruire l'unité de la notion à partir de l'étude de son positionnement dans son contexte culturel. C'est seulement en établissant les interférences entre les théories de l'imagination et les modifications importantes qui interviennent dans la culture de l'entre-deux-guerres que l'on pourra élaborer une vision unitaire.

Nous enquêtons, plus encore que sur l'essence du concept, sur les raisons qui déterminent son emploi à une période donnée. Dans ce sens, nous verrons comment le concept d'imagination est utilisé pour repenser la place de la littérature à l'intérieur du contexte plus vaste des savoirs en évolution. À cet égard, le Bourdieu des *Règles de l'art* et le Foucault des *Mots et les choses* peuvent nous fournir des indications décisives quant à la définition des limites du champ littéraire et de son interaction fonctionnelle dans la diachronie avec les autres champs disciplinaires. Quelles sont les raisons qui, dans l'évolution interne à la discipline, déterminent le besoin d'un retour de la réflexion sur le concept d'imagination ? De ce point de vue, décisives sont les analyses que Pierre Bourdieu mène quant à l'autonomisation progressive, à partir de l'époque romantique, du champ littéraire, qui se sépare progressivement des séries sociales pour acquérir des règles propres et revendiquer une indépendance qui est aussi une indépendance cognitive¹.

Or, ce que le sociologue met en évidence, c'est aussi que cette autonomisation du champ littéraire s'accompagne de l'attribution au créateur d'une puissance créatrice quasi-divine, qui marque sa différence cognitive par rapport aux autres hommes. Cette puissance créatrice est justement identifiée à l'imagination. Pouvoir qui relève du domaine du sacré, l'imagination fournit à l'écrivain la caution théorique dont il a besoin pour asseoir sa séparation et son privilège :

Il est clair en effet que les écrits théoriques que l'histoire de la philosophie traditionnelle traite comme des contributions à la connaissance de l'objet sont aussi et surtout des contributions à la construction sociale de la réalité même de cet objet, donc des conditions théoriques et pratiques de son existence [...].

Il faudrait donc refaire de ce point de vue, une histoire de l'esthétique pure, et montrer par exemple comment les philosophes professionnels ont importé dans le domaine de l'art des concepts originellement élaborés dans la tradition théologique, notamment la conception de l'artiste comme « créateur » doté de cette faculté quasi-divine qu'est « l'imagination » et capable de produire une « seconde nature », un second monde, un monde *sui generis* et autonome².

Bourdieu explique ainsi comment on a pu se « servir », à une certaine période, de ce concept pour justifier une certaine vision de la littérature : c'est une perspective méthodologique dont il faudra tenir compte dans notre recherche, un schéma qui peut expliquer les causes du retour sur le concept d'imagination dans l'entre-deux-guerres, qui se présente à la fois comme l'aboutissement et le point de crise du processus décrit par Bourdieu.

¹ Il écrit à cet égard : « Les analyses d'essence et les définitions formelles ne peuvent dissimuler en effet que l'affirmation de la spécificité du "littéraire" ou du "pictural" et de son irréductibilité à toute autre forme d'expression est inséparable de l'affirmation de l'autonomie du champ de production qu'elle suppose et renforce à la fois. C'est ainsi que, comme on le verra, l'analyse de la disposition esthétique pure qui est appelée par les formes les plus avancées de l'art est inséparable de l'analyse du processus d'autonomisation du champ de production. » P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 2015 [1992], p. 231n.

² *Ibid.*, p. 479.

Dans une démarche qui nous apparaît complémentaire, Michel Foucault rappelle, en élaborant son archéologie des sciences humaines, que la naissance et l'évolution d'une discipline ne constituent pas un huis clos, qui suit exclusivement ses règles propres et sa dialectique interne, mais qu'elle interagit avec tout le spectre des savoirs, dans un mécanisme complexe et pour lequel il faut tenir compte des relations internes et des équilibres. Il écrit :

L'espace général du savoir n'est plus celui des identités et des différences, celui des ordres non quantitatifs, celui d'une caractérisation universelle, d'une *taxinomia* générale, d'une *mathesis* du non-mesurable, mais un espace fait d'organisations, c'est-à-dire de rapports internes entre des éléments dont l'ensemble assure une fonction ; elle montrera que ces organisations sont discontinues, qu'elles ne forment pas un tableau de simultanités sans ruptures, mais que certaines sont de même niveau tandis que d'autres tracent des séries ou des suites linéaires¹.

Ces deux points méthodologiques, celui que nous tirons de la réflexion de Bourdieu et celui qui s'inspire de la théorisation foucauldienne, sont fondamentaux dans l'élaboration de notre dispositif interprétatif : en effet, le retour sur le concept d'imagination dans l'entre-deux-guerres se trouve strictement associé, comme nous l'avons déjà suggéré, à une interrogation sur le statut de la littérature et sur sa spécificité cognitive. En même temps, il faut considérer ce processus dans le cadre plus large d'une redéfinition complexe du système des savoirs, car le rôle de la littérature dans l'exploration de l'univers humain est remis en question : comme au cours de la période romantique, on interroge les mécanismes de la création imaginative pour répondre à la nécessité d'une redéfinition du pouvoir de connaissance de la littérature, de sa spécificité par rapport aux disciplines nouvelles qui se présentent sur la scène de la culture française de l'époque.

Cependant, par rapport à la période romantique, les paradigmes gnoséologiques ont irrémédiablement changé. Si la théorisation romantique reste un point de référence (comme en témoigne d'ailleurs la démarche d'Albert Béguin²), les conditions d'une telle interrogation sont modifiées et les termes en sont bousculés : la théorie de la relativité générale et la mécanique quantique, pour ne citer que deux événements majeurs dans le domaine scientifique, entraînent des modifications notables dans l'appréhension intellectuelle de la réalité et, par conséquent, suscitent une nouvelle idée de raison. Celle-ci produit, dans le cadre de l'économie du système des savoirs, une révision du rôle de l'imagination et de la création artistique. Gaston Bachelard, avec la division qu'il introduit entre « le jour et la nuit », à savoir entre la réflexion sur les destinées de la science, qu'il conduit en protagoniste, et la théorisation sur l'imagination poétique, les deux moitiés séparées de son œuvre qui pourtant s'intègrent dans la visée globale d'un nouvel humanisme, constitue un exemple à la fois emblématique et problématique de cette tendance, qui concerne pourtant beaucoup des protagonistes de cette époque³.

Mais le facteur central de déstabilisation est sans doute l'affirmation définitive des sciences humaines, qui imposent à cette période une empreinte forte à la culture, en influençant aussi l'approche du phénomène esthétique et littéraire en particulier : la psychologie, la psychanalyse dans ses déclinaisons freudienne et jungienne, l'anthropologie, la sociologie, fascinent une génération d'intellectuels et les portent à reconsidérer leur rapport au concept d'imagination, en introduisant l'idée selon

¹ M. Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 230.

² Cf. A. Béguin, *L'Âme romantique et le Rêve*, Paris, José Corti, 1991 [1939].

³ À ce propos le volume *Le Surréalisme et la Science* (dossier réuni par H. Béhar, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2007) donne, au-delà de la focalisation spécifique sur l'univers surréaliste, un aperçu très intéressant sur le sujet.

laquelle les phénomènes de la conscience humaine peuvent être l'objet d'une réflexion scientifique. C'est dans cette dialectique entre héritage romantique et nouveaux paradigmes épistémologiques que se joue la redéfinition du rôle de l'imagination dans le domaine littéraire.

Les auteurs et leur temps

Ces réflexions méthodologiques et thématiques préliminaires entraînent la définition de notre corpus et de la périodisation que nous avons adoptée. Nous consacrons une attention spécifique à cinq auteurs : Roger Caillois, Gaston Bachelard, Armand Petitjean, Jean-Paul Sartre et André Breton (dans le cadre plus ample de la réflexion surréaliste¹). Ce choix est déterminé par le fait qu'il s'agit des intellectuels qui, dans la période qui va de l'entre-deux-guerres à la fin de la Deuxième guerre mondiale, ont fait explicitement référence au concept d'imagination dans le cadre de l'élaboration d'une théorie de la littérature, à son tour partie d'un plus vaste projet d'humanisme nouveau² : avec leurs œuvres ils structurent par conséquent le « moment » de l'imagination dont nous avons parlé plus haut. Nous avons décidé de poser les limites temporelles de la période considérée en 1924 et en 1948. La première date est celle de la publication du *Manifeste du surréalisme*, qui constitue le début d'une théorisation organique d'André Breton autour du concept d'imagination, inséré à l'intérieur d'un discours global sur les objectifs et les horizons du mouvement. 1948, en revanche, est à la fois la date de publication du texte conclusif de la tétralogie bachelardienne des éléments³ et de l'ouvrage théorique par lequel Sartre annonce la conception de la littérature à forte composante éthique qui dominera sa production de l'après-guerre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Cet ouvrage constitue l'aboutissement de sa production de l'entre-deux-guerres et représente un point de césure décisif par rapport à son œuvre précédente et au contexte dans lequel elle s'est développée.

Au cours des vingt-cinq ans en question, dans les œuvres de nos auteurs, nous pouvons étudier le lien fondateur entre théorisation sur l'imagination et discours sur la littérature, qui constitue le centre focal de notre problématique et la variable indépendante autour desquels notre démarche se construit. À chacun des écrivains du corpus primaire est consacré un chapitre monographique qui essaie de montrer comment ses œuvres contribuent à la construction d'un débat collectif autour de l'imagination et quelles sont les raisons qui le véhiculent.

Il est vrai pourtant qu'une investigation historique portant sur le concept d'imagination à la période considérée ne peut se passer de l'analyse d'un corpus plus large, qui doit enquêter sur les racines d'un certain traitement du concept. Il est donc nécessaire de construire un corpus secondaire qui excède le domaine strictement littéraire et qui se propose d'enquêter sur l'approche du concept par d'autres disciplines.

¹ Si les quatre premiers choix ne demandent pas de justification théorique supplémentaire, ce dernier cas nécessite une précision : dans le vaste univers surréaliste, ce ne sera pas notre objectif que d'être exhaustif, mais il s'agira de montrer une ligne théorique commune. De ce point de vue, comme nous le préciserons, la théorisation d'André Breton constitue une instance de synthèse que nous veillerons à enrichir et à confronter avec d'autres auteurs du mouvement, comme nous aurons à le préciser dans le chapitre monographique consacré au sujet.

² Nous avons écarté de ce corpus primaire d'autres auteurs, comme T. Tzara, G. Bataille ou A. Béguin, puisque, bien qu'ils touchent des problématiques analogues, ils ne font pas référence de manière explicite et continue à l'« imagination » et ne satisfont donc pas le premier critère que Worms énonce quant à la possibilité d'identifier les réflexions qui fondent un « moment » théorique, à savoir une référence explicite au thème en question.

³ G. Bachelard, *La Terre et les Réveries de la volonté*, Paris, José Corti, 2004 [1948].

D'un côté, nous aurons à nous arrêter sur certains auteurs fondamentaux dans l'élaboration du concept romantique d'imagination, depuis Kant et Schelling, jusqu'au groupe romantique de Iéna, puis, sur certains poètes-théoriciens tels que Poe, Baudelaire, Coleridge : en effet, quoiqu'elle soit modifiée et contestée, cette base romantique reste le fondement théorique de la réflexion littéraire dans la première partie du XX^e siècle. Mais il s'agira également d'aborder une gamme vaste d'auteurs qui analysent l'imagination à travers les instruments des sciences humaines : de la psychologie expérimentale d'Hippolyte Taine, Théodule Ribot et Ludovic Dugas, à la psychanalyse freudienne et jungienne, à la sociologie d'Émile Durkheim et Marcel Mauss, à l'histoire des religions de Georges Dumézil, à l'anthropologie de Lévy-Bruhl, à la phénoménologie d'Edmond Husserl.

Bien évidemment, le traitement que nous faisons de ce corpus secondaire, dont les références s'étalent sur plus d'un siècle et dans plusieurs domaines disciplinaires différents, ne vise pas à construire une taxinomie exhaustive des résurgences du concept d'imagination, mais se pose pour objectif de fournir des éléments paradigmatiques de compréhension et d'analyse de son évolution.

Il s'agit d'enquêter sur « l'imagination de la littérature » dans le double sens, objectif et subjectif, généré par le connecteur logique « de » ; en premier lieu nous nous interrogeons sur la spécificité de l'approche théorique de la notion d'imagination qui se réalise dans le domaine littéraire et sur les raisons qui peuvent nous amener à parler d'un « moment » de l'imagination. Cependant, cette approche est indissoluble d'un renversement de la perspective ; il s'agit de voir comment ce lien théorique modifie le rapport à la représentation de la littérature à une certaine période, qui change au fil du temps, et qui oriente également la place qu'on accorde à cette discipline dans un cadre social.

Débats critiques

Une analyse de la bibliographie actuellement présente sur le sujet permet de se rendre compte que la question du concept d'imagination dans la première moitié du XX^e siècle en France, dans ses rapports avec l'évolution de l'idée de littérature, n'est jamais traitée de façon monographique : il existe, certes, des études sur les conceptions développées par les auteurs, reconduites à l'intérieur du système de leur propre œuvre (nous faisons référence par exemple au texte de François Pire, *De l'Imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*¹ ou à celui de Annamaria Laserra, *Materia e immaginario : il nesso analogico nell'opera di Roger Caillois*², ou encore à celui de François Noudelmann, *Sartre, l'incarnation imaginaire*³), mais jamais il n'est question de construire une argumentation qui structure l'ensemble de ces réflexions dans un cadre global. Pour constater l'anomalie, il suffira de rappeler que ce type de travail existe pour d'autres époques de la culture française, par exemple avec l'ouvrage de John D. Lyons, *Before Imagination: embodied thought from Montaigne to Rousseau*⁴, ou, pour d'autres traditions, comme la tradition anglo-saxonne, dans le cas de James Engell, *The Creative Imagination*.

¹ F. Pire, *De l'Imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*, Paris, José Corti, 1967.

² A. Laserra, *Materia e immaginario : il nesso analogico nell'opera di Roger Caillois*, Rome, Bulzoni, 1990.

³ F. Noudelmann, *Sartre, l'incarnation imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 1996.

⁴ J. D. Lyons, *Before Imagination : embodied thought from Montaigne to Rousseau*, Stanford, Stanford university press, 2005.

*Enlightenment to Romanticism*¹, qui analyse les origines et l'emploi du concept d'imagination dans le romantisme anglais.

Claude-Pierre Perez, dans un livre de théorie littéraire (*Les Infortunes de l'imagination*²), propose de fournir une contribution à l'histoire de l'imagination, mais revendique en même temps l'asystématicité de sa démarche, qu'il définit comme « une *anaclastique* de l'imagination »³ : il affirme que son ouvrage est une histoire « partielle, fragmentaire, discontinue »⁴ ; par conséquent, bien que nous utilisions certaines de ses analyses par rapport à des auteurs qui font partie de notre corpus, tels que Baudelaire et Breton, sa perspective générale se pose en dehors de notre cadre de référence car elles ne proposent pas un discours historique unitaire. Perez s'oriente plutôt vers une analyse anthropologique du rôle de l'imagination dans la postmodernité que nous vivons : il se sert ainsi principalement dans ce but d'une perspective historique et d'une discussion sur les différentes théories des auteurs considérés.

Un des rares chercheurs à avoir essayé, à l'intérieur d'un projet plus vaste, d'ébaucher une visée globale sur l'évolution du concept d'imagination en ce qui concerne la culture française contemporaine est Jean Starobinski, qui, dans *La Relation critique*, insère le chapitre « Jalons pour une histoire du concept d'imagination »⁵. La démarche de Starobinski est fondamentale pour notre travail parce qu'elle nous fournit l'exemple d'une histoire synthétique des principaux paradigmes de l'imagination en se focalisant sur leur impact sur la réflexion littéraire. En outre, il met bien en évidence l'importance des racines romantiques du concept et explore l'influence problématique des sciences humaines au XX^e siècle, en développant, en particulier, un discours sur la psychanalyse dont nous aurons à tenir compte⁶.

Toute une série de travaux sur l'imaginaire littéraire dans la deuxième partie du XX^e siècle trouvent leur origine dans l'œuvre du philosophe Gilbert Durand. Durand systématise le travail d'étude et de classification des images opéré par Gaston Bachelard, en se posant dans une perspective anthropologique et en affirmant l'idée selon laquelle les images symboliques présentent une signification intrinsèque : il recherche ainsi les racines des catégories imaginatives universelles⁷. Jean Burgos, à la suite de Durand, essaie de construire (par exemple dans *Pour une poétique de l'imaginaire*⁸) une syntaxe de l'imaginaire, dans une perspective spécifiquement littéraire. Il souhaite en effet remettre l'image au centre de l'analyse du texte comme un élément fondamental dans sa production de sens et dans les rapports entre l'œuvre et le monde. Dans cette même lignée, Christian Chelebourg, dans *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, propose une revue d'un certain nombre de théories de l'imaginaire au XX^e siècle (Bachelard, Durand, Lacan, Jung

¹ J. Engell, *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

² C.-P. Perez, *Les Infortunes de l'imagination*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ J. Starobinski, « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », dans *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 2001.

⁶ D'autres auteurs proches de Starobinski et de l'école de Genève, tels que Jean-Pierre Richard, Georges Poulet et Jean Rousset trouveront les racines de leur réflexion dans le « moment » que nous reconstruisons et dans le sillage de la démarche bachelardienne. Si pourtant nous ne nous arrêtons pas sur leurs travaux dans la reconstruction de cet état de la recherche c'est parce qu'ils ne font guère œuvre d'historicisation à cet égard et donc ne se posent pas dans la perspective qui nous intéresse.

⁷ Parmi les travaux les plus significatifs de Durand, nous rappelons *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, publié en 1960 et *L'Imagination symbolique*, 1964.

⁸ J. Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.

et Burgos), tout en construisant un discours qui vise, à partir de ces modèles, à fournir de nouveaux critères d'analyse du texte littéraire. Ces travaux, bien qu'ils sortent de la perspective historique que nous adoptons, nous ont permis de définir plus précisément certaines problématiques liées au rapport entre imagination et littérature, telles que la relation entre image et langage, le débat autour de l'universalité des images, l'ouverture de sens dont l'imagination est pourvoyeuse, thème également exploré par Paul Ricœur dans *La Métaphore vive*¹.

En ce qui concerne l'approche plus spécifiquement philosophique de la question, nous nous sommes confronté à deux démarches en particulier. Nous avons déjà fait mention du travail de Jean-Jacques Wunenburger, théoricien de l'imagination et chercheur de référence en ce qui concerne l'œuvre de Gaston Bachelard². Ses travaux sur cet auteur ont nourri notre réflexion en trois directions principales. Tout d'abord, c'est à partir de Bachelard que Wunenburger élargit son discours à une analyse des rapports entre imagination et rationalité³, en montrant la complexité de la relation entre ces deux facultés, et la nécessité de dépasser les oppositions trop radicales : il s'agit d'un angle d'approche qui se révèle particulièrement fructueux dans l'exploration de nos corpus. Deuxièmement, nous avons profité de l'analyse que Wunenburger (auteur également de travaux sur le sacré⁴ et sur la psychanalyse⁵) fait de la relation entre l'étude de l'imagination et l'épistémologie des sciences sociales. Enfin, nous nous sommes inspiré de l'attention spécifique qu'il consacre aux liens que l'on peut tisser entre éthique et imagination⁶ pour montrer que ces liens constituent l'un des fondements de la redéfinition de l'idée de littérature dans l'entre-deux-guerres.

Dans le domaine philosophique, nous devons aussi considérer le travail du philosophe Richard Kearney, élève de Paul Ricœur et auteur d'un *The Wake of Imagination*⁷, qui analyse la crise contemporaine du concept d'imagination en reconstruisant sa généalogie dans le cadre de la culture occidentale. Celle-ci est fondée, dans son analyse, sur la succession de plusieurs paradigmes, tels que par exemple le paradigme mimétique ancien, le paradigme productif moderne et le paradigme parodique dans l'époque post-moderne. À cette dernière période, Kearney consacre un autre livre, *Poetics of imaging. Modern to post-modern*⁸, qui se concentre sur une analyse des théories de l'imagination au XX^e siècle. Le mérite de son travail est donc, de notre point de vue, de fournir des analyses singulières qui s'insèrent pourtant à l'intérieur d'une ligne d'interprétation globale et unitaire de l'histoire du concept, telle que celle que nous essayerons de proposer.

Nous souhaiterions faire également mention d'un ouvrage collectif, élaboré par l'« Istituto per un lessico intellettuale europeo », une institution rattachée au Centre National de la Recherche italien et qui se propose d'enquêter sur l'histoire de la terminologie culturelle et scientifique. L'ILIE a publié en 1988 les actes d'un

¹ Cf. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

² Nous signalons en particulier le volume récent, *Gaston Bachelard, poétique des images*, Paris, Mimesis, 2012.

³ Nous pensons de ce point de vue notamment au volume *La Vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002.

⁴ J. J. Wunenburger, *Le Sacré*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

⁵ J. J. Wunenburger, *Freud. Science ou religion ? Nouvelle biographie critique*, Paris, L'Esprit du temps, 2013.

⁶ Cf. en particulier J. J. Wunenburger (sous la dir. de), *Gaston Bachelard : science et poétique, une nouvelle éthique. Colloque de Cerisy [25 juillet-1^{er} août 2012]*, Paris, Hermann, 2013.

⁷ R. Kearney, *The Wake of imagination. Towards a post-modern culture*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1988.

⁸ R. Kearney, *Poetics of imaging. Modern to post-modern*, New York, Fordham University Press, 1998.

colloque international consacré au terme de « Phantasia-Imaginatio »¹. Ce volume parcourt l'histoire du concept, de Platon à la contemporanéité, et se compose de nombreux articles de grand intérêt : il est particulièrement significatif pour l'attention qu'on y porte aux glissements sémantiques du terme d'imagination et a été un outil de travail précieux dans la reconstruction de la trajectoire historique du concept.

Enfin, nous nous permettons de faire référence à une autre démarche collective, le volume *L'Histoire du concept d'imagination en France (de 1918 à nos jours)*², sorti en 2019, qui réunit vingt-cinq contributions des spécialistes du sujet, venant de domaines de recherche différents. On y trouve une tentative d'historiciser la présence du concept d'imagination dans le débat intellectuel, du début du XX^e siècle jusqu'à l'extrême contemporain. Dans cette démarche, nous avons trouvé confirmation du fait que les coordonnées intellectuelles qui informent le « moment » de l'imagination dont nous avons parlé ci-dessus portent *in nuce* les aboutissements des discours sur l'imagination de tout le XX^e siècle et jusqu'à nos jours.

Itinéraire

Cet ouvrage se compose de huit chapitres. Les trois premiers visent à fournir un aperçu historique synthétique de la question et à mettre en relief les coordonnées du débat autour de l'imagination, dans la trajectoire qui mène jusqu'au XX^e siècle. Les cinq derniers, se fondant sur une démarche analytique, sont consacrés aux auteurs de notre corpus primaire et visent à vérifier nos hypothèses théoriques dans des œuvres singulières : nous pourrions ainsi maintenir l'équilibre que nous avons établi entre le mouvement collectif de la réflexion et la différence et l'autonomie des actualisations individuelles.

La doctrine romantique se présente comme le véritable point de départ de notre démarche et nous lui consacrerons une attention spécifique dans notre premier chapitre « Le paradigme romantique et la poétique des créateurs » : son importance découle de ce qu'elle constitue une pierre d'achoppement, souvent critique, pour la génération de l'entre-deux-guerres. Elle trouve son importance historique dans le fait qu'elle est nécessaire à la justification de la spécificité gnoséologique de la littérature : nous étudierons ses fondements philosophiques et nous verrons, à partir de la théorisation des romantiques de Iéna et par l'exemple de Coleridge, Novalis et Baudelaire, comment les créateurs eux-mêmes s'approprient le concept pour légitimer leur propre démarche de connaissance.

Notre deuxième chapitre, « Imagination et nouveaux savoirs », s'intéresse au traitement que les sciences humaines réservent à l'imagination et à ses produits à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Nous chercherons en particulier à problématiser la dialectique entre le désir positiviste d'objectivation qui est propre, à des degrés différents, au commencement des sciences humaines, et la difficulté de structurer selon des critères scientifiques une matière aussi glissante que l'imagination. Dans ce sens, nous verrons que l'on peut apprécier une gradation dans l'approche épistémologique des différentes sciences humaines : la psychologie est la discipline, dans notre corpus, qui se soucie le plus de réduire l'imagination à une étude positive, fondée sur des données expérimentales, renouant de manière forte

¹ M. Bianchi, M. Fattori (sous la dir. de), *Phantasia-Imaginatio. V^e Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo, 9-11 gennaio 1986*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1988.

² R. Barontini, J. Lamy (sous la dir. de), *L'Histoire du concept d'imagination en France (de 1918 à nos jours)*, Classiques Garnier, 2019.

avec la tradition philosophique du réductionnisme associationniste. Elle comporte ainsi la mise en place d'une théorie déterministe, incompatible avec le modèle d'imagination créatrice de marque romantique.

Les travaux de l'école française de sociologie, fondée par Émile Durkheim ouvrent le champ des études sur l'imagination à ses manifestations collectives, qui se réalisent dans les rites, les jeux, les mythes, et les lient puissamment aux séries sociales : tout en maintenant, au niveau du principe, un détachement objectivant au regard de leur objet d'étude, ces disciplines permettent une ouverture majeure, par rapport à la psychologie, au postulat d'une autonomie relative de l'imagination par rapport à ses causes et une problématisation davantage poussée du rapport entre imagination et langage.

Le traitement de la démarche psychanalytique en revanche nous permettra de mettre en évidence la jonction fondamentale entre la théorisation sur l'inconscient (individuel et collectif) et l'étude de l'imagination. L'introduction de la logique de la surdétermination dans l'étude des images modifie, en effet, le traitement de la matière et engendre un éloignement problématique du paradigme expérimental propre à la démarche scientifique, dont pourtant Freud se revendique.

Nous affronterons ensuite la critique que la phénoménologie d'origine husserlienne porte aux sciences humaines dans leur relation à la matière étudiée, en proposant une modification de la relation sujet/objet dans le processus de la connaissance et en apportant ainsi de nouvelles solutions à l'approche de la matière imaginative, qui auront une influence décisive dans le domaine littéraire.

Dans le troisième chapitre, « Imagination et refondation de l'idée de littérature », nous nous concentrerons plus spécifiquement sur la période 1924-1948, en tâchant de mettre en évidence, dans une vision d'ensemble, les caractères qui permettent de parler d'un cadre unitaire. Nous montrerons alors comment le point de départ de la réflexion de nos auteurs se trouve dans la crise du modèle de littérature postromantique.

Nous développerons ici l'hypothèse théorique, centrale dans notre travail, selon laquelle le retour sur le concept d'imagination dans la théorisation littéraire de l'entre-deux-guerres est lié à la nécessité de repenser un espace d'autonomie pour la littérature qui ne soit pas subordonné au modèle positiviste. Dans ce contexte, le concept d'imagination doit se redéfinir, dans une dialectique tendue entre le modèle romantique, qui reste le paradigme de référence, et celui qui est élaboré par les nouveaux savoirs. On montrera la vitalité de ce débat dans des revues telles que *Inquisitions* et *Documents*, ainsi que dans le cadre, plus « institutionnel », de *La Nouvelle Revue Française*. Nous proposerons aussi, à cet égard, un schéma d'éléments théoriques récurrents, ainsi qu'une périodisation interne qui permettra de repérer une évolution dans ce mouvement dialectique.

Les cinq chapitres monographiques constituent une véritable « mise en situation » des éléments analysés jusque-là, en interrogeant les théorisations des auteurs considérés, d'un côté, par rapport à l'économie de leur œuvre et de l'autre, par rapport à l'évolution du concept d'imagination : elles seront donc lues en tant que réponses singulières aux exigences du même contexte culturel.

Nous verrons alors comment la systématisation théorique d'André Breton fournit un cadre de référence et un premier modèle pour le retour du concept d'imagination dans la réflexion sur le rôle et l'importance de la littérature dans l'entre-deux-guerres. Les ambiguïtés théoriques qui sont liées à la greffe des outils des sciences humaines sur l'héritage romantique feront l'objet de notre analyse, ainsi que la confrontation que Breton institue entre les outils de connaissance employés

par la science et ceux fournis par l'intuition imaginative. Nous verrons aussi la force d'action politique que les surréalistes attribuent à cette faculté, tout en mettant en relief la limitation théorique des pouvoirs qui peuvent lui être attribués, au cours des années trente.

L'analyse de la théorie de l'imagination élaborée par Roger Caillois constitue une suite logique de ce discours : après avoir commencé son parcours intellectuel dans le groupe surréaliste, Caillois s'en détache par une critique de l'approche bretonnienne de la question de l'imagination, qui doit, à son avis, être abordée par des moyens plus rigoureux. Nous décrivons le projet cailloisien d'une phénoménologie générale de l'imagination, en mesure de détecter les lois qui régissent l'action de l'imagination à la fois dans l'esprit humain et dans la nature. Ainsi nous montrerons de quelle manière Caillois, nonobstant le refus qu'il oppose à la littérature et la traversée des sciences humaines qu'il réalise, renoue avec le lien romantique établi entre imagination et littérature et le renouvelle.

Avec Petitjean, nous aurons l'occasion d'approfondir la question des relations complexes entre imagination, action et langage. Petitjean, collaborateur de Paulhan à *La N.R.F.*, traducteur et critique de Joyce, met en œuvre, avec *Imagination et Réalisation*, une expérimentation linguistique ardue qui vise à construire une métaphysique de l'imagination censée fournir des éléments de modification du réel.

La recherche linguistique de Petitjean et son intérêt pour le dynamisme pratique et éthique de l'imagination seront particulièrement appréciés par Bachelard qui, par sa réflexion sur l'imagination matérielle, remet la poésie au centre de l'enquête des profondeurs psychiques, tout en s'insérant avec autorité dans le débat littéraire de son époque. Cependant, de par la séparation qu'il institue entre la connaissance scientifique et la rêverie poétique, Bachelard contribue à une redéfinition des limites cognitives de l'imagination et s'éloigne du modèle surréaliste qu'il affirme pourtant admirer. Nous analyserons donc comment le passage qui se manifeste dans sa théorie de l'imagination entre la prévalence des instruments de la psychanalyse et l'introduction progressive des concepts de la phénoménologie marque un tournant décisif dans le débat autour de l'imagination et de son rôle dans la connaissance : nous verrons en particulier le rôle fondamental que recouvre l'acte de lecture dans ce processus.

Le dernier auteur auquel nous consacrons un chapitre monographique est Jean-Paul Sartre : bien que s'éloignant significativement de l'approche surréaliste, il garde une influence romantique certaine, dans la mesure où il considère l'imagination comme l'instrument par lequel l'esprit humain réalise sa liberté et par lequel il sort de l'emprise des déterminations extérieures. Nous étudierons donc les deux livres philosophiques qu'il consacre à l'imagination au début de sa carrière et les prémisses qu'il pose, à travers ces textes, pour la psychanalyse existentielle développée dans *L'Être et le Néant*, après sa rencontre avec la phénoménologie husserlienne. Les productions fictionnelle et critique de Sartre, en outre, nous donneront la possibilité d'analyser l'influence de sa théorie de l'imagination à la fois sur le domaine de la création littéraire et sur celui de la réflexion sur la littérature, jusqu'au texte manifeste de la seconde phase de sa production, *Qu'est-ce que la littérature ?*. Nous verrons ainsi comment, encore une fois, la réflexion sur l'imagination aboutit à une morale de l'action, déjà *in nuce* dans sa production précédente.

*

Notre démarche se propose d'explorer un sujet qui, même s'il a été effleuré par plusieurs études critiques, n'a jamais été affronté directement ni systématisé : le traitement du concept d'imagination en tant que justification de la spécificité

gnoséologique de la littérature pose la question fondamentale de la reconnaissance qui est due historiquement au savoir humaniste par rapport aux sciences et affronte la question de la légitimation du savoir littéraire.

Nous espérons ainsi apporter une contribution significative à une histoire des idées théoriques dans le domaine littéraire qui puisse à la fois jouer de la diachronie et de l'analyse synchronique, en constituant ainsi un instrument d'exploration inédit du champ littéraire dans la transition cruciale entre le XIX^e et le XX^e siècle.

*

Je souhaite remercier la Fondation des Treilles, laquelle a soutenu avec générosité ce projet, par son prix « Jeune chercheur », Didier Alexandre qui a cru en cette recherche et l'a suivi et encouragé, Jean-Jacques Wunenburger, William Marx, Michel Murat, Dominique Combe et Anna Dolfi pour leur aide et leurs conseils. Ce volume est dédié à Sara, qui a toujours su que de belles choses allaient se passer.

Le paradigme romantique et la poétique des créateurs

Les fondations philosophiques

« La révolution copernicienne » : relever l'imagination de sa condamnation séculaire

Dans la première édition de la *Critique de la raison pure*, publiée en 1781, Kant annonça à ses contemporains que l'imagination était la « racine inconnue » de la raison et de la sensation. Kant nie ce rôle, qu'on avait conféré à l'imagination pendant des siècles, de faculté intermédiaire et il lui attribue le rôle de précondition à toute connaissance. Jusque-là, en effet, le modèle dominant avait été, dans toutes ses variations possibles, celui de l'imagination « reproductrice », dont la première théorisation organique remonte à Aristote. Le Stagirite avait décrit, en particulier dans son traité *De l'âme*, l'imagination comme une faculté de liaison entre le sentir et le penser, vu qu'elle a la fonction de recevoir, d'ordonner, de disposer et de classer les données fournies par les sens : si elle est donc seconde par rapport à la perception, elle est préliminaire par rapport à l'activité de l'intelligence et se lie de manière étroite, sur le plan esthétique, à la *mimesis*. L'imagination aristotélécienne est nourrie premièrement par les données des sens et donc influencée puissamment par cette origine : elle peut également être « trompeuse », car elle peut engendrer des images fausses, ce qui a déterminé une longue méfiance théorique envers une faculté dont il faut maîtriser les égarements¹.

La redéfinition du rôle de l'imagination chez Kant est au cœur de la modification profonde qu'il porte aux bases de la métaphysique occidentale : il s'agit du tournant théorique qu'on désigne communément par l'expression « révolution copernicienne », étant donné qu'il inverse l'ordre traditionnel des rapports entre l'esprit humain et le monde, de la même manière que Copernic avait montré que le soleil ne tournait pas autour de la Terre, mais que c'était bien l'inverse qui était vrai. Si, selon la définition célèbre de la Scolastique, la connaissance passait par une *adaequatio intellectus ad rem* (le monde étant le pôle fixe, doté de relief ontologique auquel l'esprit humain doit s'adapter), Kant inverse le procédé et pose l'esprit humain au centre de la connaissance : le monde peut être connu seulement dans la mesure où il s'adapte aux structures transcendantales du sujet, à ses catégories.

¹ De très nombreuses études existent sur la théorie de l'imagination aristotélécienne et sur son influence sur la tradition philosophie occidentale. Pour approfondir ces thèmes nous renvoyons en particulier à G. Romeyer Dherbey et C. Viano (sous la dir. de), *Corps et âme. Sur le De anima d'Aristote*, Paris, Vrin, 1996, p. 342-348; J.-L. Labarrière, « Nature et fonction de la *phantasia* chez Aristote », in D. Lories et L. Rizzerio (sous la dir. de), *De la phantasia à l'imagination*, Louvain/Namur, Peeters, 2003, p. 15-30 ; Cl. W. Veloso, « Phantasia et Mimesis chez Aristote », dans *Revue des Études anciennes*, n° 106, 2004, p. 455-476. En ce qui concerne le rôle de l'imagination dans l'esthétique d'Aristote et son lien décisif avec le concept de *mimesis* voir M.-A. Zagdoun, *L'Esthétique d'Aristote*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

Certes, Kant circonscrit la portée de cet énoncé en opérant une limitation du domaine du connaissable au travers d'une distinction fondamentale, entre la chose en soi, le « noumène », inatteignable parce que hors de la portée de nos instruments gnoséologiques, et le « phénomène », à savoir le monde tel qu'il se présente à nous, filtré par nos structures transcendantales, et qui est donc le seul champ d'application possible de la connaissance humaine du réel.

C'est dans la *Critique de la raison pure* que Kant construit la base de cette révolution gnoséologique : il y réfute la thèse empiriste, qui pourtant l'avait, selon ses propres mots, « réveillé de son sommeil dogmatique »¹, tout en ne voulant pas retomber dans le dualisme cartésien et dans sa réification du cogito. Kant affirme donc que si la perception fournit le *contenu* de la connaissance, la forme dans laquelle nous appréhendons ce contenu dépend des structures transcendantales du sujet, qui constituent la base de notre connaissance et qui existent *a priori*. Par conséquent, selon la célèbre expression kantienne, « des pensées sans contenu sont vides, les intuitions sans concepts sont aveugles »². La réalité, ou mieux, le phénomène (ce que de la réalité nous pouvons connaître) devient donc une production du sujet.

Dans ce contexte, l'imagination cesse d'être une faculté auxiliaire et devient la véritable force à laquelle est déléguée la fonction de synthétiser sensibilité et intellect. Il ne s'agit plus simplement de transmettre les informations fournies par les sens au niveau supérieur de la raison, mais d'unifier activement le produit de la rencontre entre les données de la sensation et les structures transcendantales du sujet³.

La grande nouveauté introduite par Kant dans la conception traditionnelle de l'imagination se trouve justement dans le fait de lui attribuer un caractère foncièrement actif et dynamique. En effet, s'il s'agit toujours d'assurer une conjonction entre la sensibilité et l'intellection, comme dans la tradition, cette opération devient un acte créateur de la part de l'imagination, qui présente la caractéristique d'être « déterminante et non simplement déterminable », à savoir autonome, et ne se fonde pas sur une simple reproduction. Cette distinction est très évidente dans le texte de Kant, au point qu'il arrive, pour éviter toute ambiguïté, à théoriser la présence de deux types différents d'imagination :

Or, dans la mesure où l'imagination est spontanée, je l'appelle aussi parfois l'imagination *productrice* et la distingue ainsi de l'imagination *reproductrice*, dont la synthèse est soumise exclusivement à des lois empiriques, à savoir celles de l'association, et qui, par conséquent, ne contribue en rien à l'explication de la possibilité de la connaissance *a priori* et, de ce fait, n'appartient pas à la philosophie transcendantale, mais à la psychologie⁴.

Kant distingue très précisément les différentes fonctions de l'imagination : la première, la fonction reproductrice, plus compatible avec le rôle traditionnellement attribué à l'imagination, se limite à reproduire et à ordonner les images ; mais c'est la seconde, la fonction réellement créatrice, qui réalise la synthèse novatrice qui détermine la connaissance et qui représente un point de passage décisif dans

¹ I. Kant, *Correspondance*, trad. de l'allemand par M. C. Challiol et al., Paris, Gallimard, 1991, p. 705.

² I. Kant, *Critique de la raison pure*, trad. de l'allemand, présentation et notes par A. Rénaut, Paris, Aubier, 1997 [1781], p. 144.

³ « Or, étant donné que toute notre intuition est sensible, l'imagination, du fait de la condition subjective sous laquelle seulement elle peut donner aux concepts de l'entendement une intuition correspondante, appartient à la *sensibilité* ; mais en tant que sa synthèse est un exercice de la spontanéité, laquelle est déterminante et non pas simplement, comme le sens, déterminable, [...] l'imagination est, comme telle, un pouvoir de déterminer la sensibilité *a priori* et la synthèse qu'elle produit des intuitions en *conformité avec les catégories* doit être la synthèse transcendantale de l'imagination », *Ibid.*, p. 210.

⁴ *Ibid.*, p. 210.

l'évolution de l'histoire du concept d'imagination¹, car elle acquiert une autonomie qu'elle n'avait pas auparavant.

L'imagination dans l'esthétique kantienne

Le changement radical du paradigme gnoséologique réalisé par Kant lui permet de repenser sur des bases non aristotéliennes l'esthétique et la fonction de l'imagination dans ce domaine. La question de l'imagination se situe dans une dialectique entre la *Critique de la raison pure* et la *Critique de la faculté de juger* qui aura, elle aussi, un retentissement majeur dans les théories esthétiques à venir.

Kant reconnaît la beauté en tant que « finalité interne de la forme » : dans l'expérience esthétique en effet, l'esprit, libéré des contraintes des fins extérieures à lui-même, se constitue comme sa propre fin. Dans ce contexte, l'objet fait plaisir non pas pour son existence, pour sa consommation ou production, mais pour sa simple « forme », pour la manière dont, en lui, le multiple vient composer une unité. En effet, le jugement esthétique implique une contemplation pure, c'est-à-dire dépourvue de toute considération d'intérêt, qui se réalise dans une dialectique entre l'intimité du plaisir esthétique, qui est forcément subjectif, et le désir que ce plaisir soit partagé par les autres sujets, qui débouche sur une *prétention à l'universalité*. Ce processus génère une contradiction féconde qui se trouve à la base de notre vie esthétique. L'objectif de l'art ne se trouve pas dans le fait d'atteindre un monde transcendant, mais dans l'expérience artistique elle-même, dans la réalisation de ce que Kant appelle le « libre jeu de l'imagination ». La beauté se forme grâce à la capacité de l'imagination à créer un ordre indépendant qui puisse défier le désordre du monde, qui arrive à constituer une harmonie cristallisée.

Mais comment cette faculté acquiert-elle, dans l'élaboration et la réalisation de l'art, un rôle différent de celui qu'elle a dans le processus normal de la connaissance ? La réponse à une telle question se trouve dans la relation réciproque des facultés de l'esprit humain : dans l'expérience artistique, l'imagination peut se livrer à un « libre jeu », et ne doit pas appliquer la règle d'unité qui provient de l'entendement. Elle peut agir avec une liberté encore plus grande que celle dont elle dispose dans le processus ordinaire de connaissance. Il s'agit d'une « libre légalité de l'imagination », qui se conforme à celle de l'entendement mais de manière indépendante : dans l'univers artistique, les deux facultés s'accordent de manière spontanée et le plaisir esthétique est le sentiment de cette harmonie. L'imagination trouve dans l'art son champ d'application le plus fécond car elle peut y associer ordre et liberté absolue, réalisant de la manière la plus accomplie son autonomie :

¹ Certes, il serait simpliste d'attribuer au seul génie individuel de Kant la paternité de cette évolution. Comme le montre James Engell, Kant constitue l'aboutissement, la synthèse la plus accomplie des réflexions précédentes. Le chercheur américain montre en effet l'influence sur la conception kantienne de l'imagination d'un certain nombre d'autres intellectuels du XVIII^e siècle qui n'ont pas eu une postérité aussi riche que la sienne. C'est le cas, en particulier de Johann Nicolaus Tetens (1736-1807), qui avait déjà proposé une subdivision de l'imagination en trois niveaux, caractérisés par une autonomie croissante : du *Fassungskraft*, c'est-à-dire la capacité de coordonner des sensations dans des images signifiantes, au *Wiedervorstellungskraft*, la capacité de représentation, où les images peuvent être altérées et recombinaisons, au *Dichtkraft*, le niveau le plus élevé, celui du génie, qui correspond à un pouvoir formateur et foncièrement créateur. On peut bien voir comment une telle partition a pu anticiper et inspirer la démarche kantienne. Cf. à cet égard J. Engell, *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism, op. cit.*, et en particulier le chapitre 10, « The great metamorphosis : Tetens et Kant », p. 118-139.

Si l'on tire le résultat des précédentes analyses, on trouve que tout aboutit au concept de goût : c'est une faculté de juger d'un objet en relation à la *libre légalité* de l'imagination. Si donc dans les jugements de goût l'imagination doit être considérée dans sa liberté, elle ne sera pas comprise en premier lieu comme reproductive, comme lorsqu'elle est soumise aux lois de l'association, mais comme productive et spontanée (en tant que créatrice de formes arbitraires d'intuitions possibles)¹.

L'imagination productrice ne suit donc pas simplement les lois d'association, mais elle engendre une nouvelle synthèse. On peut ainsi mesurer le changement radical qui est apporté à la fonction de l'imagination au sein du domaine de la théorisation sur l'art : si Platon condamnait le leurre représenté par les images, mauvaise copie du monde réel, Kant exalte l'autonomie de l'imagination, en considérant son « libre jeu » comme une haute expression de la liberté humaine. Ce changement aura des conséquences éthiques et politiques, et non seulement esthétiques. L'écart peut être mesuré dans le traitement que Kant réserve au rapport entre nature, imitation et imagination ; il explique que « l'imagination (comme faculté de connaissance productive) est, en effet, très puissante pour créer une autre nature pour ainsi dire à partir de la matière que la nature réelle lui donne »². Une affirmation de ce type brise potentiellement le paradigme mimétique qui, dans le sillage d'Aristote, a traversé tout l'art occidental. La nature constitue toujours le point de départ, la source de la production artistique, mais la tâche assignée à l'imagination chez Kant n'est plus celle de l'imiter, sur la base du principe de vraisemblance, mais plutôt de fonder un autre monde, de construire une autre réalité dans l'univers esthétique, qui encore une fois est pensé en tant qu'espace autonome. On voit bien comment une idée de ce type, qui mène à une séparation nette entre art et vie, a pu influencer les doctrines romantiques ainsi que la doctrine de l'art pour l'art, qui ne pourrait pas exister en dehors de ce postulat : l'art constitue en effet un domaine à part, un univers qui se fonde sur une autonomie totale et qui trouve son sens et ses normes à l'intérieur de lui-même.

Si le discours autour du « beau » définit positivement le rôle de l'imagination, en étendant le champ de son action, la théorie kantienne du sublime en exalte la puissance négativement, à travers la définition des limites de ses représentations. Il s'agit d'une définition tout à fait ambiguë, car, si l'imagination est mise à mal face au défi du non représentable, face à la démesure de ce qui dépasse ses capacités, elle, « la plus puissante faculté sensible »³, est poussée jusqu'aux extrémités qui sont atteignables par l'esprit humain et confirme par cela la centralité de sa place dans le système des facultés :

Il éprouve ici le sentiment de l'impuissance de son imagination pour présenter l'Idée d'un tout ; en ceci l'imagination atteint son maximum et dans l'effort pour le dépasser, elle s'abîme en elle-même, et ce faisant est plongée dans une satisfaction émouvante⁴.

Le sublime devient donc le dernier témoignage, *a contrario*, de la puissance de l'imagination, lancée vers l'infini, vers l'irreprésentable, dernier rempart avant ce qui, dans la théorisation kantienne, ne peut pas être connu.

Kant marque, avec sa philosophie, une valorisation décisive du rôle de l'imagination dans le processus de la connaissance et dans l'expérience esthétique,

¹ I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. et introduction par A. Philonenko, Paris, Vrin, 1993 [1790], p. 112.

² *Ibid.*, p. 213.

³ *Ibid.*, p. 137.

⁴ *Ibid.*, p.130.

en opérant une modification du paradigme de l'imagination de dérivation aristotélicienne et en lui attribuant une série de nouvelles tâches et de nouveaux pouvoirs. Il réalise cette transition dans le cadre d'une délimitation précise de son domaine d'action, à travers la distinction fondamentale, qui fonde sa métaphysique et sa théorie de la connaissance, entre « phénomène » et « noumène ». L'imagination agit dans les limites du monde phénoménal, qui concerne non pas le réel en soi, qui existe au-delà du rayon d'action des facultés et n'est pas connaissable, mais les modalités que le réel a de s'offrir aux structures transcendantales du sujet.

Pourtant, si cette élaboration kantienne réalise le geste philosophique qui permet un changement radical dans le discours occidental sur l'imagination, ce ne sera pas Kant qui influencera directement la formation du paradigme romantique d'imagination créatrice, qui aura une importance fondamentale dans le domaine littéraire du XIX^e et XX^e siècles. Une autre étape doit en effet être franchie, à travers laquelle l'héritage kantien sera réinterprété et porté à ses conséquences extrêmes par la première génération de l'idéalisme allemand.

Le paradigme idéaliste d'imagination : au-delà des bornes du phénomène kantien

L'idéalisme allemand, surtout dans les écrits de Fichte et de Schelling, dont l'œuvre constituera la référence théorique de nombreux artistes romantiques, brise les limites kantienne, pour exalter l'imagination humaine comme force universelle et créatrice de l'univers. Le geste philosophique fondamental, est, dans ce contexte, l'élimination de la distinction entre phénomène et noumène qui délimite, chez Kant, le périmètre de la connaissance possible pour l'homme. Schelling et Fichte maintiennent en effet l'idée que les structures transcendantales du sujet sont l'élément décisif dans la connaissance. Cependant, si, chez Kant, ces structures, dont l'imagination est le facteur d'unification, ne déterminent que le « phénomène », à savoir la manière dont nous appréhendons une réalité qui est inatteignable par nous en elle-même, Fichte et Schelling suppriment ces limites, en affirmant le caractère foncièrement poétique du sujet transcendantal. Celui-ci devient donc le créateur de ce monde qui pendant des siècles de pensée occidentale a été le centre de la connaissance.

Nous sommes face à une radicalisation de la révolution copernicienne de Kant, qui en trahit en quelque mesure l'esprit, car elle brise la notion même de limite de la connaissance, base fondatrice de l'épistémologie kantienne. L'imagination en ressort, par conséquent, exaltée dans sa fonction de faculté principale de l'esprit humain. Elle devient la force qui structure la relation du Moi à lui-même et qui se charge de composer avec la contradiction apparente entre subjectivité et objectivité. Cette tendance est très claire dans le subjectivisme idéaliste de Fichte, qui construit une opposition entre Moi et Non-Moi, ce dernier étant ce à quoi se réduit le pôle de l'objectivité, à savoir une variable dépendante du sujet transcendantal. L'activité du moi est donc originaire, non seulement dans ses formes logiques, mais également dans l'activité de la connaissance. Le sujet est ce à quoi se reconduit tout le réel et le pouvoir de production de l'imagination est la condition d'un tel subjectivisme radical. Ce pouvoir explique en effet comment le sujet peut ressentir comme extérieur à lui-même un réel qui n'est rien d'autre qu'un produit de son activité poétique. Il s'agit d'une activité inconsciente du Moi, qui fait son entrée dans la réflexion philosophique :

Cette interaction du Moi avec lui-même et intérieure au Moi, puisqu'il se pose en même temps comme fini et comme infini – une relation qui d'ailleurs consiste aussi dans une contradiction avec soi-même et qui, pour cette raison, se reproduit elle-même, étant donné que le Moi voulant composer l'incomposable, tantôt cherche à saisir l'infini dans la forme du fini, tantôt, repoussé, cherche à poser l'infini en dehors de cette forme, mais justement, dans le même moment, tente à nouveau de le saisir dans la forme de la finitude – est le pouvoir de l'imagination.

L'imagination devient ainsi une force universelle et absolue, dont les limites sont difficilement définissables, mais qui dépasse le pouvoir même de la raison discursive, car elle est capable de saisir dans un seul geste intuitif ce que le discours est forcé de diviser en une infinité de points :

Ainsi, l'intelligence a le pouvoir de saisir en un seul acte des choses opposées, autrement dit elle est douée d'imagination, qui est synthèse originaire du divers. Les éléments du divers qui est saisi sont uniquement opposés ; on peut diviser ce divers à l'infini avec l'entendement, il n'en est pas moins saisi en un seul acte ; dans cette mesure, l'imagination est productive¹.

Chez Schelling nous retrouvons, dans une déclinaison différente, les mêmes problèmes et des solutions parallèles. L'opération philosophique centrale qu'il réalise par rapport à l'imagination consiste dans le fait de faire entrer la réalité sous la dépendance du sujet : tout ce qui apparaît comme extérieur et objectif doit donc être compris en tant que représentation, en tant qu'*acte* du sujet lui-même. Schelling distingue en effet une production consciente du Moi, qui correspond aux actions que nous attribuons normalement à la libre volonté de l'individu, et une production inconsciente, qui correspond à ce que le moi pense en tant qu'objets du réel séparés et extérieurs à lui-même et qui en réalité sont eux-mêmes engendrés par l'activité subjective : les limites qui semblent posées par les choses doivent donc être reconduites à la pensée elle-même. Le sujet n'a donc qu'une conscience partielle de son pouvoir de production. Il s'agit de faire percevoir l'homologie qui existe entre ces deux modes de production du moi. La relation entre le pouvoir de l'imagination et l'activité artistique devient la clef de voûte de l'intégralité du système. Comme le montre bien Mildred Galland-Szymkowiak², dans la conception de Schelling l'art se pose au sommet du système, afin de permettre la saisie de l'unité des deux modes de production du sujet. Il s'agit d'une activité qui réunit l'action consciente, pratique, par laquelle nous modifions le monde, et, de l'autre côté, l'action inconsciente, car nous créons un monde de représentations qui va bien au-delà des objectifs déclarés par l'auteur lui-même. Si Kant avait déjà exalté la libre activité de l'imagination dans la création artistique, capable de créer non pas une simple imitation de la réalité mais la totalité d'un univers autonome, Schelling va plus loin, en faisant de l'activité artistique le lieu de la révélation des modes de production de la réalité par le sujet lui-même, où se réunissent et s'harmonisent la liberté et la nécessité. L'imagination est donc le parfait agent d'un pouvoir qui est associé à l'Esprit Divin : le sujet transcendantal se découvre, grâce à la révélation artistique, le véritable créateur de la réalité dans laquelle il vit.

¹ J. G. Fichte, *La doctrine de la science Nova Methodo suivi de Essai d'une nouvelle présentation de la doctrine de la science*, texte présenté, établi, traduit et annoté par I. Radrizzani, Lausanne, L'Âge d'homme, 1989, p. 258.

² Cf. M. Galland-Szymkowiak, « L'esthétique comme unité du théorique et du pratique dans le Système de l'idéalisme transcendantal de Schelling », dans J.L. Cabanès (sous la dir. de), *Romantismes, l'esthétique en acte*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2009, p. 67-82.

Cela a pour conséquence que la philosophie et l'art se trouvent en concurrence pour le rôle d'agent principal de l'auto-conscience de l'esprit : si en effet la philosophie, et en particulier la philosophie de l'art, peut saisir l'unité du sujet de manière discursive et pour ainsi dire de l'extérieur, seul l'art permet d'avoir l'expérience d'une telle unité, car il est l'intuition transcendante devenue objective. Or, dans ce contexte, l'imagination est une force de synthèse qui opère à plusieurs niveaux et qui se pose au sommet du système, en constituant en quelque mesure un complément de l'action de la raison elle-même. Comme le souligne Mildred Galland-Szymkowiak, « puisque l'imagination esthétique est essentiellement homogène à la raison, l'achèvement du système de la philosophie dans l'esthétique n'est en rien une sortie de la raison hors d'elle-même, mais bien son achèvement en plénitude¹. » Nous sommes donc arrivés au sommet de la réévaluation de la faculté de l'imagination, si longtemps regardée avec méfiance par la tradition philosophique occidentale : la « folle du logis »², est posée au même niveau, dans le parcours de la connaissance, que la faculté qui, par excellence, guide la recherche philosophique, c'est-à-dire la raison.

¹ *Ibidem*

² L'expression célèbre est parfois référée au livre II de *La Recherche de la vérité* de Malebranche. En réalité, comme le rappelle G. Rodis-Lewis, elle vient de Voltaire, qui invente la métaphore et l'attribue à Malebranche : « Défions-nous des écarts de l'imagination, que Malebranche appelait *la folle du logis* » (*Questions sur l'Encyclopédie*, 1770, II^e partie, cité par G. Rodis Lewis, dans Malebranche, *Œuvres*, édition établie par G. Rodis Lewis, Paris, Gallimard, <Bibliothèque de la Pléiade>, 1992, t. II, p. 1225).

Poésie et connaissance

Dans le sillage de l'élaboration théorique des idéalistes, nous trouvons les intellectuels du groupe qui se forma autour de la revue *Athenäum* à Iéna entre 1798 et 1802 et qui compta parmi ses protagonistes des écrivains et des théoriciens de l'importance des frères Schlegel, de Novalis et de Ludwig Tieck. Les auteurs de cette première génération romantique construisent, par le rapport qu'ils instituent entre littérature, imagination et connaissance, un modèle théorique qui leur permet de justifier la valeur suprême de leur propre activité littéraire et de poser ainsi la littérature au sommet des activités de connaissance. Ce modèle devient, avec différentes variantes, une référence fondamentale pour les romantismes européens, comme cela a été démontré de manière détaillée par Paul Bénichou dans ses études sur la sacralisation du poète dans le romantisme français. En synthétisant ses réflexions sur le couple poème/connaissance, il écrit :

Le romantisme a tendu, d'emblée, à faire de sa poétique une métaphysique en suggérant comme propre au poète un mode particulier de connaissance, et non pas seulement de conception, d'invention, ou d'expression ; le poète avait la faculté d'atteindre, par d'autres voies que celle de la Révélation, des vérités inaccessibles à l'expérience commune et à la raison, sur lesquelles la science moderne établit son autorité. Le romantisme pressentit, trois générations avant celle qui devait faire du « symbolisme » son étiquette et son drapeau, une théorie du symbole qui donnait en privilège au poète l'intuition profonde de l'univers¹.

Ce que Bénichou montre, c'est que toute la tradition évoquée, du romantisme jusqu'au symbolisme français, se fonde sur une nouvelle conception, plus ou moins implicite, de la valeur de l'imagination créatrice comme modèle alternatif de connaissance et comme justification du rôle attribué à la littérature dans le système des savoirs. Cette théorisation de l'imagination comme pouvoir cognitif vient souvent des artistes eux-mêmes, qui s'approprient une réflexion proprement philosophique pour légitimer leur propre rôle dans la quête de vérité.

Le fait que l'on retrouve un discours sur l'imagination créatrice comme moyen de connaissance, à partir des romantiques allemands, chez les créateurs eux-mêmes, mérite une attention particulière : en quoi l'apparition de cette logique dans les poétiques des auteurs modifie-t-elle l'histoire du concept ? Comment, plus particulièrement, le rapport entre imagination et littérature se transforme-t-il par rapport au traitement spécifiquement philosophique de la question ?

De ce point de vue, il est remarquable que, dans la France du XIX^e siècle, la plus célèbre et plus précise systématisation théorique sur la question de la valeur métaphysique de l'imagination vienne de Charles Baudelaire, lequel la couronne « reine des facultés » et lui consacre des pages célèbres, en faisant d'elle la condition qui permet au poète de jouir d'une spécificité cognitive qui n'est pas amoindrie par l'absence de reconnaissance sociale. La filiation que Baudelaire instaure avec le romantisme allemand est indubitable et passe justement par la perpétuation d'une tradition qui met en relation le pouvoir de l'imagination et la dimension cognitive de la littérature. Nous analyserons cette tradition par quelques exemples fondamentaux.

¹ P. Bénichou, *L'École du désenchantement*, dans *Romantismes français*, Paris, Quarto Gallimard, 2004 [1992], vol. II, p. 2008.

Le modèle romantique allemand

L'imagination et l'autonomisation de la littérature

Nous avons dit que la théorisation de l'idéalisme allemand a eu une influence tout à fait décisive sur la formation du mouvement romantique, notamment à partir de l'élaboration du cercle de Iéna. Il peut sembler artificiel, de ce point de vue, de séparer trop nettement la théorisation strictement philosophique de l'idéalisme allemand de la théorisation littéraire concernant l'imagination, car les limites entre les deux disciplines sont poreuses, surtout au début du XIX^e siècle. N'est-il pas vrai que Schelling lui-même participait au projet intellectuel de Iéna, qui se veut justement une entreprise de sym-poésie et de sym-philosophie, et qui abolit par conséquent les divisions trop étroites entre ces disciplines, au profit d'un rêve de totalité et d'une méthode universelle de connaissance de la réalité ? Nous pourrions en effet citer un certain nombre de textes théoriques des membres du groupe qui semblent aller dans cette direction, celle d'une fusion entre poésie et philosophie. Pensons par exemple au fragment 115, attribué à Friedrich Schlegel : « Toute l'histoire de la poésie moderne est un commentaire continu de ce court texte de la philosophie : tout art doit devenir science et toute science doit devenir art ; poésie et philosophie doivent être unies »¹. Le rêve d'un savoir qui puisse brouiller les distinctions traditionnelles entre les champs du savoir constitue en effet l'utopie gnoséologique du romantisme allemand.

Cependant, ce projet ne se construit pas dans le vide, mais depuis la position spécifique des membres du groupe de l'*Athenäum* dans le champ du savoir. Les romantiques allemands posent en effet les bases de l'idée moderne de littérature, en élaborant une théorie de sa fonction dans la connaissance et en inaugurant un projet théorique spécifique pour la littérature, comme le montrent de manière convaincante Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy². Ce projet théorique, qui naît d'une collaboration où les philologues et les écrivains sont majoritaires, a le courage d'affirmer une complémentarité entre philosophie et poésie qui a comme centre de gravitation la poésie elle-même. Le savoir absolu envisagé par les romantiques allemands ne peut donc se passer de la littérature en tant qu'instrument capable d'opérer une synthèse supérieure de toutes les sources de connaissance, tout comme d'ailleurs, nous le verrons, la littérature ne peut se passer de la faculté imaginative comme base de son pouvoir créateur.

Novalis sera le membre du projet de l'*Athenäum* qui s'arrêtera plus spécifiquement sur l'élaboration d'une doctrine de l'imagination allant dans ce sens. Il écrit, par exemple, dans *Le Brouillon général* que « Toutes les facultés et toutes les forces internes – et toutes les facultés et forces externes – doivent être déduites de l'imagination productrice »³. Par conséquent, même lorsqu'on considère plus spécifiquement la démarche philosophique, elle ne peut pas non plus faire

¹ F. Schlegel, *Fragments critiques*, dans *Fragments*, trad. de l'allemand par Ch. Leblanc, Paris, José Corti, 1996 [1797], p. 122.

² Cf. P. Lacoue-Labarthe, J.L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

³ Novalis, *Le Brouillon général. Matériaux pour une encyclopédistique 1798-1799*, trad. de l'allemand par O. Schefer, Paris, Éd. Allia, 2015 [2000], p. 207.

abstraction de la faculté imaginative, dans son utilisation de la raison. Il écrit à cet égard: « Le poème de la raison est philosophie – C'est le plus haut élan que peut prendre la raison pour se surmonter elle-même – Unité de la *raison* et de l'*imagination* »¹.

Le pouvoir de l'imagination se fonde sur son caractère créateur et actif, dans la tradition idéaliste, mais cette tradition est infléchie dans le sens de la mise en relief de la primauté de la poésie. Novalis exprimera ainsi synthétiquement l'essence de ce rêve de totalité fondé sur l'élan lyrique : « La poésie est un authentique idéalisme – une contemplation du monde, comme une contemplation d'une âme en grand – une conscience que l'univers a de lui-même »². Ce passage montre comment les romantiques allemands vont jusqu'à l'affirmation d'une supériorité véritable de la démarche artistique sur celle purement rationnelle de l'idéalisme : il s'agit d'un pas que Schelling lui-même n'avait pas pu franchir. Le pouvoir créateur de l'artiste acquiert ainsi une importance fondamentale, car il réalise une appréhension du tout universel par voie intuitive et non par un cheminement analytique. « La conscience que l'univers a de lui-même », écrit Novalis : il s'agit en effet d'une mise en connexion de l'intériorité du poète avec la dynamique globale du cosmos, d'un lien intuitif et mystique qui garantit une appréhension globale du tout qui met à mal la séparation même de l'individu et de la totalité des êtres, en élevant le sujet créateur jusqu'au rôle de conscience universelle.

De ce point de vue, il n'est pas contradictoire que d'autres grands esprits romantiques tels que Coleridge et Poe aient conçu, comme nous le verrons, des projets encyclopédiques qui, tout en se servant de connaissances scientifiques variées, trouvent leur synthèse dans la forme poétique. Le refus que le romantisme oppose à l'esprit scientifique ne concerne en effet pas la science comme système d'explication du cosmos, mais la réduction de ce même cosmos au pur mécanisme. C'est ainsi que la parole scientifique peut et doit contribuer à la synthèse gnoséologique qui pourtant ne peut être assurée que par la création poétique. La connexion qui se crée entre la conscience et l'univers est ainsi l'affaire de l'imagination, qui fonde à son tour le pouvoir cognitif de la poésie. Novalis écrit :

La conscience démontre déjà notre relation – liaison – (la possibilité de passage) à un autre monde – une puissance intérieure indépendante et un état hors de l'individualité commune. La raison n'est rien d'autre que cela. *L'État de raison est extatique* (on peut faire des miracles par *connexion* au Père.)

La possibilité de l'empirisme actif repose sur cette preuve. Nous ne serons des physiciens que lorsque nous transformerons des matières et des forces imaginatives – une mesure régulière de matières et de forces naturelles³.

Comment de telles affirmations se justifient-elles dans le système conceptuel du romantisme ? Nous avons montré en parlant de Kant comment l'imagination peut, dans la création de l'œuvre d'art, se libérer du paradigme strictement mimétique pour fonder un univers de sens autonome et autotélique. Cependant, nous le savons, dans le domaine de la connaissance Kant avait postulé la présence d'une barrière qui interdisait tout accès à l'être. Si les idéalistes abattent cette barrière grâce à l'élimination de la distinction entre phénomène et noumène, les romantiques iront jusqu'à l'affirmation d'une connexion entre l'univers artistique et l'ordre de la

¹ Novalis, *Fragments logologiques*, dans *Séances*, trad. de l'allemand par O. Schefer, Paris, Éd. Alla, 2004, p. 128.

² Novalis, *Art et Utopie. Les derniers fragments*, Paris, Éd. Rue d'Ulm, 2005, p. 96.

³ Novalis, *Le Brouillon général op. cit.*, p. 245.

création divine. La centralité de la démarche poétique permettra d'affirmer, comme l'écrit Georges Gusdorf, que

[...] la vérité intime de la conscience humaine sert de modèle à la vérité des choses extérieures. L'intelligibilité en déploiement spatio-temporel, en explication, cède la place à une intelligibilité en implication, en compréhension intensive ; la forme humaine devient la loi de l'ordre matériel. Les puissances irrationnelles et transrationnelles, refoulées par les barrages des catégories de l'entendement, reviennent en force ; elles envahissent le champ de la conscience¹.

La création artistique, qui rivalise avec la création divine elle-même, est capable de pénétrer jusqu'aux relations secrètes qui meuvent l'univers et qui restent, dans leur globalité, cachées à toute autre approche. L'œuvre d'art ne représente donc pas la réalité telle qu'elle se manifeste aux sens et au discernement commun, mais elle décèle ce qui reste caché et n'est accessible que par l'entremise d'un individu créateur.

Ainsi la littérature se dégage-t-elle du double modèle imitatif qui avait déjà été formalisé par Horace et repris incessamment par les auteurs d'arts poétiques dans les siècles classiques et qui voyait dans l'imitation de la nature et des augustes modèles anciens le double standard de référence pour les écrivains. Chaque grande création poétique est, chez les romantiques, envisagée en tant qu'exploration d'un territoire inconnu, véritable mission de connaissance, authentique rapprochement entre l'humain et le divin, synthèse de la connaissance et de l'intuition. Auguste Schlegel écrit à cet égard que « la poésie romantique [...] est l'expression d'une force mystérieuse tendant toujours vers une création nouvelle et faisant sortir comme un monde merveilleux du sein du chaos »². Ces paroles creusent un abîme entre le modèle classiciste de la littérature et la démarche romantique : l'idée de la littérature comme connaissance autre de la réalité sera l'un des fondements de l'esthétique du XIX^e siècle européen et laissera des traces importantes, comme nous aurons l'occasion de le voir, au XX^e siècle.

L'imagination romantique et le nouveau rôle social du poète

C'est justement en raison de l'élaboration d'un projet spécifique pour la littérature que nous ne pouvons pas simplement considérer le premier romantisme allemand comme une application littéraire des théories développées par l'idéalisme. Certes, sans les contributions, en premier lieu de Kant et ensuite des représentants de l'idéalisme, le groupe de Iéna n'aurait pas pu élaborer sa doctrine. Cependant, les membres de l'*Athenäum* structurent un système de connaissance du réel qui pose en son centre la littérature en tant qu'instrument premier d'investigation du réel, affirmant une hiérarchie des savoirs où la littérature joue un rôle complètement inédit. Comme le montre Charles Le Blanc, cela permet de tracer une ligne de démarcation significative entre la démarche idéaliste et celle du premier romantisme, qui se fonde sur un modèle différent du savoir, sur un point de départ différent qui modifie totalement l'approche de la connaissance :

¹ G. Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982, p. 408.

² A.W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, trad. de l'allemand par Mme Necker de Saussure. Nouvelle édition revue et annotée par E. Van Bommel, Genève, Slatkine reprints, 1971 [1809-1811], tome II, p. 135.

La philosophie comme reconstruction d'un processus rationnel et dynamique doit être systématique ; elle doit débiter par quelques principes et illustrer les développements rationnels et nécessaires qui en découlent. Le romantisme, plus attaché à la recherche de l'originnaire, mettra l'accent sur le plein développement de la personnalité et des pouvoirs créateurs de l'homme. Le génie, tant célébré par Fr. Schlegel, est l'artiste, celui qui sait cueillir l'universalité du réel et l'esprit unitaire qui comprend en lui tous les phénomènes. L'idéalisme aspire à une totalité du savoir ; le romantisme, lui, à un savoir total¹.

Par conséquent, une étude sur l'autonomie des théorisations mises en place par les *créateurs*, à savoir les écrivains qui ont associé à une production littéraire une réflexion théorique concernant l'imagination, nous semble prendre du sens dans la mesure où la position des écrivains est liée à la légitimation non seulement gnoséologique mais aussi sociale de leur activité. Les premiers romantiques allemands ont certes élaboré un modèle de connaissance totalisant, ils ont certes inclus dans ce projet toute forme de savoir, mais ils l'ont fait à partir de la primauté d'un processus gnoséologique qui trouve dans la création littéraire son point d'équilibre et son caractère spécifique.

Cette logique a une conséquence tout à fait fondamentale, à savoir le fait que le champ littéraire s'autonomise de plus en plus, et que les artistes affirment, dans un moment de crise significatif et alors que les bases de leur fonction sociale semblent s'ébranler, leur légitimité en tant que créateurs. Le travail de Roger Ayrault a montré comment l'Allemagne de la fin du XVIII^e siècle, encore divisée politiquement, affronte une quadruple crise : crise politique, crise philosophique, avec le bouleversement déterminé par le criticisme kantien, crise religieuse et crise esthétique². Il nous semble donc que l'hypothèse que Bourdieu applique au champ littéraire français peut s'adapter au commencement de l'expérience romantique, qui constitue par ailleurs, le modèle qui influence le plus significativement les modifications qui investissent l'idée de littérature telle qu'elle se développe en France à partir de l'élaboration théorique de Madame de Staël. L'expérience qui se concentre pendant une période très courte autour de la revue *Athenäum* jette en effet les bases d'une idée de la littérature qui se développera dans toute l'Europe du XIX^e siècle, en commençant par les avant-postes du développement économique et culturel, à savoir la France et l'Angleterre. Il est donc vrai, comme l'affirme Bourdieu, que

L'évolution des différents champs de production culturelle vers une plus grande autonomie s'accompagne, on l'a vu, d'une sorte de retournement réflexif et critique des producteurs sur leur propre production, qui les porte à en dégager le principe propre et les présupposés spécifiques. [...] L'affirmation du primat de la forme sur la fonction, du mode de représentation sur l'objet de la représentation, est l'expression la plus spécifique de la revendication de l'autonomie du champ et de sa prétention à produire et à imposer les principes d'une légitimité spécifique tant dans l'ordre de la production que dans l'ordre de la réception de l'œuvre d'art³.

Si l'on regarde l'évolution propre à la figure de l'écrivain, il apparaît que c'est justement la nouveauté théorique introduite par le romantisme allemand qui fonde la possibilité d'une telle autonomie. Le fait de détacher la figure de l'écrivain de

¹ C. Le Blanc, « L'événement intérieur », dans C. Le Blanc, L. Margantin, O. Schefer, *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, op. cit., p. 35.

² Cf. R. Ayrault, *La Genèse du romantisme allemand. Situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Montaigne, 1961.

³ P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 487.

toute sorte de mécénat, le fait même de constituer un groupe autonome d'artistes et de théoriciens qui puissent défendre la spécificité de leur démarche, va dans le même sens : il s'agit de se définir d'abord en tant que littéraires, et par conséquent de comprendre en quoi cette identité peut construire les bases d'une société renouvelée. C'est la première utopie spécifiquement liée au pouvoir de connaissance et d'action sur le monde qui est propre à la littérature. Comme le rappellent très efficacement Nancy et Lacoue-Labarthe :

L'ambition littéraire, chez eux, quelque forme qu'elle prenne, procède toujours de l'ambition d'une fonction sociale inédite de l'écrivain – de cet écrivain qui pour eux est encore un personnage à venir, et de la manière la plus complète, quant au *métier*, comme on peut le lire au fragment 20 de l'*Athenäum*- et par conséquent de la visée d'une société autre¹.

Ces éléments nous permettent de mieux définir la différence fondamentale qui existe entre les bases philosophiques fournies par l'idéalisme et la démarche théorique qui est propre aux romantiques de Iéna. Ces différences, plus ou moins marquées d'un point de vue théorique, creusent pourtant un abîme si nous envisageons la question d'un point de vue socio-historique. Nous ne pouvons pas imaginer en effet une doctrine de l'autonomie de l'art en dehors de la révolution copernicienne de Kant et en dehors des précisions qu'il y apporte d'un point de vue esthétique avec la *Critique de la faculté de juger* et l'idée de l'art comme « libre jeu de l'imagination ». Et nous ne pouvons pas nier que, à partir de la configuration théorique que nous avons mise en évidence dans la pensée de Schelling et qui constitue le noyau philosophique d'une nouvelle conception de l'art, poésie et philosophie se complètent dans le processus de connaissance. Cependant, ce mouvement, qui produira une révolution significative dans l'évolution du système littéraire, ne prend pas un essor décisif dans la structuration d'un véritable champ littéraire tant que les producteurs eux-mêmes n'affirment pas ce changement et ne le réélaborent pas d'un point de vue théorique. La volonté d'un discours global sur la réalité mené par les romantiques, leur fascination pour les sciences et leur enquête sur les forces qui dirigent la nature, et d'une manière générale leur désir d'une appréhension holistique de l'univers, ne doivent pas nous faire oublier que la littérature occupe un rôle central dans l'appréhension de ce tout. Elle prend donc une centralité absolue dans la mesure où la conscience de sa spécificité s'affirme. Si la littérature est en effet, pour la première fois, un secteur autonome de la connaissance humaine, la position de l'écrivain, et plus spécifiquement du poète, s'autonomise elle-même.

Le mysticisme de l'imagination

L'idée de littérature développée par les romantiques allemands est rendue possible par une nouvelle conception de la faculté imaginative, à laquelle elle est intimement liée. Si Kant avait assigné à l'imagination un rôle fondamental dans l'unification de la connaissance, en en faisant la dimension fondamentale de l'esprit humain, centrale dans l'appréhension intellectuelle du réel ; si Fichte et Schelling en avaient élargi le champ d'application et les pouvoirs, les romantiques accentuent

¹ P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, op. cit., p. 14.

la dimension foncièrement créatrice de l'imagination en unissant l'agir absolu du Moi fichtéen à la transcendance plotinienne du Nous. Le phénomène qui a lieu dans l'élaboration d'un poème n'est en effet pas simplement la coloration subjective de la réalité objective, mais la capacité de cueillir, de manière intuitive et dans l'acte créateur, le mouvement même de l'univers, lui-même organisé par un acte créateur, celui qui procède de la volonté divine. Nous pouvons donc bien comprendre qu'il existe une dimension mystique, la capacité à « hypostasier la pensée divine, à laquelle le sujet s'identifie par extase intellectuelle »¹. Cette extase intellectuelle n'est rien d'autre que le pouvoir poétique de l'imagination qui, en reproduisant l'acte créateur de l'univers, est capable de se mettre en phase avec le mouvement cosmique lui-même. Il existe en effet une connexion de tout à tout que seule l'imagination est capable de saisir. C'est encore Novalis qui écrit :

Tout le visible est rattaché à l'invisible – l'audible à l'in audible – le sensible au non sensible. Peut-être le pensable à l'impensable.

Le télescope est un *organe artificiel et invisible*. / *Vaisseau*. / L'imagination est le sens merveilleux qui peut *remplacer* en nous tous les sens – et qui se trouve déjà entièrement en notre pouvoir. Si les sens externes semblent être tous sous la dépendance des lois mécaniques – l'imagination quant à elle n'est manifestement pas liée à la présence et au contact de stimuli externes².

Les romantiques récupèrent ainsi la tradition mystique médiévale associée aux pouvoirs de l'imagination, qui tend vers l'intuition de la transcendance et se sépare de la perception commune du monde sensible, avec le subjectivisme transcendantal de marque idéaliste. Pour la première fois, ces traditions se rencontrent pour fonder un paradigme gnoséologique qui est étroitement lié à l'acte de création littéraire.

Dans ce contexte, la figure du poète en tant que ministre d'une nouvelle religion, en tant que médiateur entre l'humanité et l'absolu, se met en place, en bouleversant complètement les bases de la conception de la poésie telle qu'elle était envisagée auparavant. Ce changement s'appuie en effet sur l'hypothèse théorique que le poète est porteur d'une connaissance autre par rapport à celle qui peut être engendrée par le discours philosophique, et qu'il est capable de saisir le réel de manière intuitive. L'imagination constitue donc un moyen, à côté de la raison, pour explorer la vérité de l'univers et non, comme dans la conception classique de la littérature, l'instrument par lequel on embellit les vérités fournies par la raison. De ce point de vue, l'artiste se donne un rôle par rapport à la totalité du corps social, il devient le médiateur d'un rapport à l'absolu. Il acquiert ainsi une fonction déterminante par rapport à la collectivité, qui est aussi la capacité d'unir les individus dans un tout soudé. Comme l'écrit Friedrich Schlegel :

L'humanité devient un individu par les artistes, pendant qu'ils unissent, dans le présent, le monde passé et la postérité. Ils sont le plus haut instrument de l'âme, où se rencontrent les esprits vivants de toute l'humanité extérieure et au sein duquel agit, avant tout, l'humanité intérieure³.

Si, dans ce contexte, la philosophie romantique semble laisser à la poésie – ou du moins partager avec elle – le sommet de l'appareil gnoséologique qu'elle-même a construit, de même, les poètes se consacrent de plus en plus à une réflexion

¹ O. Schefer, dans C. Le Blanc, L. Margantin, O. Schefer, *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand op. cit.*, p. 490.

² Novalis, *Études sur l'art plastique*, dans *Séances*, op. cit., p. 248.

³ F. Schlegel, fragment 64 des « Idées » in *Fragments*, op. cit., p. 232.

rationnelle qui justifie leur privilège gnoséologique. Maurice Blanchot met bien en évidence ce point, en discutant la nouveauté introduite par les romantiques de l'*Athenäum* :

Si l'on voulait, tentative encore à entreprendre, recevoir, comme à neuf, ces premiers assauts romantiques, peut-être ce qui surprendrait, ce n'est pas la glorification de l'instinct ou l'exaltation du délire, c'est tout au contraire la passion de penser et l'exigence quasi abstraite, posée par la poésie, de se réfléchir et de s'accomplir par sa réflexion. Naturellement, il ne s'agit plus ici d'art poétique, savoir annexe : c'est le cœur de la poésie qui est savoir, c'est son essence d'être recherche et recherche d'elle-même. Comme la conscience n'est plus seulement morale, mais poétique, ainsi la poésie ne veut plus être une spontanéité naturelle, mais seulement et absolument conscience. [...] Le romantisme est excessif mais son premier excès est un excès de pensée¹.

Cette transition constitue en effet le point de départ de l'auto-conscience des poètes et théoriciens romantiques, qui, à partir de la réflexion du groupe de l'*Athenäum* des frères Schlegel et de Novalis, investira l'intégralité du monde littéraire européen. Blanchot continue :

La littérature (j'entends l'ensemble des formes d'expression, c'est-à-dire aussi forces de dissolution) prend tout à coup conscience d'elle-même, se manifeste et, dans cette manifestation, n'a pas d'autre tâche ni d'autre trait que de se déclarer. En somme, la littérature annonce qu'elle prend le pouvoir. Le poète devient l'avenir de l'homme, au moment où, n'étant plus rien, rien que celui qui se sait poète, il désigne, dans ce savoir dont il est intimement responsable, le lieu où la poésie ne se contentera plus de produire de belles œuvres déterminées, mais se produira elle-même dans un mouvement sans terme et sans détermination².

De Schelling à la théorie romantique de l'imagination créatrice, la distance, comme nous l'avons dit, n'est pas grande : essayons donc de voir comment les prémisses posées par Kant et par l'idéalisme allemand se réalisent dans les théorisations des artistes romantiques. Il existe en effet des différences remarquables entre le discours philosophique et le discours des créateurs : en premier lieu, nous avons un changement quant au langage, qui, bien qu'influencé par celui de la philosophie, ne peut pas se configurer de la même manière, ne serait-ce que par la position à partir de laquelle ce discours est énoncé. Nous en venons ainsi à la deuxième différence fondamentale, à savoir que le poète par son discours, affirme et légitime son rôle spécifique en tant que producteur de connaissance, précisément à un moment où sa place et la place de la littérature dans la société européenne post-révolutionnaire semblent s'affaiblir. Pour vérifier dans le détail cette hypothèse, nous examinerons les cas de trois poètes qui ont mis la réflexion sur l'imagination à l'origine même de leur poésie : Poe, Coleridge et Baudelaire. L'importance que leurs théorisations acquièrent dans l'évolution du romantisme français et européen, ainsi que les liens de filiation qu'on peut établir entre elles, leur permettent d'illustrer l'évolution d'une réflexion spécifiquement littéraire réalisée par des poètes sur la question de l'imagination.

¹ M. Blanchot, « L'*Athenäum* », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 518.

² *Ibid.*, p. 520.

Trois poétiques de l'imagination : Coleridge, Poe, Baudelaire

Samuel Taylor Coleridge et l'imagination « esemplastique »

Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) occupe une position privilégiée dans le développement du concept d'imagination au début du XIX^e siècle : auteur, avec Wordsworth, des *Lyrical ballads*, œuvre manifeste du romantisme anglais, il est un lecteur passionné des philosophes idéalistes allemands, sur l'œuvre desquels il s'appuie explicitement dans son texte théorique le plus célèbre, *Biographia Literaria*¹. Plus précisément, il fait des références explicites à la pensée de Schelling, qui ont été étudiées en détail par Gabriel Marcel et par Meyer Abrams², et qui concernent la définition du sujet créateur et le pouvoir de l'imagination. *Biographia Literaria* est à plusieurs égards un livre inachevé : il est conçu comme une énonciation provisoire des principes de sa réflexion qui étaient destinés à prendre une forme définitive dans un livre ultérieur, *Constructive philosophy*, jamais écrit.

Les références à l'imagination sont disséminées dans le texte et tout particulièrement dans le chapitre IV, où l'auteur s'arrête sur la distinction à établir entre « fantaisie » et « imagination », et dans le chapitre XIII, consacré entièrement à cette dernière faculté, définie, par un néologisme, comme une puissance « esemplastique ». Dans une note probablement antérieure, destinée à la préparation d'une *Ars poetica*, il aborde ces deux points théoriques, indissociables dans la définition du concept. Il écrit :

Avec quelle excellence le terme allemand *Ein-bildungskraft* exprime cette faculté élevée et primordiale, le pouvoir de coadunation, la faculté qui transforme le multiple en l'unité, *In-Eins-Bildung*. L'Esenoplasy ou pouvoir esemplastique est distinct de la fantaisie ou du miroitement, qui répètent simplement ou par transposition³.

Coleridge définit ainsi l'imagination comme une faculté éminemment synthétique, capable de créer une unité à partir du disparate et de recomposer les contradictions du réel : c'est ainsi que s'explique le terme « esemplastique », qui définit une faculté de synthèse active, un pouvoir d'unification du disparate, qui crée un surcroît de sens. La synthèse devient création : de cette manière Coleridge sépare le pouvoir producteur de l'imagination de son rôle mimétique traditionnellement entendu, plus rapproché de la tradition associationniste et auquel il attribue le nom de *fancy*, « fantaisie ». Cette dernière est en effet une faculté de reproduction qui se lie étroitement à la mémoire et qui opère selon la loi d'association. Coleridge prétend, dans *Biographia Literaria*, qu'il faut absolument résoudre la confusion qui est ordinairement faite entre ces deux termes, souvent considérés comme des synonymes, alors qu'il désignent des réalités opposées. Il tire donc sa définition de la fantaisie d'une comparaison avec l'imagination créatrice, et il oppose la fixité et la passivité de l'une au dynamisme métamorphosant de l'autre :

¹ S. T. Coleridge, *Biographia literaria : or, Biographical sketches of my literary life and opinions*, Londres, Bell and Daldy, 1866 [1817].

² Cf. à cet égard G. Marcel, *Coleridge et Schelling*, Paris, Aubier-Montaigne, 1971 et M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic theory and the critical tradition*, New York, Oxford University Press, 1953.

³ Notre traduction. Le texte original est le suivant : « How excellently the German word *Ein-bildungskraft* expresses this prime and loftiest faculty, the power of coadunation, the faculty that forms the many into the one, *In-Eins-Bildung*. Esenoplasy or Esenoplastic power is contradistinguished from fantasy or mirorment, repeating simply or by transposition. » cité dans M. Warnock, *Imagination*, Londres, Faber and faber, 1976, p. 72.

En revanche, la fantaisie n'a pas d'autres cartes à jouer sinon des éléments fixes et définis. La fantaisie n'est en vérité rien d'autre qu'une modalité de la mémoire émancipée de l'ordre du temps et de l'espace : mélangé avec et modifié par le phénomène empirique de la volonté, que nous exprimons par le mot CHOIX. Mais de la même manière que la mémoire ordinaire elle doit recevoir ses matériaux tout faits par la loi d'association¹.

Après avoir séparé l'imagination de cette faculté inférieure, non créative mais reproductrice qu'est la fantaisie, Coleridge procède à une distinction interne au concept lui-même, en distinguant deux modalités de son action, primaire et secondaire.

Cette catégorisation renvoie très clairement aux textes du criticisme kantien et de l'idéalisme allemand ; Coleridge se sépare ainsi de la tradition de l'empirisme anglais, en réduisant le domaine de la tradition associationniste au seul concept de fantaisie qu'il relègue dans une position tout à fait secondaire dans le psychisme humain :

L'imagination première est selon moi la puissance vivante de toute perception humaine et comme une répétition lointaine dans l'esprit fini de l'acte éternel au sein du JE SUIS absolu. L'imagination seconde, que je considère être un écho de la première, n'en diffère que par son degré et son mode d'opération. Elle dissout, diffuse, dissipe afin de recréer, et là où ce processus est rendu impossible, elle aspire pourtant à idéaliser et à unifier. Elle est essentiellement vitale, et les objets qu'elle contemple sont morts².

L'imagination primaire, dans la description de Coleridge, correspond à la notion idéaliste d'« imagination transcendante » créée par Kant et réélaborée par Schelling dans sa définition de la « poésie inconsciente ». Il s'agit de la faculté qui fonde notre perception et notre connaissance du réel, dans l'expérience ordinaire de l'existence. Cependant, il y a une oscillation fondamentale, sur laquelle le poète anglais ne tranche pas tout à fait, entre les deux visions : celle de Kant, pour qui ce pouvoir de création est limité par les structures transcendantales du sujet, tandis que la vraie essence du réel, le noumène, demeure inaccessible, et celle de Schelling, pour qui cette distinction s'efface et l'imagination devient un pouvoir absolu de création du réel, qui place l'imagination humaine sur le même plan que l'acte créateur divin. L'ambiguïté demeure, mais Coleridge semble ici pencher du côté de Schelling et de l'absolutisation du pouvoir créateur de l'imagination, même si, comme le souligne Mary Warnock³, c'est précisément la référence à la déité et à l'idée que l'acte humain n'est que répétition de la création première, qui tempère cette filiation. Coleridge se pose donc dans la droite ligne des poètes-théoriciens du premier romantisme allemand, dans la mesure où il construit une théorie de

¹ Notre traduction. Le texte original est le suivant : « Fancy, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definitives. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space : and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word CHOICE. But equally with the ordinary memory it must receive all its materials ready made from the law of association. » S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, op. cit., p. 144.

² Notre traduction. Le texte original est le suivant : « The primary imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary I consider as an echo of the former, coexisting with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in degree and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and unify. It is essentially vital even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead. » *Ibidem*.

³ Cf. M. Warnock, *Imagination*, op. cit., p. 91-92.

l'imagination intimement liée à une théorie de la connaissance et inséparable d'une valorisation de la poésie comme instrument pour la réaliser.

Coleridge affronte cette connexion dans la définition de l'imagination secondaire. En effet, celle-ci, dont parle Kant dans la *Critique du Jugement*, est propre au poète. On peut remarquer l'importance que Coleridge attribue à cette deuxième déclinaison du concept : l'imagination secondaire (en effet) est identique à la première dans le genre, parce qu'il s'agit également d'un acte créateur, mais diffère d'elle par le degré, parce qu'il s'agit d'un acte conscient et non pas inconscient. Cette caractéristique n'implique pas une diminution de son pouvoir, mais une augmentation de ce dernier : si l'imagination primaire peut se lier aux lois *a priori* de la perception, l'imagination secondaire transforme les objets à travers la liberté de la création artistique, capable de dépasser la loi de non-contradiction et même la perception naturelle : elle est, dans la création artistique, complètement libre.

Coleridge s'arrête plus longuement sur la définition de la « déstructuration » que l'imagination met en œuvre (elle « dissout, diffuse, dissipe ») afin de fonder une unité nouvelle, qui se réalise dans l'espace esthétique. Le réel fournit donc une série d'éléments bruts que l'imagination est capable de combiner de façon à ce qu'ils fassent sens, à ce qu'ils fournissent un nouveau savoir sur le monde. Il y a deux caractéristiques fondamentales à retenir quant à ses pouvoirs : d'un côté, son dynamisme, donc sa définition en tant que force, capable d'agir sur les images et de les métamorphoser perpétuellement ; de l'autre, son pouvoir esemplastique, qui en est une conséquence directe, car il engendre une synthèse originale que ne peut accomplir aucune autre faculté, y compris la raison.

Si l'imagination devient donc la plus importante des facultés, la poésie est le lieu où elle se réalise le plus librement, grâce à un processus de déconstruction et de reconstruction des éléments du réel dans l'espace de l'écriture. Cela mène Coleridge à lier sa définition de l'imagination à une réflexion portant sur le rôle du poète. Dans le chapitre XIV de *Biographia literaria*, il écrit :

Mes propres conclusions sur la nature de la poésie, dans le sens le plus restreint du terme, ont été anticipées en partie dans la précédente dissertation sur l'imagination et la fantaisie. Qu'est-ce que la poésie ? est une question tellement proche de, qu'est-ce qu'un poète ? que la réponse de l'une est comprise dans la solution de l'autre. Cela parce que c'est une distinction qui résulte du génie poétique lui-même qui soutient et modifie les images, les pensées et les émotions de l'esprit du poète. Le poète, décrit dans sa perfection *idéale*, active la totalité de l'âme humaine, dans la subordination réciproque de ses facultés selon leur valeur et dignité respectives. Il répand un ton, et un esprit d'unité, qui les mélange et, pour ainsi dire, les *fusionne* l'une dans l'autre, grâce à ce pouvoir synthétique et magique, auquel nous avons assigné, de manière exclusive, le nom d'imagination. Ce pouvoir, d'abord actionné par la volonté et l'entendement, et gardé sous leur contrôle irrémédiable, quoique délicat et discret (*laxis effectur habentis*), se révèle dans l'équilibre de la réconciliation de qualités opposées et discordantes : de la similitude avec la différence : du général avec le concret ; de l'idée avec l'image ; de l'individuel avec le typique ; du sentiment de la nouveauté et de la fraîcheur, avec les vieux objets familiers, d'un état inusuel d'émotion avec un ordre inusuel ; du jugement alerte et de l'assurance stable avec l'enthousiasme et le sentiment profond et véhément ; et tandis qu'il mélange et harmonise le naturel et l'artificiel, il continue de subordonner l'art à la nature, la manière à la matière, et notre admiration du poète à notre sympathie pour la poésie¹.

¹ Notre traduction. Le texte original est le suivant : "My own conclusions on the nature of poetry, in the strictest use of the world, have been in part anticipated in the preceding disquisition on the fancy and imagination. What is poetry ? is so nearly the same question with, what is a poet ? that the answer to the one is involved in the solution of the other. For it is a distinction resulting from the poetic genius itself, which sustains and modifies the

Coleridge affirme que ce qui rend le poète tel, c'est la spécificité cognitive qui lui est fournie par l'imagination. Celle-ci est définie en tant que force, comme un inducteur de mouvement dans l'âme humaine. Il est remarquable qu'elle soit désignée par l'union des deux adjectifs « synthétique » et « magique », qui renvoient l'un, à la tradition critique, et donc rationaliste, l'autre, à une dimension qui se pose au-delà des explications fournies par la philosophie kantienne, dans une démarche purement intuitive et d'action directe sur la nature. L'origine de l'imagination se trouve, pour Coleridge, à la fois dans la « connaissance » et dans la « volonté », dans le savoir et dans l'action qu'elle peut engendrer. La magie implique une connexion directe entre le sujet et la nature, qu'il est en mesure de manipuler précisément à partir de cette connexion mystique. L'unification des données que le poète réalise à travers l'imagination est un acte qui relève d'un pouvoir qui s'apparente au divin, irréductible à la logique rationaliste. En effet, Coleridge dresse, dans le passage cité ci-dessus, une liste des éléments contrastants que l'imagination est en mesure d'unifier : cette liste, qui mêle concepts abstraits et émotions, est longue et détaillée, précisément parce qu'elle souligne le pouvoir très vaste qui est attribué à cette faculté.

Le poète, dans la conception que l'écrivain anglais élabore, se présente donc comme le porteur d'une potentialité de connaissance qui échappe aux critères de la science, qui les dépasse, dans la mesure où elle ne repose pas seulement sur la raison : il s'agit ici d'un passage fondamental dans l'histoire du concept et d'une problématique qui sera reprise et élargie dans la réflexion que développera à cet égard Edgar Allan Poe.

Edgar Poe : Science et imagination

Edgar Allan Poe (1808-1848), dont la notoriété internationale est surtout liée à son œuvre fictionnelle, et en particulier à ses nouvelles, peut se vanter d'une production théorique remarquable, qui le place de plein droit dans la lignée des écrivains-théoriciens que nous étudions : héritier de la démarche de Coleridge, il constitue, à partir du milieu du XIX^e siècle et depuis une position excentrée, une référence pour le développement de la littérature européenne. Au-delà de Charles Baudelaire, qui considère Poe comme son véritable alter ego et qui s'adonne à la traduction de nombre de ses œuvres en prose, des écrivains de la valeur de Stéphane Mallarmé et Paul Valéry ont commenté son élaboration théorique.

De notre point de vue, son œuvre constitue un point de passage crucial, car d'un côté il reprend et infléchit la théorie de l'imagination de Coleridge et en assure la diffusion dans le champ littéraire français, de l'autre, en se focalisant sur la

images, thoughts, and emotions of the poet's own mind. The poet, described in *ideal* perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone, and spirit of unity, that blends, and (as it were) *fuses*, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination. This power, first put in action by the will and understanding, and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed, control (*laxis effetur habentis*), reveals itself in the balance of reconciliation of opposite and discordant qualities : of sameness, with difference ; of the general, with the concrete ; the idea, with the image ; the individual, with the representative ; the sense of novelty and freshness, with old and familiar objects ; a more than usual state of emotion, with more than usual order ; judgment ever awake and steady self-possession, with enthusiasm and feeling profound or vehement ; and while it blends and harmonizes the natural and the artificial, still subordinates art to nature ; the manner to the matter ; and our admiration of the poet to our sympathy with the poetry. » *Ibid.*, p. 150.

question de l'intuition scientifique et de son rapport à l'imagination poétique, il problématise la relation entre science et littérature d'un point de vue cognitif : y a-t-il un chemin de connaissance que l'imagination, et l'imagination poétique en particulier, peut parcourir et qui est inaccessible aux logiques et aux instruments de la science moderne ? Il aborde ainsi directement, surtout dans *Eureka*, l'œuvre cosmologique écrite peu avant sa mort, en 1848, un thème qui, nous l'avons vu, est essentiel chez tous les auteurs qui attribuent un pouvoir de connaissance à l'imagination créatrice : la justification de sa légitimité et de sa spécificité face à la méthode expérimentale et à toute la tradition philosophique qui la soutient.

Mais avant d'affronter cette question, Poe s'attache à établir les rapports entre imagination et poésie, et la fonction de cette dernière. Il le fait notamment dans un texte publié en 1842 dans le *Graham's Magazine* où il met en évidence l'importance de la Beauté comme objectif principal visé par l'imagination poétique, et comme réponse à un besoin métaphysique :

L'homme étant ce qu'il est, le temps n'a jamais pu être où la Poésie n'existait pas. Le premier élément de celle-ci est la soif de la beauté supérieure – une beauté à laquelle l'âme n'accède pas dans l'état actuel des choses terrestres – une beauté que peut-être nulle combinaison possible de ces formes ne produirait pleinement. Son deuxième élément est la tentative d'étancher cette soif par des combinaisons neuves – combinaisons que nos prédécesseurs, travaillant en vue de ce même fantasme, avaient déjà faites à leur façon. Nous en déduisons que la nouveauté, l'originalité, l'invention, l'imagination ou enfin, la création de la beauté (car ces termes ici employés sont synonymes) sont l'essence de toute poésie¹.

L'imagination poétique chez Poe, dans la recherche d'une beauté supérieure, construit des associations nouvelles par voie intuitive, ce qui nous renvoie à la lignée romantique. Il reste pourtant à préciser l'origine et l'essence de cette Beauté, invoquée par Poe comme l'objectif suprême de l'homme, et les moyens par lesquels l'imagination peut la saisir. Par une redéfinition de la distinction opérée par Coleridge entre fantaisie et imagination, Poe nous fournit des indications plus précises à cet égard. Dans un texte critique consacré à l'écrivain américain Nathaniel Willis, il écrit que l'imagination se caractérise par sa capacité à engendrer un degré supérieur d'harmonie entre les éléments qu'elle met en relation :

En fait, il semble que l'Imagination, la Fancy, la Fantaisie et l'Humour aient en commun les éléments de Combinaison et de Nouveauté. L'imagination est l'artiste des quatre. Parmi les agencements nouveaux de formes anciennes qui s'offrent à elle, elle ne choisit que ceux qui sont harmonieux ; le résultat, bien entendu, est la beauté elle-même – si l'on prend le terme dans son sens le plus large lequel inclut le sublime. [...] Le Champ de l'Imagination est par conséquent illimité. Ses matériaux se trouvent dans l'univers tout entier. Même à partir de difformité elle fabrique cette Beauté qui est à la fois son seul et unique objet et son critère inévitable².

Poe, comme le fera Baudelaire après lui, et contrairement à Coleridge, ne limite pas le rôle de la fantaisie à la pure loi de l'association. En outre, il ne situe pas la nouveauté de l'imagination dans la création de formes inédites, mais dans des « agencements nouveaux », qui réalisent cette harmonie. L'imagination devient donc le garant d'une beauté qui prend une dimension théologique : elle reproduit et perce à jour le secret de la création divine. Poe exploite en effet le topos du

¹ E.A. Poe, « Poésie, pensée et fiction », dans *Histoires, essais et poèmes*, Paris, Le Livre de poche, 2006, p. 1553-1554.

² Cité dans C. Richard, *Edgar Allan Poe journaliste et critique*, Paris, Klicksiek, 1978, p. 525

parallélisme entre l'acte créateur divin et l'acte imaginaire : pour lui, la simplicité et l'harmonie constituent l'essence du travail créateur de Dieu, dont l'imagination imite la démarche. L'univers est construit comme un poème, il a irradié à partir d'une unité originelle et tend vers cette unité. Il écrit, dans *Eureka* :

C'est l'essence poétique de l'Univers, de cet Univers, qui, dans la perfection de sa symétrie, est simplement le plus sublime des poèmes. Or, symétrie et consistance sont des termes réciproquement convertibles ; ainsi la Poésie et la Vérité ne font qu'un. Une chose est consistante en raison de sa vérité – vraie en raison de sa consistance. *Une parfaite consistance, je le répète, ne peut être qu'une absolue vérité*¹.

L'idée centrale qui anime les réflexions de Poe dans *Eureka* est que l'univers se structure selon une forme de « consistance » : Paul Valéry définit ce concept comme une « dépendance réciproque des parties et des propriétés du système qu'il considère »² ; en d'autres mots, Poe postule la parfaite unité d'un cosmos où toutes les causes et les conséquences sont dans un rapport de stricte interdépendance et renvoient à un mouvement unitaire. Par ailleurs, tout objet matériel, dans ses relations avec les autres objets, est pour lui un témoignage du pouvoir harmonisateur de Dieu. Il n'est donc pas possible de comprendre l'univers en séparant ses parties et les étudiant singulièrement, parce qu'il est un tout solidaire en voie de réunification. Par conséquent, le devoir de connaissance de l'être humain consiste à saisir, par le pouvoir de l'imagination, l'unité primaire dans la diversité présente : en ce sens, la beauté qu'il appréhende est une expression de la consistance de l'univers et assume une fonction suprême de connaissance.

C'est pour cette raison que Poe, dans *Eureka*, remet en question les méthodes que la science et la philosophie traditionnelle emploient pour justifier les mécanismes de la découverte scientifique, et construit un texte qui se propose comme une cosmologie doublée d'une cosmogonie : la science peut servir l'être humain seulement si elle s'associe à un savoir intuitif capable de saisir l'harmonie du tout, et seulement si elle en intègre les pouvoirs. Si, au contraire, on disqualifie les apports de l'imagination dans le processus d'analyse scientifique, on perd la clef de lecture fondamentale de l'enquête épistémologique.

En effet, la catégorisation de ce texte, publié en 1848, est des plus difficiles : en mêlant réflexion philosophique, langage scientifique et vision poétique, il offre une interprétation qui se veut globale et synthétique des mécanismes de formation et de développement des galaxies. L'exergue au texte montre la plurivocité de son approche et la complexité des rapports qu'il institue entre science, poésie et vérité :

[...] j'offre ce livre de vérités, non pas spécialement pour son caractère véridique, mais à cause de la Beauté qui abonde dans sa Vérité, et qui confirme son caractère véridique. À ceux-là je présente cette composition simplement comme un objet d'art, disons comme un roman, ou, si ma prétention n'est pas jugée trop haute, comme un poème. *Ce que j'avance ici est vrai* ; donc cela ne peut pas mourir ; ou si par quelque accident cela se trouve, aujourd'hui, écrasé au point d'en mourir, *cela ressuscitera dans la vie éternelle*.
Néanmoins c'est simplement comme poème que je désire que cet ouvrage soit jugé, alors que je ne serai plus³.

¹ E.A. Poe, *Eureka*, dans *Histoires, essais, poèmes*, op. cit., p. 1664.

² P. Valéry, « Au sujet d'Eureka » [1921], dans *Œuvres*, édition établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard, <Bibliothèque de la Pléiade>, 1957, vol. I, p. 857.

³ E. A. Poe, *Eureka*, dans *Histoires, essais, poèmes*, op. cit., p. 1559.

Poe fait appel davantage à la sensibilité et à la projection imaginative de ses lecteurs plutôt qu'à leur raison, et affirme que le caractère primaire de son texte se trouve dans sa Beauté, qui est pour lui, comme nous l'avons vu, le produit de l'imagination. La vérité est présentée comme un accompagnement nécessaire de celle-ci, comme un surcroît qui lui est lié de manière indissoluble, car la recherche qui est propre à l'imagination est aussi, dans l'argumentation de Poe, une source de vérité. Une vérité qui n'apparaît pourtant pas comme simplement symbolique, à rechercher derrière le symbolisme des images du poète, mais qui concerne directement les lois universelles de la nature. L'imagination poétique n'est donc pas à séparer de la science, mais doit au contraire la guider dans la découverte des secrets de l'univers. C'est dans ce passage conceptuel que l'on peut saisir l'aspect le plus novateur et le plus audacieux de la démarche d'*Eureka* : Poe se confronte en effet aux vérités scientifiques de son temps pour essayer de les dépasser dans un texte qui se présente en premier lieu comme un texte poétique. Il affirme – avec une ambition démesurée – la capacité que son imagination a de saisir les mécanismes de l'univers, non pas par le processus de vérification propre à la méthode scientifique, mais à partir d'une *intuition* des principes qui l'orientent. En ce sens, la dimension « poétique » de l'essai ne peut pas, pour Poe, disqualifier son caractère scientifico-métaphysique : au contraire, il s'agit de la force propulsive qui l'anime et le pousse, celle qui permet d'avoir une vision plus large, qui dépasse l'approche étriquée de la majorité de ses contemporains.

Le texte s'ouvre en effet par l'expédient narratif d'un manuscrit retrouvé dans une bouteille et écrit en l'an 2848, dans un futur où les fondements des méthodes philosophiques inductive et déductive, incarnés par les démarches baconienne et aristotélicienne, sont complètement tombés en discrédit, et où la centralité de la méthode que prônaient leurs auteurs est tournée en dérision :

Pendant plusieurs siècles, l'engouement fut si grand, particulièrement pour Hogg, qu'un empêchement invincible s'opposa à tout ce qui peut proprement s'appeler la pensée. [...] Or, mon cher ami, continue l'auteur de la lettre, il est inadmissible que par la méthode rampante, exclusivement pratiquée, les hommes eussent pu atteindre au maximum de vérité, même après une série indéfinie de temps ; car la répression de l'imagination était un vice que n'aurait même pas compensé l'absolue certitude de cette marche de colimaçon. Mais cette certitude était bien loin d'être absolue. L'erreur de nos ancêtres était tout à fait analogue à celle du faux sage qui croit qu'il verra un objet d'autant plus distinctement qu'il le tiendra plus près de ses yeux¹.

Les méthodes d'investigation considérées, fondées sur l'enchaînement rigoureux des arguments et sur la nécessité de la vérification empirique, déplaisent à Poe précisément parce qu'elles brident les puissances de l'imagination, qui est en mesure de fournir une vision autre, capable de s'élever au-dessus des particularismes. Sans la force d'un « saut intuitif », l'induction et la déduction sont des machineries intellectuelles arides qui tournent à vide, et qui ne permettent pas de produire une compréhension nouvelle de la raison des choses. Poe ne nie pas que la science ait réalisé des découvertes fondamentales dans les siècles passés : il nie en revanche que ces découvertes aient été produites sans la contribution déterminante de cette imagination qu'on a trop longtemps rejetée dans la justification théorique de ces avancées. En effet, en prenant l'exemple de deux scientifiques qui ont apporté des contributions majeures à la connaissance de l'univers, comme Kepler et Laplace, Poe essaie de prouver que toute grande découverte, avant d'être démontrée, a été *trouvée* par le biais d'un saut intuitif. Les « seuls vrais penseurs » sont donc ceux qui sont

¹ *Ibid.*, p. 1564-1565.

dotés « d'une éducation générale et d'une imagination ardente »¹, car le savoir théorique, qui est pourtant fondamental, ne saurait être suffisant à lui seul. En parlant des lois de Kepler et de leur importance pour l'élaboration théorique newtonienne, il écrit :

Ces lois dont l'étude découvrit au plus grand des astronomes anglais ce principe qui est la base de tout principe physique actuellement existant, et au-delà duquel nous entrons tout de suite dans le royaume ténébreux de la métaphysique, Kepler reconnaissait qu'il les avait *devinées*. Oui ! Ces lois vitales, Kepler les a *devinées* ; disons même qu'il les a *imaginées*. S'il avait été prié d'indiquer par quelle voie, d'induction ou déduction, il était parvenu à cette découverte, il aurait pu répondre : « Je ne sais rien de vos routes, mais je connais la machine de l'Univers. Je m'en suis emparé avec mon âme ; je l'ai obtenue par la simple force de l'intuition².

Poe attribue donc à Kepler l'idée d'une connexion entre l'âme subjective et la globalité de l'univers, qui est l'essence même du concept d'imagination romantique : l'intuition dérive de la participation de l'esprit humain à l'harmonie du cosmos. Le fait qu'une telle conception soit prêtée à un pur scientifique, et qui plus est d'une époque antérieure au XIX^e siècle, est un choix très révélateur : la même imagination qui est au fondement de l'écriture d'un poème est capable de formuler des lois scientifiques, d'anticiper ce que le langage mathématique de la science peut formaliser et démontrer, par une *vision*. La méthode scientifique, qui peut vérifier cette vision par un langage intersubjectif et normatif, n'en est qu'un corollaire, certes précieux, mais qui ne doit pas inverser la hiérarchie des forces en jeu et qui ne doit pas empêcher, par ses stricts protocoles, le déploiement de l'imagination. Il s'agit pour Poe de revenir à la démarche des grands naturalistes de l'Antiquité, capables de construire des systèmes à partir d'une vision holistique du réel. L'esprit de leur entreprise doit certes être doublé par les instruments fournis par la science moderne, comme Laplace l'a fait, en révélant « une vérité absolue, déduite, comme résultat mathématique d'une création hybride de l'imagination antique mariée au sens obtus moderne »³.

L'œuvre de Poe constitue un témoignage du fait que, au fur et à mesure que le XIX^e siècle avance et que se développent les conditions pour la naissance du positivisme et, en général, d'une influence croissante des instruments de la science contemporaine dans l'appréhension de la réalité et de l'humain, une pensée de l'imagination comme faculté capable de construire une alternative à cette logique prend forme. La réaffirmation que Poe opère de l'imagination comme faculté suprême dans l'approche de la connaissance et sa mise en contraste avec une logique scientifique sont les preuves de la nécessité d'un réinvestissement de la subjectivité dans l'appréhension des lois de l'univers par « un instinct analogique, symétrique ou poétique »⁴. Il s'agit de l'un des premiers éléments d'une dialectique que nous retrouverons, transformée, après la Première Guerre mondiale.

Charles Baudelaire et la « reine des facultés »

¹ *Ibid.*, p. 1570.

² *Ibid.*, p. 1571.

³ *Ibid.*, p. 1632.

⁴ *Ibid.*, p. 1665.

La figure d'Edgar Poe est liée de manière indissoluble à celle de Charles Baudelaire, son premier traducteur et probablement le plus grand admirateur de son œuvre parmi ses contemporains. Baudelaire, qui reprend et développe la théorie de l'imagination de Poe, représente un point de référence sur le sujet dans le domaine français. Ceci est dû d'une part, à l'influence durable de sa réflexion théorique et de sa poésie, de l'autre, à l'existence d'un discours assez structuré sur la valeur de celle qu'il nomme la « reine des facultés » dès le texte consacré au peintre Ingres en 1855¹. Nous disposons ensuite d'une réflexion suivie sur la question dans les « Notes nouvelles sur Edgar Poe » en 1857, et surtout dans deux écrits inclus dans *Le Salon de 1859*, « La Reine des facultés » et « Le Gouvernement de l'imagination » : ces deux textes, composés pendant une année particulièrement productive pour Baudelaire, qui voit la rédaction de nombreux poèmes des *Fleurs du mal*, constituent le noyau de sa doctrine de l'imagination.

Nous commencerons notre analyse avec le texte sur Poe publié en 1857, qui consacre à la faculté imaginative quelques lignes extrêmement significatives, nous permettant de revenir sur la continuité que la réflexion de Baudelaire instaure avec les textes de l'écrivain américain et avec les racines du romantisme européen. Il écrit :

Pour lui l'imagination est la reine des facultés, mais par ce mot, il entend quelque chose de plus grand que ce qui est entendu par le commun des lecteurs. L'imagination n'est pas la fantaisie ; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginaire qui ne serait pas sensible. L'imagination est une faculté quasi divine, qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. Les honneurs et les fonctions qu'il confère à cette faculté lui donnent une valeur telle (du moins quand on a bien compris la pensée de l'auteur), qu'un savant sans imagination n'apparaît plus que comme un faux savant, ou tout au moins comme un savant incomplet².

Dans ce passage, Baudelaire élabore sa réflexion théorique à partir d'une lecture critique personnelle des positions de Poe qui glissera imperceptiblement, dans les textes ultérieurs, vers sa propre théorie. Son argumentation peut être divisée en trois moments. D'abord, il est question d'une définition *négative* de cette faculté : l'imagination est séparée de la sensibilité et, comme déjà chez Coleridge, de la fantaisie ; cependant, Baudelaire ne considère pas cette dernière comme une faculté reproductrice, et lui attribue une liberté sans freins, une propension à œuvrer chaotiquement et au gré du hasard, par contraste avec l'imagination, dont les opérations sont fondées sur la nécessité absolue. L'expression « reine des facultés » renvoie, à son tour, à la position qu'elle occupe à partir de la révolution copernicienne de Kant et à son rôle central dans les structures transcendantales du sujet. Suit une deuxième partie qui contient une définition positive du terme : encore une fois, dans la lignée du romantisme allemand et anglais, nous assistons à l'attribution d'un caractère « quasi-divin » à l'imagination, car la créativité qui accompagne cette faculté s'associe à la faculté poétique dont se sert Dieu dans la création de l'univers. Mais en vertu de cette connexion avec la force du créateur, la

¹ « En effet, il faut l'avouer tout de suite, le célèbre peintre, révolutionnaire à sa manière, a des mérites, même tellement incontestables et dont j'analyserai tout à l'heure la source, qu'il serait puéril de ne pas constater ici une lacune, une privation, un amoindrissement dans le jeu des facultés spirituelles. L'imagination qui soutenait ces grands maîtres, dévoyés dans leur gymnastique académique, l'imagination, cette reine des facultés, a disparu » dans Ch. Baudelaire, « Ingres » dans *Exposition universelle* (1855), dans *Œuvres complètes*, texte établi, annoté et présenté par C. Pichois, Paris, Gallimard, <Bibliothèque de la Pléiade>, 1976, vol. II, p. 585.

² Ch. Baudelaire, « Notes nouvelles sur E. Poe », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, v. II, p. 328-329.

première qualité qui est associée à l'imagination est celle de percevoir « les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies » : il s'agit donc de saisir des connexions entre les éléments du réel par une pensée analogique et de percer à jour les secrets que la nature cache en son sein. Cette opération se réalise « en dehors des méthodes philosophiques », parce que Baudelaire exclut qu'une approche totalement rationnelle puisse remplacer ou doubler l'action de l'imagination, renvoyant ainsi à la dimension mystique, swedenborgienne, de cette faculté. L'année précédant la rédaction de ce texte, il écrivait à Toussenel que « *l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance* »¹. L'imagination devient donc le gage de la spécificité du poète et la base de la doctrine des correspondances, entendues comme les rapports secrets qui orientent la création et qui échappent à tout homme dépourvu d'imagination.

En effet, le troisième moment du passage cité ci-dessus, consacré à la figure du savant, renforce l'idée que tout savoir purement rationnel, qui ne s'appuie nullement sur l'imagination, est un « savoir incomplet », insuffisant par rapport à la tâche que se donne le poète de comprendre pleinement le réel. On voit bien comment les points fondamentaux de la réflexion de Poe se retrouvent dans la description de Baudelaire et marquent une entente entre les deux auteurs dans l'objectif de trouver une alternative à la vénération irréfléchie de la science qu'ils voient dans la culture de leur temps.

Baudelaire élargit la portée de son discours dans le *Salon de 1859*, en se détachant de la figure tutélaire de Poe, pour parler directement en son nom. Le texte « La reine des facultés », revient sur la question de la définition de l'imagination à partir d'une réflexion polémique menée contre la démarche réaliste et concernant la question classique de l'imitation de la nature :

Dans ces derniers temps nous avons entendu dire de mille manières différentes : « Copiez la nature ; ne copiez que la nature. Il n'y a pas de plus grande jouissance ni de plus beau triomphe qu'une copie excellente de la nature. » Et cette doctrine, ennemie de l'art, prétendait être appliquée non seulement à la peinture, mais à tous les arts, même au roman, même à la poésie. À ces doctrinaires si satisfaits de la nature un homme imaginaire aurait certainement eu le droit de répondre : « Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive².

Baudelaire s'en prend ici à l'idée, naïve à son avis, qu'une imitation directe de la nature, qui serait prônée par les principes du réalisme de son époque, soit souhaitable et même possible. Il le fait en évoquant la figure de l'homme imaginaire, qui affirme la laideur du réel, lorsqu'on essaie de le représenter tel qu'il nous apparaît dans son immédiateté. Cependant, il ne s'agit pas pour Baudelaire de fuir le réel, pour se réfugier dans une idéalité séparée et lointaine, mais de questionner le concept même de nature, de prendre conscience qu'elle est infiniment plus complexe et profonde qu'elle n'apparaît à sa surface, contrairement à ce qu'un positivisme stérile voudrait faire croire : pour fonder un art véritable, il est nécessaire de se débarrasser d'une idée trop limitée de ses frontières. En effet, la première réaction évoquée contre les méfaits du réalisme, à savoir l'abandon du poète aux « monstres de la fantaisie », ne peut constituer une solution, justement en raison de la connotation négative que Baudelaire attribue au terme de « fantaisie ».

¹ Ch. Baudelaire, *Correspondance*, éd. par C. Pichois, Paris, Gallimard, 1973, vol. I, p. 336.

² Ch. Baudelaire, « La reine des facultés » dans *Salon de 1859*, dans *Œuvres complètes op. cit.*, vol. II, p. 619-620.

Il ne s'agit pas pour lui de « renoncer » au réel, mais plutôt de comprendre que les lois les plus profondes qui le régissent sont inaccessibles à une enquête purement rationnelle, qui ne pourra jamais épuiser la richesse infinie de la Nature. On peut apercevoir ces lois par un processus intuitif, mais elles restent, en dernière instance, mystérieuses, comme la faculté qui est en mesure de les saisir :

Mystérieuse faculté que cette reine des facultés ! Elle touche à toutes les autres ; elle les excite, elle les envoie au combat. Elle leur ressemble quelquefois au point de se confondre avec elles, et cependant elle est toujours bien elle-même, et les hommes qu'elle n'agite pas sont facilement reconnaissables à je ne sais quelle malédiction qui dessèche leur production comme le figuier de l'Évangile. Elle est l'analyse, elle est la synthèse ; et cependant des hommes habiles dans l'analyse et suffisamment aptes à faire un résumé peuvent être privés d'imagination. Elle est cela, et elle n'est pas tout à fait cela. Elle est la sensibilité, et pourtant il y a des personnes très sensibles, trop sensibles peut-être, qui en sont privées¹.

Encore une fois Baudelaire, en attribuant à l'imagination le titre de « reine des facultés », tâche de définir son rapport avec les autres facultés qu'elle ordonne, dans une dialectique entre identification et différenciation : elle s'assimile en effet tour à tour à ces facultés, mais ne se limite pas à ce rôle. Elle prend plutôt la fonction d'un tissu connecteur protéiforme : ce tissu n'est pas neutre mais fournit un surcroît cognitif, qui est la source même du mystère qui entoure l'imagination. On peut en effet posséder toutes les caractéristiques qui fondent sa description (la sensibilité, la capacité d'analyse et de synthèse, la fantaisie) sans posséder d'imagination, entendue comme l'instrument capable de faire agir les autres facultés, de construire une synergie entre elles qui dépasse la somme de leurs contributions particulières. Ce processus créatif détermine une *nouveauté*, la capacité de construire quelque chose qui n'existait pas avant et qui saisit des vérités cachées dans la nature, par la décomposition et la recombinaison de ses éléments :

Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on peut trouver l'origine dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. Comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux) il est juste qu'elle le gouverne².

Une telle créativité se fonde donc sur la possibilité de saisir les rapports significatifs dans le réel par les instruments cognitifs qui se regroupent autour de la production des images et de leur mise en relation, l'analogie et la métaphore. Baudelaire fait remonter leur origine à une époque primordiale, ce qui renforce l'idée d'un caractère divin de l'imagination, qui est, comme nous l'avons vu, un topos de la théorisation romantique. Mais ce qui est particulièrement remarquable dans ce passage, c'est la description des modalités opératoires de la « reine des facultés » : Baudelaire décrit un procès de décomposition des matériaux de la création, qui est préparatoire à leur recombinaison dans l'espace esthétique. Il n'est donc pas question d'une pure création *ex-nihilo*, mais d'une recombinaison nouvelle d'éléments capable de révéler une vérité qui est cachée dans la configuration normale de la réalité. Voici pourquoi le réalisme n'est pas une méthode d'enquête acceptable pour Baudelaire : en s'attachant à la reproduction des rapports présents dans le réel, tels qu'ils apparaissent, il n'est en mesure de fournir aucun élément

¹ *Ibid.*, p. 620.

² *Ibid.*, p. 621.

nouveau de compréhension. Nous pourrions alors dire avec Claude-Pierre Perez que pour Baudelaire « la nature juxtapose, elle ne compose pas. Composer, c'est la tâche de l'imagination, qui est censée substituer l'ordre consonnant d'une œuvre à la confusion cacophonique du réel. [...] L'imagination peut de la sorte se définir comme une copule universelle : ce qui réunit et unifie »¹. En ce sens, la nouveauté de l'imagination n'est pas absolue, mais fondée sur un élargissement des possibles qui est à même de saisir des lois non encore connues. Baudelaire écrit à cet égard : « L'imagination est la reine du vrai, et le *possible* est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini »². L'élargissement des possibilités qu'elle assure, ouvre pour le sujet connaissant une fenêtre sur un nombre illimité de reconfigurations du réel : dans ce jeu d'échos se nichent les secrets de la nature. C'est pour cette raison qu'aucune activité humaine ne peut se passer de l'imagination qu'au prix de réduire son efficacité cognitive³.

En d'autres mots, l'absence d'imagination empêche l'être humain de dépasser le prévisible, le connu, l'évident, et le force à répéter des schémas existants alors que ce dont il a besoin pour avancer dans la connaissance est de briser ces mêmes schémas. Le savant baudelairien se réclame directement de la démarche de Poe dans *Eureka*, car il n'y a pas de connaissance sans intuition, et cette intuition n'est fournie que par l'imagination.

C'est dans « Le Gouvernement de l'imagination » que Baudelaire développe plus en détail la connexion entre la nature, l'imagination et le rôle de la subjectivité de l'artiste, ce qui renvoie plus spécifiquement aux possibilités cognitives qu'il est en mesure de déployer. Il part d'une phrase qui lui aurait été répétée par Eugène Delacroix et il développe l'image de la nature comme « dictionnaire » :

« La nature est un dictionnaire », répétait-il fréquemment. Pour bien comprendre l'étendue du sens impliqué dans cette phrase, il faut se figurer les usages nombreux et ordinaires du dictionnaire. On y cherche le sens des mots, la génération des mots, l'étymologie des mots ; enfin on en extrait tous les éléments qui composent une phrase ou un récit ; mais personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une composition dans le sens poétique du mot. Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception ; encore, en les ajustant, avec un certain art, leur donnent une physionomie toute nouvelle. Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire⁴.

Or, la comparaison entre la nature et le dictionnaire confirme l'idée que la première ne fait que fournir les matériaux bruts à l'artiste et que se contenter de les reproduire signifie se limiter à une phase absolument préliminaire du travail : ce n'est pas ainsi qu'on fournira une syntaxe à des éléments qui ne signifient rien s'ils sont simplement copiés l'un à côté de l'autre. En outre, l'évacuation de l'individualité de l'artiste prônée par le réalisme, constitue une autre erreur fondamentale : le processus imaginatif nécessite un passage par la subjectivité du créateur, qui se fait ainsi garant de la connexion entre l'individu et l'universalité des lois de la nature. Baudelaire

¹ C.P. Perez, *Les infortunes de l'imagination*, op. cit., p. 43.

² Ch. Baudelaire, « La reine des facultés » op. cit., p. 621.

³ « Que dit-on d'un guerrier sans imagination ? Qu'il peut faire un excellent soldat, mais que, s'il commande des armées, il ne fera pas de conquêtes. Le cas peut se comparer à celui d'un poète ou d'un romancier qui enlèverait à l'imagination le commandement des facultés pour le donner, par exemple, à la connaissance de la langue ou à l'observation des faits. Que dit-on d'un diplomate sans imagination ? Qu'il peut très bien connaître l'histoire des traités et des alliances dans le passé, mais qu'il ne devinera pas les traités et les alliances contenus dans l'avenir. D'un savant sans imagination ? Qu'il a appris tout ce qui, ayant été enseigné, pouvait être appris, mais qu'il ne trouvera pas les lois non encore devinées. » *Ibidem*.

⁴ Ch. Baudelaire, « Le gouvernement de l'imagination », dans *Salon du 1859*, dans *Œuvres complètes* op. cit., vol. II, p. 624-625.

insiste sur ce point qui est décisif dans le cadre théorique qu'il dessine ; il accuse les réalistes de prôner une vision positiviste de la réalité, qui perd complètement de vue la spécificité de l'humain, son rôle dans l'univers :

[...] celui-ci, qui s'appelle lui-même réaliste, mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé, et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un positiviste, dit : « je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas. » L'univers sans l'homme. Et celui-là, l'imaginatif, dit : « Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits. »¹

Cette dernière affirmation attribuée à « l'imaginatif » expose clairement le fondement d'un modèle de « subjectivité universelle ». Contre l'idée d'un univers constitué par des lois positives, indépendantes de l'homme et indifférentes à sa présence, Baudelaire affirme fortement le rôle de la subjectivité de l'artiste comme élément de contact entre la collectivité et le cosmos. Une vision du réel dominée simplement par les lois de la raison scientifique lui paraît par conséquent inadéquate. Baudelaire cherche un rôle actif pour le poète et réaffirme par ce même biais la valeur productive de l'imagination qui le conduit. De ces prémisses découle tout le paradoxe de la « nouveauté » imaginative, qui constitue le centre problématique de cette théorisation. L'imagination produit du nouveau parce qu'elle instaure des liens inédits entre les éléments bruts fournis par la nature, et parce que ces liens traversent la subjectivité de l'artiste et sont indissociables de sa participation à l'acte intuitif.

Ce processus explique l'opposition de ces poètes-théoriciens qui valorisent le rôle de l'imagination au déterminisme positiviste et aux courants artistiques et intellectuels qui s'en inspirent. La dimension mystique qui caractérise l'imagination baudelairienne, explicitement déclarée, est incompatible avec un déterminisme qui se fonde sur l'enchaînement des causes efficientes et qui cherche à exclure la perturbation du sujet dans l'acte de connaissance.

Nous voyons donc que l'antipositivisme de Baudelaire, qui sera repris par la génération symboliste, se fonde sur l'affirmation du pouvoir créateur de l'imagination et du rôle fondamental du poète. Il n'y a pas de soumission à la logique de la science, mais la recherche d'une voie alternative, par la spécificité des instruments de l'art et tout particulièrement de la poésie. C'est de cette racine que l'imagination postromantique tire sa valeur, et sa spécificité, dans l'évolution du concept de littérature dans la deuxième partie du XIX^e siècle.

Ce sera ensuite Arthur Rimbaud, poète chéri par les surréalistes, qui repoussera les limites de ces hypothèses théoriques dans la célèbre lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, se posant dans le sillage de Baudelaire qui est justement défini comme « le premier voyant, le roi des poètes, *un vrai dieu* »². S'il ne fait pas référence directement à l'imagination, il affirme explicitement le lien entre poésie et connaissance, car « la première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière »³. Ce lien est garanti par « un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens », par une plongée à l'intérieur du sujet créateur incommunicable et totalement autre par rapport à un savoir rationnel.

Baudelaire représente donc l'apogée du discours théorique sur l'imagination, tel qu'il a été initié par la mouvance romantique : il construit sciemment un appareil

¹ *Ibid.*, p. 627.

² A. Rimbaud, *Correspondance*, présentation et notes de J.-J. Lefrère, Paris, Fayard, 2007, p. 68.

³ *Ibidem*.

spéculatif qui peut justifier le rôle fondamental de la poésie dans la construction du savoir, dans le sillage de Coleridge et de Poe. Par l'exaltation des pouvoirs de l'imagination, il se détache orgueilleusement de l'aridité qu'il attribue au discours positiviste. Toute l'histoire du concept d'imagination dans l'entre-deux-guerres en France est donc redevable de sa pensée et de son exemple ; elle doit pourtant constater, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, l'impossibilité de maintenir l'outrance théorique, la profonde dimension mystique qu'il imprime au concept. Si les auteurs de notre corpus seront les héritiers de l'utilisation qu'il fait de l'imagination, du lien qu'il établit avec la poésie, tous devront nuancer ou critiquer ses propositions. L'influence croissante des paradigmes des sciences humaines et leur emprise progressive sur la culture française, rendront cela nécessaire.

Imagination et nouveaux savoirs

La littérature face aux sciences humaines : enjeux épistémologiques

Dans le chapitre précédent nous avons montré l'affirmation historique du concept d'imagination créatrice face au modèle de l'imagination reproductrice. Nous avons aussi envisagé les conséquences de ce passage sur la naissance de la littérature dans le sens moderne du terme. En définissant les caractéristiques de l'imagination créatrice romantique, nous avons montré comment elle constitue l'instrument théorique principal dont les créateurs se servent pour justifier le pouvoir de connaissance qui est lié à leur démarche artistique. Il s'agit en effet d'une connaissance qui passe par des processus intuitifs, qui eux-mêmes s'opposent aux protocoles rationalistes de la science moderne, en établissant une dialectique qui ne trouve pas de composition, mais qui engendre deux logiques différentes : d'un côté nous trouvons la tentative naturaliste, qui se propose de fonder une littérature « de laboratoire » capable d'intégrer les instruments des sciences à la recherche humaniste, afin de rendre la littérature capable d'illustrer les mécanismes immuables de l'existence sociale ; de l'autre, une valorisation de l'imagination et de son pouvoir supérieur, qui ne se plie pas à des logiques déterministes, mais qui est en mesure de saisir, par les rapprochements d'images, des secrets cachés à toute autre approche, à la fois dans le domaine de la connaissance de soi et du monde. Cette dernière démarche trouvera évidemment dans le symbolisme et le décadentisme, dont Charles Baudelaire constitue la divinité tutélaire, une application.

Ces thèmes ont été longuement explorés par Pierre Citti dans son ouvrage *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman. 1890-1914*¹, qui se concentre particulièrement sur la prose romanesque. Son texte a le mérite de structurer un discours capable de montrer l'influence des idées théoriques sur les représentations fictionnelles. Il nuance ainsi l'opposition traditionnelle que nous évoquions plus haut, entre, d'un côté, la fidélité à la caution scientifique dans la littérature s'appuyant sur l'idée tainienne de milieu et, de l'autre, le privilège accordé à l'intuition et à l'imagination. Il repense ces éléments par le biais de la notion de « garantie ». D'un côté, nous avons une « garantie expérimentale et l'état d'esprit scientifique », qui permet d'affirmer que, à partir des années 1860, « l'auteur ne peut pas se soustraire à l'exigence de respecter la science et même, de concourir avec elle en ajoutant à la connaissance »² ; de l'autre, Citti met en évidence une « garantie d'originalité », qui se développe, en réaction aux excès de la littérature naturaliste, à partir des années 1880, et qui découle de la revendication de la spécificité de l'individu contre le milieu, de sa réaction à la force des déterminations extérieures :

C'est alors que s'opère le grand basculement de l'imagination. Dans la situation fondamentale du roman naturaliste, cet affrontement sans espoir du milieu par l'individu, le romancier va reconnaître sa propre lutte. Inversement, l'individu par

1 P. Citti, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman. 1890-1914*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

² *Ibid.*, p. 17.

excellence devient l'artiste [...]. Cette démarche s'accompagne d'une définition de la *spécialité* de l'art et de l'artiste, qui est d'être le vivant refus de l'influence des milieux. Alors la garantie du récit change de nature. D'expérimentale et « scientifiquement » documentaire, elle devient la mise en demeure faite à l'artiste de prouver qu'il a raison de l'être, par son *originalité*¹.

Cependant, s'il est vrai que cette littérature se construit principalement en opposition et en réaction à l'influence du positivisme, il est vrai aussi qu'elle se confronte désormais à un champ disciplinaire où les principes de la science acquièrent une influence sur la théorisation littéraire elle-même : par conséquent, il n'est plus possible d'opposer simplement une science fondée sur le déterminisme et une littérature qui aurait recours au pouvoir de l'imagination, justement parce que la théorie littéraire (et comme nous le verrons, la critique) a intégré de manière définitive certains paradigmes venant de la science, par le biais de l'influence positiviste.

Or, la question du rapport entre la théorisation sur l'imagination créatrice et la méthode scientifique se complexifie en raison de la montée en puissance des paradigmes des sciences humaines, qui occupent un espace croissant dans le système des savoirs et qui explorent des territoires traditionnellement acquis au savoir humaniste. Si la littérature subit toujours plus l'influence des paradigmes de la science, c'est aussi grâce à ces nouvelles disciplines qui construisent des ponts entre les deux domaines.

Les sciences humaines, de la psychologie à l'anthropologie, de la psychanalyse à la sociologie et aux sciences religieuses, offrent de nouveaux instruments cognitifs dans l'étude des activités humaines. Elles tâchent de se fonder épistémologiquement sur la base de la méthode scientifique sans pouvoir cependant se réduire complètement à la mathématisation de la réalité : lorsqu'on s'occupe par exemple des représentations religieuses ou bien de l'univers du rêve, le traitement de l'objet d'étude par des données quantitatives devient extrêmement problématique.

La querelle qui entoure la définition de ces disciplines en tant que sciences concerne en effet la vérifiabilité et la reproductibilité des expériences envisagées. En raison de leur statut hybride, qui se sépare de la pure spéculation philosophique, sans pourtant atteindre la précision neutre des sciences de la matière, les sciences humaines affrontent des contestations majeures dans leur affirmation progressive. C'est cependant sous la Troisième République que l'on assiste à leur entrée définitive dans le panorama universitaire français. Dans son texte *Les Sciences humaines et sociales en France*², Robert Boure retrace, à partir d'un paradigme bourdieusien, la légitimation progressive de ces disciplines, en relation avec leur conquête des chaires universitaires en France, aux dépens du savoir humaniste traditionnel dans la période qui va de 1880 à la Deuxième Guerre mondiale. C'est ainsi que, par exemple, Émile Durkheim obtient en 1893 la première chaire de sociologie à la Sorbonne, sous l'intitulé d'« Histoire économique et sociale », qu'à l'École Pratique des Hautes Études est créée en 1886 une section, la cinquième, consacrée aux sciences religieuses. En outre, Théodule Ribot est élu en 1888, au Collège de France, à la chaire de « Psychologie expérimentale comparée ».

L'affirmation des sciences humaines se fait plus particulièrement aux dépens de la philosophie qui réduit progressivement l'étendue de son emprise sur l'institution universitaire pour laisser la place à des disciplines davantage spécialisées et fondées

¹ *Ibid.*, p. 34.

² R. Boure, *Les Sciences humaines et sociales en France : une approche historique*, Paris, EME, 2007.

sur des protocoles de collecte de données et d'expérimentation. Bourne souligne le poids que le positivisme comtien a eu dans l'élaboration d'un nouveau modèle de savoir qui passe par « la revendication argumentée d'un même régime de scientificité dérivé de la rationalité expérimentale »¹. Il affirme en effet que

[...] le nouvel espace intellectuel positiviste comtien sera largement calqué sur le modèle anti-spéculatif, tourné vers les faits sociaux observables et définis comme extérieurs à l'observateur (quoique Comte se méfie de l'empirisme quand il est coupé de la théorie) ainsi que vers la formulation de lois toujours construites par l'observateur, mais avec des matériaux extérieurs (celle des « trois états » par exemple)².

La question du degré de compatibilité entre la méthode scientifique et l'exploration de l'univers humain reste tout de même un sujet délicat dans l'évolution des sciences humaines et sociales, ainsi que le débat sur la nécessité de ne pas aplatir ces disciplines sur des paradigmes épistémologiques qui ne tiendraient pas compte de la spécificité de leur objet d'étude.

Georges Gusdorf a publié de nombreux ouvrages, à partir des années 1950, sur l'histoire de l'autonomisation des sciences humaines et sur leurs fondements épistémologiques : le plus significatif de notre point de vue est probablement son *Introduction aux sciences humaines. Essai critique sur leurs origines et leur développement*. Il s'agit d'un texte qui se veut à la fois historique et militant, car après avoir retracé le parcours de fragmentation de ces disciplines, il dénonce une spécialisation excessive qui les aurait frappées, et essaie de proposer une vision globale qui puisse, en dépassant les différences méthodologiques, renouer le dialogue entre la philosophie et les sciences humaines. Il distingue en particulier une fracture entre l'approche positiviste comtienne (dont les sciences humaines dans le contexte universitaire français sont issues), qui était, selon lui, encore capable de valoriser leur différence par rapport aux sciences de la nature, et le « scientisme », à savoir un aplatissement excessif sur la mathématisation et l'exactitude qui aurait pris progressivement le pas. L'histoire de Gusdorf est donc une « histoire orientée » mais qui contient un discours global doublé d'un effort de synthèse remarquable. Il écrit :

L'émancipation se caractérise par la constitution d'un espace mental indépendant, une méthodologie appropriée, définissant les voies et moyens de la recherche. Consciente d'elle-même, chacune des nouvelles sciences échappe au contrôle de la philosophie, sous la sujétion de laquelle s'étaient effectuées ses premières tentatives. Après une période où se prolongent encore les essais de compromis, on voit peu à peu se dégager le type nouveau de spécialiste, technicien de l'anthropologie par exemple, ou de la psychologie, de la sociologie, considérés désormais comme des sciences des faits, aussi exactes et rigoureuses que les sciences antérieurement constituées³.

Or, évidemment, si la prétention de scientificité qui est propre à ces disciplines constitue le trait commun de leur démarche, chacune d'elles, selon le sujet qu'elle se propose et les présupposés à partir desquels elle l'étudie, s'approche plus au moins du modèle des sciences de la matière. Gusdorf précise :

La science déjà faite servant de prototype pour la science en voie de constitution, les sciences de l'homme vont se trouver hypothéquées par le précédent des sciences de la

¹ *Ibid.*, p. 80.

² *Ibid.*, p. 81.

³ G. Gusdorf, *Introduction aux sciences humaines. Essai critique sur leurs origines et leur développement*, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 381.

matière, dont elles accepteront la loi comme un présupposé normal de leur propre activité. Il importe de souligner ici que le fondateur du positivisme s'était, pour sa part, expressément prononcé contre une pareille réduction des sciences complexes aux sciences les plus simples¹.

La psychologie expérimentale sera la science humaine la plus marquée par la volonté de s'appuyer sur des données empiriques mesurables, tandis que, par exemple, la science des religions ne pourra suivre les mêmes cheminements épistémologiques et sera contrainte par une méthode plus discursive et par des protocoles de collecte des données différentes. Un discours à part doit être réalisé pour la psychanalyse, qui s'impose progressivement comme méthode thérapeutique et théorique dans la France de l'entre-deux-guerres, mais qui se voit contestée sur la base de la non-observabilité empirique de ses présupposés : ce n'est pas un hasard si, comme nous le verrons, elle sera l'une des disciplines qui s'adaptera le mieux aux théories de l'imagination d'origine romantique.

La duplicité de la nature des sciences humaines, qui se trouvent à mi-chemin entre l'espace traditionnellement occupé par les disciplines humanistes, en particulier la littérature et la philosophie, et les paradigmes des sciences de la matière, rend problématique leur rôle dans l'enquête sur l'homme qu'elles souhaitent mener. De ce point de vue, Wolf Lepenies a publié, en 1991, un livre sur l'origine de la discipline sociologique, *Les Trois Cultures. Entre science et littérature : l'avènement de la sociologie*, qui affronte cette question de manière directe : il exprime en effet, dès son titre, la nécessité de retracer une histoire de la proximité entre cette science humaine et les deux bastions qui soutenaient la culture avant son arrivée. Il montre ainsi quels sont les écueils et les résistances que la sociologie doit affronter pour trouver un équilibre et un espace à occuper dans un univers cognitif qui était auparavant polarisé entre les deux modalités du savoir fournies par la littérature et la science :

Le problème de la sociologie réside dans la contradiction qui consiste à imiter les sciences de la nature sans pouvoir devenir vraiment une science naturelle du monde social. Mais si elle renonce à son orientation scientifique, elle se rapproche dangereusement de la littérature.

Prise entre les sciences de la nature d'un côté et les humanités de l'autre, la sociologie vit une situation précaire, le sort de cette troisième culture est encore aggravé par le conflit qui pèse sur sa définition même, entre les traditions de pensée des Lumières et les thèses de la réaction².

Or, le discours tenu par Lepenies par rapport à la sociologie peut être étendu, avec les précautions nécessaires, à la globalité des sciences humaines, dans la mesure où elles se posent dans un territoire intermédiaire entre la science et la littérature, rendant nécessaire une reconfiguration de leurs rapports spécifiques : elles s'occupent de l'humain mais elles prétendent en même temps à une méthode strictement scientifique. Cette approche ne peut que susciter de vives réactions chez les tenants de l'humanisme littéraire spiritualiste. En reconstruisant la « querelle de la Sorbonne », qui voit au début du XX^e siècle Charles Péguy s'opposer aux sociologues durkheimiens, Lepenies écrit :

Dans la lutte entre l'ancienne et la nouvelle Sorbonne, dans la querelle entre l'humanisme à caractère littéraire et la sociologie scientifique, c'était une nouvelle

¹ *Ibid.*, p. 351.

² W. Lepenies, *Les Trois Cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, trad. de l'allemand par H. Piard, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1990, p. 7.

querelle des anciens et des modernes qui se déroulait : la bataille de la Sorbonne... [...] L'affirmation insolente de Durkheim, selon laquelle le droit à l'existence de la sociologie pouvait être aussi légitime que celui d'une science de la nature, apparaissait à Péguy et à ses disciples comme arrogante et imbécile à la fois. Les sociologues jetaient par-dessus bord la panoplie de la culture littéraire, sans pour autant pouvoir jamais atteindre l'exacitude d'une science de la nature ; ils prétendaient percer à jour l'homme et sa société, et ne faisaient pourtant que se bercer de songes creux¹.

On voit bien donc comment l'émergence des sciences humaines pose un problème de redéfinition de l'espace littéraire. En outre, en s'occupant des représentations collectives et individuelles, ces disciplines vont toucher des sujets qui sont liés de manière assez précise au domaine traditionnellement acquis aux réflexions sur l'imagination, tout en essayant d'appliquer la rigueur des sciences dans la définition de leurs objets : les rêves, les rites et la perception du sacré des peuples dits « primitifs », les délires de l'aliénation pathologique, les représentations artistiques elles-mêmes, font l'objet d'études qui se développent dans ce domaine. À ces enquêtes thématiques qui portent sur les produits de l'imagination, s'ajoutent, dans certains cas, comme ceux de la psychologie expérimentale et de la psychanalyse, des théorisations plus générales portant sur la faculté imaginative elle-même. Le texte du psychologue Théodule Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, sorti en 1900², constitue un exemple tout à fait significatif de cette tendance car, comme nous le verrons, il essaie de construire un discours systématique et fondé sur des données expérimentales qui puisse expliquer de manière exacte les mécanismes créateurs de l'esprit.

En effet, si les théoriciens romantiques avaient tendance à valoriser le rôle irremplaçable de la subjectivité dans la création imaginative, les tenants des sciences humaines tentent d'en limiter la portée, pour atteindre le niveau d'objectivité requis par leurs aspirations épistémologiques. Par conséquent, si les défenseurs du paradigme romantique de l'imagination créatrice s'opposaient frontalement à la glorification de la méthode scientifique comme instrument ultime dans la connaissance du monde, l'affirmation des sciences humaines rend le discours nécessairement plus complexe. L'institutionnalisation de ces disciplines en France au cours de la Troisième République pose en effet un défi dans la réélaboration du rapport entre l'utilisation du concept d'imagination et la redéfinition théorique de la littérature, que nous étudierons en détail au cours du prochain chapitre. La littérature subit les incursions des sciences humaines dans des territoires dont elle assurait, en association avec la philosophie, l'exploration : si nous prenons les théories de l'imagination de notre corpus primaire, qui couvrent la période 1924-1948, force est de constater qu'il est impossible d'envisager leur développement sans l'apport des concepts issus de la psychanalyse freudienne, de la psychologie expérimentale et de la psychiatrie, de la sociologie ou de la science des religions. Un simple aperçu des œuvres de Breton, Caillois, Bachelard, Petitjean ou Sartre, peut nous montrer que la confrontation à ces nouvelles disciplines structure toute leur production.

La scientificité revendiquée par les sciences humaines influence par conséquent aussi la manière d'envisager le concept d'imagination dans le champ littéraire, en déterminant une atténuation générale de la dimension irrationaliste présente dans la théorisation romantique : celle-ci en effet, basée sur la puissance des procédés intuitifs, a du mal à maintenir ses fondements face aux modifications de la culture du début du XX^e siècle. La nouvelle appréhension du fait imaginaire nécessite une

¹ *Ibid.*, p. 78.

² Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, L'Harmattan, 2007 [1900].

approche qui puisse rendre compte, par des procédés discursifs, des nouveautés introduites par les paradigmes épistémologiques des sciences humaines, qui cherchent un compromis entre l'incertitude de la matière imaginative et une nouvelle rigueur méthodologique.

Cependant, l'opposition entre déterminisme et anti-déterminisme demeure et rend difficile toute forme de médiation : on ne peut pas perpétuer le paradigme romantique de l'imagination créatrice sans admettre une liberté absolue de l'imagination de disposer de ses produits et sans nier, par conséquent, que cette faculté puisse être déterminée par l'enchaînement rigide de causes préalables. Nous avons montré en effet, comment le modèle romantique se forme en opposition à l'approche empiriste et comment il postule un rôle primaire de l'imagination dans la hiérarchie des facultés psychiques, qui la posent comme la source originaire créatrice et non déterminée de ses produits. En revanche, les sciences humaines vont globalement dans le sens d'une adhésion au positivisme, de l'application des paradigmes scientifiques à leur matière d'étude : il s'agit d'ailleurs d'une tendance qui est propre à tout le contexte universitaire de la Troisième République et qui agit aussi sur la critique littéraire, qui subit l'influence déterminante du modèle comtien et tainien.

Le concept d'imagination dans la période 1924-1948 se définit dans le contexte de la rencontre du modèle romantique avec les paradigmes qui sont proposés par les sciences humaines. Il s'agit d'une jonction complexe et paradoxale, car elle est fondée sur la composition de sources en partie contradictoires et qui servent des exigences épistémologiques différentes : face à la montée de ces nouveaux savoirs en effet, la littérature doit repenser son rôle dans l'investigation de l'univers humain, tout en subissant l'influence de ces nouvelles disciplines.

Pour prouver la validité du schéma que nous proposons, il est cependant nécessaire de montrer d'abord quel est le traitement que les sciences humaines réservent au concept d'imagination et de quelle manière cette démarche influence la culture littéraire de l'époque. Nous ne nous proposons pas de réaliser une étude systématique des textes qui, dans les différentes sciences humaines, ont traité la question de l'imagination : il s'agit d'une tâche qui mériterait d'être réalisée dans le cadre d'études monographiques. Nous nous limiterons à mettre en évidence les concepts et les ouvrages qui témoignent d'un changement de paradigme dans le traitement du concept et qui sont susceptibles d'avoir eu une influence sur les auteurs de notre corpus. Nous nous concentrerons en particulier sur les différents rapports que ces disciplines entretiennent avec le paradigme expérimental et aborderons un certain nombre de nouveautés dont elles sont porteuses : le rapport avec l'associationnisme, la notion d'inconscient, l'attention à la dimension collective de l'imagination, ainsi que les différentes nuances du rapport à la subjectivité, du côté de l'observateur et du côté des phénomènes observés. Nous analyserons par la suite, dans le détail, les résultats de ces influences sur nos auteurs au cours de nos chapitres monographiques. Il s'agira de proposer un schéma d'interprétation qui puisse mettre en évidence à la fois des caractères unitaires dans les différentes approches nouvelles qui sont proposées et l'asymétrie qui les caractérise, en raison de leurs différences épistémologiques et des rapports divers qu'elles entretiennent avec la méthode expérimentale. Il existe en effet une oscillation entre affirmation totale du déterminisme et ouverture à l'idée d'une certaine autonomie des productions imaginatives.

Nous nous concentrerons dans un premier temps sur la psychologie expérimentale. Cela pour une raison principale : cette discipline est, parmi les

sciences humaines, celle qui s'est le plus opposée au paradigme romantique d'imagination car, dans une volonté de s'ancrer dans une stricte loi de causalité, elle décrit la faculté imaginative comme fonctionnant selon des lois d'association. Par conséquent, elle essaie de montrer comment l'on peut réduire le concept de création à des mécanismes de combinaison des images dérivées de la perception. Il s'agit de la démarche la plus radicale dans le domaine des sciences humaines, et celle qui constitue, en général, le repoussoir des théories littéraires de l'imagination créatrice dans notre corpus de référence, parce qu'elle garde la relation la plus étroite avec un paradigme déterministe. Cependant, nous nous attacherons également à montrer comment il existe une co-originalité entre les théories sur l'imagination développées par la psychologie expérimentale et la critique littéraire universitaire de la Troisième République, ce qui structure une triangulation complexe : les deux disciplines subissent l'influence décisive du travail d'Hippolyte Taine, qui sera une cible critique sur laquelle les auteurs de notre corpus reviendront fréquemment.

Nous aborderons ensuite la question de l'influence exercée par la sociologie, l'anthropologie et la science du mythe : ces disciplines, par rapport à la psychologie, assouplissent le rapport au paradigme expérimental et en particulier à la mesurabilité des phénomènes observés. Dans une perspective d'enquête sur des phénomènes collectifs, elles développent une analyse de la dialectique entre l'autonomie des productions de l'imagination et l'action que les déterminismes sociaux exercent sur elles. Ce n'est pas un hasard si c'est d'une « côte » de l'école française de sociologie que naît le projet hybride du Collège de Sociologie, central dans l'évolution du concept d'imagination à la période que nous considérons.

Ensuite, nous aborderons la question complexe des rapports entre la psychanalyse, l'imagination et la littérature, en montrant comment le caractère plus souple des théories qui naissent dans le sillage du travail de Freud constitue un pont possible entre le concept romantique d'imagination et les paradigmes des sciences humaines, même si entre ces deux pôles demeurent des différends méthodologiques fondamentaux. Nous verrons que, dans ce contexte, la littérature peut être considérée dans son rôle de discipline porteuse d'une connaissance du réel psychique. La psychanalyse introduit la notion fondamentale d'inconscient, qui à son tour implique celle de « surdétermination », porteuse d'une logique novatrice dans l'enquête sur la production des images psychiques. La psychanalyse aborde le discours sur l'imagination à la fois dans sa dimension individuelle et collective, cette dernière étant particulièrement développée par Jung, qui s'éloigne davantage que Freud de la fidélité au positivisme.

En conclusion, nous consacrerons une section spécifique à une méthode d'analyse de l'imagination qui ne relève pas directement des sciences humaines, mais qui se pose l'objectif d'en infléchir la logique objectivante par une attention spécifique à l'espace de la conscience : nous parlons ici de la méthode phénoménologique d'inspiration husserlienne, qui, en décrivant l'intentionnalité spécifique de la conscience dans l'acte imaginatif, constitue un instrument fondamental dans la « laïcisation » de l'imagination subjective romantique et essaye de repenser la dialectique entre objectivité et subjectivité dans le domaine de la connaissance. Nous montrerons alors comment la phénoménologie ambitionne de ramener la subjectivité au centre d'un horizon épistémologique dans lequel les sciences humaines ont pris un espace considérable : elle constitue donc l'un des instruments fondamentaux dans la modernisation du concept d'imagination au sein du domaine littéraire. Grâce à la phénoménologie, la subjectivité imaginative n'est

plus seulement un objet d'étude à mettre à distance, mais aussi un élément fondamental dans la connaissance du réel.

Notre étude se propose ainsi d'analyser des disciplines qui, dans l'exploration de l'imagination, présentent des rapports variés et problématiques par rapport à la question de l'objectivation scientifique.

La montée de la psychologie expérimentale : un renouvellement de l'associationnisme imaginatif

Les caractères généraux de la psychologie de l'imagination : la fidélité au paradigme expérimental

Nous assistons, dans les trente dernières années du XIX^e siècle, au développement et à l'autonomisation de la psychologie dans l'enseignement supérieur en France : si en 1885 se forme la première « Société de psychologie physiologique » présidée par Charcot, Théodule Ribot est élu titulaire de la première chaire de « psychologie expérimentale et comparée » au Collège de France en 1888, ce qui consacre définitivement la légitimité de cette discipline dans le système des savoirs. En outre, à la Sorbonne, en 1889, Ribot et Henry Beaunis négocient la fondation du premier laboratoire de « psychologie physiologique » tandis que Charcot fonde, à la Salpêtrière, en 1890, un laboratoire de « psychologie de la clinique ».

Le processus d'autonomisation de la discipline se caractérise, d'un point de vue épistémologique, par une différenciation progressive des objectifs et des méthodes de la psychologie par rapport à ceux de la philosophie, dont elle constituait auparavant une branche. En particulier, on assiste à un rapprochement des psychologues vis-à-vis des modèles des sciences de la nature, à l'avancée de l'expérimentation comme voie d'accès à la vérité psychologique, au désengagement des questionnements métaphysiques et transcendants dans la constitution de l'objet d'étude. Certes, l'évolution de la psychologie empruntera plusieurs cheminements différents, et ce rapprochement avec les paradigmes des sciences dures sera contré par d'autres tendances (le bergsonisme, la psychologie de la Gestalt), mais il est indéniable que la psychologie expérimentale se place, dans la dernière partie du XIX^e siècle, du côté d'un réductionnisme qui s'associe à la physiologie et plus généralement à la science médicale, en définissant son objet d'étude par l'opposition des catégories du normal et du pathologique.

À côté du positivisme développé par Auguste Comte, se manifeste l'influence des modèles anglais, porteurs des traditions de l'associationnisme et de l'évolutionnisme, ainsi que des dernières découvertes de la physiologie allemande. Par l'introduction de ces paradigmes épistémologiques nouveaux, on assiste donc à la définition d'une nouvelle science humaine, qui acquiert progressivement une place dans le système universitaire français.

Or, dans ce contexte, plusieurs psychologues posent l'imagination au centre de leurs enquêtes, ce qui se manifeste par la publication de plusieurs textes consacrés au sujet entre la fin du XIX^e et le premier quart du XX^e siècle. Si Hippolyte Taine, considéré comme l'inspirateur de la psychologie moderne, consacre au mécanisme de la formation des images un livre entier de sa *summa* psychologique *De l'intelligence*, un autre des pères fondateurs de la discipline, Théodule Ribot, dédie

un volume à la question, à l'aube du nouveau siècle, *Essai sur l'imagination créatrice* (1900), où l'accent posé sur la question de la création n'est pas, nous le verrons, anodin, pour l'affirmation des instruments de la psychologie. Nous trouvons aussi de nombreux autres textes monographiques, certes moins décisifs, consacrés à la question : un livre d'Henry Joly, *L'Imagination : étude psychologique*, sorti déjà en 1877 ; mais aussi les travaux de Ludovic Dugas, qui publie *L'Imagination* en 1903 et un volume consacré aux *Maladies de la mémoire et de l'imagination* en 1932, ou bien la production du célèbre aliéniste Ernest Dupré, avec son *Pathologies de l'imagination et de l'émotivité*, en 1925.

Quelles sont les raisons qui déterminent un intérêt si vaste pour ce sujet ? Le traitement de l'imagination recouvre une importance fondamentale dans les objectifs que la psychologie expérimentale se pose dans sa lutte contre toute forme de spiritualisme et contre toute dérive métaphysique dans le traitement de la psyché humaine. En effet on trouve, dans tous les textes cités ci-dessus, le refus d'envisager l'imagination en tant que faculté synthétique organisant les puissances de la psyché, comme dans la tradition romantique : au contraire, à partir du modèle sensualiste et associationniste, le rôle de l'imagination est reconduit à sa relation avec la sensation. Les images se présentent donc comme des résidus sensoriels affaiblis, qui se combinent selon des lois de contiguïté et de ressemblance en formant ainsi d'autres images. L'équilibre délicat qui garantit ces combinaisons peut facilement se briser, en déterminant ainsi des troubles pathologiques de l'imagination, qui sont au centre des analyses des psychiatres aliénistes. Avec la psychologie expérimentale, nous assistons à un changement de paradigme démonstratif : elle introduit en effet, dans sa description des mécanismes de l'imagination, des preuves expérimentales, en faisant de l'observation scientifique l'argument décisif pour appuyer une certaine vision de cette faculté.

En tout cas, la réduction de l'imagination à la sensation constitue la clef de l'affirmation d'une lutte contre toute dérive métaphysique¹. Une telle démarche a des conséquences extrêmement significatives dans le débat sur l'imagination que nous tâchons de reconstruire car elle introduit de nouveaux éléments pour appuyer des thèses qui sont nouvelles seulement en partie, comme l'associationnisme. En revanche, les théoriciens d'inspiration romantique ne pourront pas ignorer, comme nous le verrons, les avancées de la psychologie expérimentale dans la construction d'une théorie qui va dans le sens de la préservation de l'idée de l'irréductibilité de la créativité humaine.

Or, il est évident que la psychologie, en limitant son domaine d'analyse et en spécifiant ses méthodes par rapport à la philosophie dont elle est issue, ne vise pas moins à proposer une vision générale de la réalité humaine et de toutes ses productions, y compris le domaine de l'analyse littéraire. La figure d'Hippolyte Taine est, à cet égard, exemplaire d'une approche holistique de la connaissance qui, à partir d'un point de vue psychologique, élargit son discours pour comprendre tout le connaissable. Il écrit, dans la préface à *De l'Intelligence* :

La psychologie est à chaque département de l'histoire humaine ce que la physiologie générale est à la psychologie particulière de chaque espèce ou classe animale. [...] on

¹ L'étude que Régine Plas a menée sur le « merveilleux psychique » (R. Plas, *Naissance d'une science humaine : la Psychologie. Les psychologues et le merveilleux psychique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000) s'attache à démontrer que les premiers psychologues scientifiques s'intéressaient aussi à toute une série de phénomènes parapsychologiques tels que le magnétisme, l'hypnotisme, le spiritisme, et que par conséquent il faudrait nuancer le schéma historique traditionnel qui veut que la psychologie se construise à partir d'une tendance nettement scientiste.

commence à admettre que les lois qui régissent le développement des conceptions religieuses, des créations littéraires, des découvertes scientifiques dans un siècle et dans une nation ne sont qu'une application et un cas des lois qui régissent ce même développement à tout instant et chez tout homme¹.

La vision de l'imagination que développent les psychologues pose donc un défi épistémologique avant tout dans la définition de l'objet d'étude, mais elle permet aussi de repenser les conclusions que d'autres disciplines, telles que la sociologie, l'anthropologie, la psychanalyse, ont tirées de leurs approches de la faculté imaginative. La spécificité de la psychologie expérimentale se trouve cependant, dans son parti pris, radicalement réductionniste et associationniste. Nous verrons, par conséquent, qu'elle peut difficilement être intégrée à un discours qui va dans la direction d'un anti-déterminisme concernant les produits de l'imagination. L'associationnisme prôné par une partie majoritaire des psychologues expérimentaux devient donc une cible polémique, tout en constituant un paradigme fondamental dans le traitement de l'imagination dans le début du siècle.

Taine, l'imagination entre psychologie et critique littéraire

De l'Intelligence, publié en 1870, est le grand texte dans lequel Hippolyte Taine synthétise sa théorie de la connaissance. La nouveauté fondamentale de son approche par rapport à la psychologie philosophique des facultés, est, comme le rappelle Serge Nicolas, sa dimension « expérimentale » et « positive », car « il s'appuie sur les cas psychologiques, les observations physiologiques et sur l'étude de divers sujets »². Le projet est extrêmement vaste dans la mesure où il se propose comme une enquête générale sur les processus cognitifs humains. L'œuvre, divisée en deux grandes parties, essaye, dans la première section, de décomposer la connaissance jusqu'à ses éléments plus simples, pour, dans la deuxième section, suivre le parcours inverse et reconstruire la complexité des opérations de l'intelligence. C'est justement dans la première partie de son ouvrage, au livre II, que Taine consacre un long développement aux images, destiné à exercer une influence durable sur le traitement de la matière. D'abord, Taine met au clair la continuité absolue qu'il établit entre l'image et la sensation, dans la tradition empiriste. Il écrit en effet, en décrivant l'image, que

[...] après une sensation provoquée par le dehors et non spontanée, nous trouvons en nous un second événement correspondant, non provoqué par le dehors, spontané, semblable à cette même sensation, quoique moins fort accompagné des mêmes émotions, agréable ou déplaisante à un degré moindre, suivi des mêmes jugements, et non de tous. La sensation se répète, quoique moins distincte, moins énergique, et privée de plusieurs de ses alentours³.

La proximité entre la sensation et l'image, considérées en tant qu'éléments de base de la connaissance humaine, est le fondement à partir duquel Taine construit sa description de l'intellect, qui se présente comme une machine construite sur l'équilibre de forces contrastantes et où l'antagonisme entre les dynamismes propres

¹ H. Taine, « Préface » à *De l'Intelligence*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 8-9.

² S. Nicolas, « Introduction de l'éditeur. Taine psychologue » dans H. Taine, *De l'Intelligence*, op. cit., p. V.

³ *Ibid.*, p. 78-79.

à l'image, au souvenir et à la sensation, permet le fonctionnement de l'ensemble de la psyché. Il écrit :

On peut [...] se former une idée de notre machine intellectuelle. Il faut laisser de côté les mots de raison, d'intelligence, de volonté, de pouvoir personnel, et même de moi, comme on laisse de côté les mots de force vitale, de force médicatrice, d'âme végétative ; ce sont des métaphores littéraires [...]. Ce que l'observation démêle au fond de l'être pensant en psychologie, ce sont, outre les sensations, des images de diverses sortes, primitives ou consécutives, douées de certaines tendances, et modifiées dans leur développement par le concours ou l'antagonisme d'autres images simultanées ou contiguës. De même que le corps vivant est un polypier de cellules mutuellement dépendantes, de même l'esprit agissant est un polypier d'images mutuellement dépendantes¹.

Taine prend ainsi nettement ses distances par rapport au vocabulaire philosophique traditionnel et aux présupposés qui l'animent en dégradant ses produits au niveau de « métaphores littéraires » : il s'agit en effet de balayer les facultés en réduisant la vie psychologique à ses éléments fondamentaux, les images. Par conséquent, Taine ne présente pas l'imagination comme une fonction synthétique, mais en suivant la tradition associationniste, il décrit la relation entre les images comme un équilibre de forces, qui n'a pas besoin d'un facteur d'organisation supplémentaire, mais qui se fonde sur une agrégation d'éléments simples. De ce point de vue, il pousse au bout les présupposés réductionnistes de son discours, alors que ceux qui les suivront, et Ribot en premier, récupéreront le concept d'« imagination ». Nous assistons, dans ce texte, à un rapprochement perpétuel entre le domaine physiologique et le domaine psychologique ; il n'y a pas pour Taine une solution de continuité entre les deux niveaux : il essaie donc, en s'appuyant sur les méthodes de la psychologie expérimentale, de revenir à une tradition philosophique qui coupe net avec les changements apportés par la tradition romantique à la vision de l'imagination, en réalisant une réduction matérialiste de la nature des images, qui se reflète de manière inévitable sur ses idées esthétiques. Son adhésion aux principes de l'associationnisme est théorisée de manière explicite dans la deuxième partie du livre II, « Renaissance et effacement de l'image ». Taine se concentre ici sur les mécanismes qui déterminent la résurgence d'une image à l'intérieur d'une chaîne ininterrompue qui se construit sur la base des lois simples de la contiguïté et de la similitude :

On voit maintenant comment les célèbres lois qui régissent l'association des images et par suite celle des idées, se ramènent à une loi plus simple. Ce qui suscite à tel moment telle image plutôt que telle autre, c'est un commencement de résurrection, et cette résurrection a commencé tantôt *par similitude*, parce que l'image ou la sensation antérieure contenait une portion de l'image ressuscitante, tantôt *par contiguïté*, parce que la terminaison de l'image antérieure se confondait avec le commencement de l'image ressuscitante².

Taine affirme donc que la loi d'association est en mesure d'expliquer toute émergence d'images et, à un degré plus complexe, d'idées, qui sont, elles aussi, des agrégats d'images. C'est à partir de ces présupposés psychologiques que Taine peut construire un discours plus vaste, qui comprend aussi les mécanismes de la *poïèsis* esthétique.

*

¹ *Ibid.*, p. 138-139.

² *Ibid.*, p. 164-165.

Si, comme nous l'avons vu, il existe un lien fondateur entre la vision philosophique de l'imagination élaborée par les romantiques et leur conception de la création, nous pouvons trouver une connexion aussi décisive entre la psychologie tainienne et sa critique littéraire : Taine est en effet à l'origine de deux traditions universitaires qui, par leurs rapports, montrent l'influence que les sciences humaines ont sur l'évolution des lettres en France entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. D'un côté, nous trouvons la tradition de la psychologie expérimentale, qui s'affirme pendant cette période, de l'autre, celle de la critique littéraire de marque positiviste, qui aura à son tour une influence centrale sur la « critique des professeurs », dominante pendant la Troisième République.

Si nous examinons l'« Introduction » à *L'Histoire de la littérature anglaise*, publiée en 1864 et manifeste de la critique littéraire tainienne, nous trouverons une théorisation explicite de la vision de la littérature comme document psychologique, capable de percer à jour les tréfonds des psychologies individuelle et collective :

[...] le lecteur verra tout le parti qu'on peut tirer d'un document littéraire : quand ce document est riche et qu'on sait l'interpréter, on y trouve la psychologie d'une âme, souvent celle d'un siècle, et parfois celle d'une race [...]. C'est donc principalement par l'étude des littératures que l'on pourra faire l'histoire morale et marcher vers la connaissance des lois psychologiques, d'où dépendent les événements. J'entreprends ici d'écrire l'histoire d'une littérature et d'y chercher la psychologie d'un peuple ; si j'ai choisi celle-ci, ce n'est pas sans motif¹.

Il est bien connu que, à partir de ces hypothèses, Taine construira une critique littéraire qui essaie de déterminer, à partir des macrocritères de la race, du milieu et du moment, les causes produisant la création. Or, bien que les excellents travaux de J.T. Nordmann aient montré comment les positions de Taine ont souvent été caricaturées², il est indéniable qu'elles se fondent sur une logique tendanciellement déterministe et scientiste, qui essaie d'expliquer les œuvres comme le produit des conditions qui les ont engendrées, à la fois au niveau collectif et individuel ; cette tendance constituera la base de la critique littéraire de marque positiviste. Une critique qui se veut scientifique et qui essaie d'envisager, pour autant qu'il est possible, l'œuvre littéraire comme un document. L'approche historiciste dominant pendant la Troisième République ne met pas en discussion, selon la synthèse polémique d'Antoine Compagnon, l'hypothèse qui fonde le déterminisme :

Mais depuis Taine, la méthode historique s'est imposée et l'histoire littéraire substituée à la démonstration systématique et déductive, une approche inductive et analytique, la recherche érudite et locale des faits objectifs. Elle ne maintient pas moins l'hypothèse centrale du déterminisme tainien – une conception intellectualiste de l'esprit humain et de la création littéraire [...]. Au lieu de descendre la chaîne causale du milieu à l'auteur et à l'œuvre comme le faisait Taine, par exemple sur La Fontaine, l'histoire littéraire procède à une analyse régressive. Mais les éléments de la synthèse idéale sont les mêmes : des matériaux séparables et une intelligence unifiante, exclusivement unifiante³.

¹ *Ibid.*, p. XLVI-XLVIII.

² Voir en particulier J.-T. Nordmann, *Taine et la critique scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, et notamment le deuxième chapitre de la deuxième partie « L'individualité créatrice », p. 135-176.

³ A. Compagnon, *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983, p. 192. Il s'agit d'une approche critique certes tranchante, mais qui n'est pas loin de celle d'un autre grand expert de l'histoire de la critique française, Michel Jarrety, qui, en parlant de Lanson et de sa relation à la critique tainienne, écrit : « Sous couvert de mieux approcher l'originalité de l'œuvre, tout porte à croire que c'est somme toute une recherche des causes qui se met en place – en quoi l'histoire littéraire rompt donc moins qu'elle ne le dit avec la critique antérieure, particulièrement celle de Taine. Et le péril sera de donner à croire – car bien des formules de Lanson y conduisent – que, par une sorte d'évolutionnisme, l'histoire de la littérature ne soit plus qu'un vaste

Si ces éléments ont souvent été mis en évidence par la critique, l'origine psychologique de cette approche l'a été beaucoup moins. Or, cette origine se trouve encore une fois, dans la conception des images comme fondement de l'activité psychique. Taine pose en effet à la base de son discours sur la littérature, dans l'« Introduction » à l'*Histoire de la littérature anglaise*, une analyse psychologique du processus de formation des images :

Qu'y a-t-il, au point de départ, dans l'homme ? Des images, ou représentations des objets, c'est-à-dire ce qui flotte intérieurement devant lui, subsiste quelque temps, s'efface, et revient, lorsqu'il a contemplé tel arbre, tel animal, bref, une chose sensible. [...] Selon que la représentation est nette et comme découpée à l'emporte-pièce, ou bien confuse et mal délimitée, selon qu'elle concentre en soi un grand ou un petit nombre de caractères de l'objet, selon qu'elle est violente et accompagnée d'impulsions ou tranquille et entourée de calme, toutes les opérations et tout le train courant de la machine humaine sont transformés. Pareillement encore, selon que le développement ultérieur de la représentation varie, tout le développement humain varie¹.

C'est à partir de cette théorie de la représentation imagée que Taine propose des modèles d'analyse des origines de la création littéraire. On peut aisément voir que le fait de concevoir l'agencement des images dans la psyché humaine selon une mécanique associationniste, est cohérent et directement connecté avec une explication de la création fondée sur des critères déterministes. En effet, l'atténuation du caractère « créateur » de l'imagination permet de mettre en avant des critères d'explication extérieurs qui agissent directement sur la psyché et en orientent la production. Le traitement psychologique de l'imagination peut être ainsi vu comme le fondement de la critique littéraire tainienne, car il justifie une vision passive du mécanisme de formation des images, sujet à de nombreuses influences qui en expliquent l'origine.

Il y a une très haute fréquence du terme « imagination » dans le corpus critique tainien. En nous appuyant sur les instruments de fouille électronique des textes fournis par la base de données OBVIL², nous pouvons constater que, dans les cinq volumes de l'*Histoire de la littérature anglaise*, nous retrouvons le terme 350 fois³, ce qui en fait, dans le vaste corpus de critique française du XIX^e siècle numérisé par OBVIL, le texte avec le plus d'occurrences du mot en termes absolus. Il dépasse, pour donner un terme de comparaison, largement les *Curiosités esthétiques* de Baudelaire où le terme se retrouve 107 fois. Mais nous trouvons également de nombreuses occurrences du mot dans d'autres ouvrages de Taine tels que *Nouveaux Essais de critique et d'histoire* (42), *Derniers Essais de critique et d'histoire* (31), *La Fontaine et ses fables* (29) ou *Les Philosophies classiques du XIX^e siècle en France* (28).

Si nous cherchons à analyser plus précisément ces occurrences, nous verrons que Taine associe souvent le substantif « imagination » à un adjectif qui a pour

continuum d'influences et d'engendremens qu'il faille simplement mettre au jour – pour lui-même. » dans M. Jarrety, *La Critique littéraire française du XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, <Que sais-je >, 1998, p. 12.

¹ H. Taine, « Introduction » à *Histoire de la littérature anglaise*, 2^e édition, Paris, Hachette, 1866, p. XIX.

² Le Labex OBVIL de Sorbonne Universités a créé une base de données de textes numérisés de critique littéraire qui va de 1600 à 1925 et qui comprend environ 7000 documents, dont environ 3500 pour la période 1850-1900. Il est possible d'interroger librement cette base de données, avec des instruments de fouille de textes variés, à l'adresse <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/> (consulté le 14 août 2019).

³ Plus précisément 50 fois dans le premier volume, 96 dans le deuxième, 62 dans le troisième, 51 dans le quatrième, 76 dans le cinquième.

fonction de définir le type d'imagination de l'auteur ou du groupe humain qu'il analyse. Elle est donc tour à tour (et ce ne sont que quelques exemples) « triviale », « complète », « passionnée », « exaltée », « grandiose », « pure », « agile », « voyageuse », « vaine », « concentrée », « toute puissante », « mélancolique », « tempérée », « distraite », « ingénieuse et noble », « sèche », « malade » ou « débordante ». Or, ce procédé peut être expliqué par le fait que les typologies d'imagination décrites par Taine dérivent directement des éléments qui les ont forgées, elles réfléchissent un tempérament qui est le produit de certaines préconditions, d'une combinaison de causes déterminantes. C'est pour cette raison que Taine choisit la typologie imaginative non seulement sur la base de caractères psychologiques, mais aussi de caractères nationaux, ou plus généralement géographiques. Nous trouvons dans *L'Histoire de la littérature anglaise* de nombreux exemples à cet égard :

Tel est sir Thomas Browne, naturaliste, philosophe, érudit, médecin et moraliste, presque le dernier de la génération qui porta Jérémie Taylor et Shakespeare. Nul penseur ne témoigne mieux de la flottante et inventive curiosité du siècle. Nul écrivain n'a mieux manifesté la splendide et sombre imagination du Nord¹.

Et encore :

Tout cela était venu par contraste : le puritanisme avait amené l'orgie, et les fanatiques avaient décrié la vertu. Pendant de longues années, la sombre imagination anglaise, saisie de terreurs religieuses, avait désolé la vie humaine².

Nous voyons donc que la conception de l'imagination de Taine est centrale dans son discours sur la littérature et que ce discours découle directement du renouvellement qu'il apporte à l'étude de la psyché. Nous avons donc chez Taine une vision de l'imagination qui, en opposition totale avec la conception romantique de cette faculté, n'est pas créatrice de nouveauté mais acquiert et reflète des caractères qui lui sont extérieurs.

Ribot et la réduction du caractère créateur de l'imagination

Si Hippolyte Taine est le premier à avoir posé une relation précise entre imagination, psychologie expérimentale et création littéraire, Théodule Ribot en 1900, avec *l'Essai sur l'imagination créatrice*, franchit une étape ultérieure dans la tentative de reconduire les mécanismes de création de l'esprit à une explication positive. Avant le travail de Ribot, le seul texte de psychologie spécifiquement consacré à l'imagination publié en France était celui du philosophe et psychologue Henry Joly, *L'Imagination*, publié en 1877³. Celui-ci revendique son inspiration tainienne et fait allégeance à une méthodologie positiviste, tout en ébauchant une

¹ H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise, op. cit.*, p. 384.

² *Ibidem*. Mais nous pourrions citer aussi : « N'est-ce point là la vive et chaude imagination du Midi ? Ils parlent du printemps et de l'amour, "du temps beau et joli" comme des trouvères, même comme des troubadours. » *Ibid.*, p. 111. Ou encore : « Tout à l'heure la grossièreté licencieuse de la Restauration perçait à travers le masque des beaux sentiments dont elle se couvrait ; maintenant la rude imagination anglaise a crevé le moule oratoire où elle tâchait de s'enfermer. L'imagination machinale fait les personnages bêtes de Shakespeare ; l'imagination rapide, hasardeuse, éblouissante, tourmentée, fait ses gens d'esprit. » *Ibid.*, p. 215-216.

³ H. Joly, *L'Imagination : étude psychologique*, Paris, Hachette, 1877.

analyse des pathologies hallucinatoires, liées au somnambulisme et aux états cataleptiques. Ce sera pourtant le travail de synthèse de Ribot qui endossera le rôle de texte de référence dans l'analyse psychologique de l'imagination. Fier opposant de la démarche spiritualiste, Ribot a en effet introduit en France les grands ouvrages de la psychologie scientifique anglaise et allemande¹, même si c'est surtout sur les textes anglais qu'il fonde sa démarche, en s'appuyant particulièrement sur l'évolutionnisme de Spencer et l'associationnisme psychologique de John Stuart Mill.

L'Essai sur l'imagination créatrice relève en effet le défi de montrer dans le détail comment les mécanismes d'association, déjà évoqués de manière générale par Taine pour aborder la dialectique imaginative, peuvent expliquer le surgissement de la nouveauté qui est le gage de la création. En d'autres termes, il s'agit de montrer la continuité entre les processus qui rendent possible la reproduction des images et ceux qui déterminent la production d'images nouvelles, de mettre en évidence qu'il s'agit non pas de phénomènes complètement autres mais d'une complexification du même mécanisme. Si donc, d'un côté, Ribot accepte l'existence d'un différentiel de nouveauté qui accompagne l'invention et consent à reconnaître l'apport irréductible de certains individus supérieurs, de l'autre, il affirme qu'il ne s'agit que du degré maximal que peuvent atteindre des processus nécessaires et uniformes. En s'appropriant le territoire romantique du génie et de l'imagination créatrice, Ribot se propose par conséquent d'évacuer toute forme de mysticisme du discours sur ces sujets. Il écrit, au début de son texte, qu'il faudra essayer « de suivre pas à pas la transition qui conduit de la reproduction pure et simple à la création, en montrant la persistance et la prépondérance de l'élément moteur à mesure qu'on s'élève de la répétition à l'invention »².

Une fois posé ce cadre conceptuel, Ribot identifie les processus principaux qui déterminent la production des images et leur caractère moteur, à savoir leur tendance à se modifier et à se recombinaison : il s'agit des deux dynamiques opposées de la dissociation et de l'association. La première, souvent négligée dans les études contemporaines, assume, selon Ribot, une importance fondamentale dans l'introduction d'un facteur de nouveauté dans l'image, car dans le processus de conservation des perceptions, le cerveau apporte des modifications aux images correspondantes : « L'image étant une simplification des données sensorielles et sa nature dépendant de celle des perceptions antérieures, il est inévitable que ce travail de dissociation continue en elle »³. L'image est donc fragmentaire, schématisée, interpolée par rapport à la perception correspondante et ce fait lui assure déjà une mobilité potentiellement imprévisible, qui assure la formation de combinaisons nouvelles. De l'autre côté, les images ainsi obtenues s'associent selon les deux lois fondamentales de la contiguïté et de la ressemblance, qui constituent les deux principes déjà évoqués par Taine. Cependant, pour Ribot, c'est la capacité de penser par analogie, « c'est-à-dire par ressemblance partielle et souvent accidentelle »⁴, qui constitue la véritable source de la créativité imaginative : l'analogie est en effet une association d'images qui peut se créer sur la base d'un seul caractère commun, d'un seul élément de jonction, même mineur, ce qui rend ce processus extrêmement variable et souple. Ribot essaie de réduire la complexité de l'analogie à deux

¹ Cf. T. Ribot, *La Psychologie anglaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2002 [1870] et T. Ribot, *La Psychologie allemande contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2003 [1879].

² T. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice (1900)*, op. cit., p. 1.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

procédés fondamentaux : d'un côté, la personnification, entendue en tant que tendance « à tout animer », à attribuer aux choses des caractéristiques humaines, ce qui constitue un réservoir fondamental dans la création des mythes ; de l'autre côté, la métamorphose, comme transfert par ressemblance partielle d'un objet à un autre objet.

La recherche de Ribot ne se limite pourtant pas à la catégorisation des processus de construction des images nouvelles mais elle cherche à déterminer quelles sont les forces qui les influencent. Il donne, de ce point de vue, une importance fondamentale au facteur émotionnel, car toute création humaine en est, selon lui, influencée : « L'élément affectif est primitif, originel ; car toute invention présuppose un besoin, un désir, une tendance, une impulsion non satisfaite, souvent même un état de gestation plein de malaise »¹. Ribot met en évidence la présence d'une « loi d'intérêt » ou « loi émotionnelle », selon laquelle « dans tout événement passé, les parties intéressantes se ravivent seules ou avec plus d'intensité que les autres. Intéressante signifie ce qui nous touche en quelque manière, sous une forme agréable ou pénible »². Par conséquent, deux images peuvent se combiner parce qu'elles sont associées à un état affectif semblable. Cette logique n'est pas sans relation avec celle de la psychanalyse, qui prendra de plus en plus d'importance en France au début du XX^e siècle : Ribot fait référence à la présence d'un « facteur inconscient » qui se trouverait à l'origine de la création et qui a été traditionnellement expliqué par le recours à l'idée d'inspiration ; il évoque aussi la latence de l'intermédiaire dans le processus analogique. En d'autres termes, le facteur inconscient consent, à son avis, au surgissement d'éléments imprévisibles pour le sujet dans ses associations d'idées, justement parce qu'il soustrait à la conscience ce qui détermine la ressemblance. Le fait que ces éléments soient cachés ne signifie pourtant pas qu'ils échappent à une explication possible : Ribot se hâte de reconduire ce facteur d'indétermination à des éléments causaux bien précis, qui doivent être cherchés « dans le tempérament, le caractère, l'individualité, souvent même dans le *moment*, c'est-à-dire dans une influence passagère, à peine saisissable, parce qu'elle est inconsciente ou subconsciente »³. L'étude des facteurs émotionnels et inconscients s'associe à la tentative de comprendre, par une approche évolutionniste, le sens de la création imaginative, qu'elle soit réalisée dans le domaine esthétique ou dans le domaine pratique : dans ce dernier cas, celui des inventions matérielles, politiques et sociales, la création trouve son explication dans la retombée pratique de ses réalisations, et la mythopoïèse se justifie par la nécessité de fournir un sens au réel et par une tentative d'action sur lui. En revanche, le but de la création strictement artistique est moins clair, et son « inutilité » apparente pose un problème. Notre auteur associe ainsi l'origine de l'art au jeu, en s'appuyant sur les travaux contemporains du psychologue allemand Karl Groos qui voit dans les jeux un prélude et une préparation aux « fonctions actives de la vie ». Si une telle explication semble résoudre le problème de manière hâtive, elle montre la nécessité, pour Ribot, de reconduire toute activité imaginative à un but, à une fonction qui découle d'un besoin :

Si l'on admet cette explication qui n'est pas dénuée de solidité, le travail de l'imagination esthétique lui-même se ramènerait à une nécessité biologique et il n'y aurait plus de raison d'en faire une catégorie à part. Quelque parti qu'on adopte, il reste toujours établi que toute invention est réductible, directement ou indirectement, à un besoin particulier, déterminable, et qu'admettre dans l'homme un instinct spécial dont

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 49-50.

le caractère propre, spécifique, serait d'inciter à la création est une conception chimérique¹.

Dans ce passage, on trouve la ligne théorique directrice du travail de Ribot et, en même temps, le fondement de l'approche de la psychologie expérimentale à la question de l'imagination au tournant du XX^e siècle : il s'agit d'utiliser les paradigmes épistémologiques des sciences dures pour ramener la question de la création, et en particulier de la création artistique, sur le terrain de la causalité scientifique, en fuyant l'indéterminisme véhiculé par la démarche spiritualiste.

En effet, Ribot consacre un chapitre entier de son ouvrage aux « Conditions organiques de l'imagination », afin d'intégrer à sa recherche les derniers développements de la science médicale et afin d'ancrer son travail dans un matérialisme solide, bien que problématisé et conscient de l'état embryonnaire des études dans ce domaine². En outre, toute la deuxième partie de son essai est consacrée au « Développement de l'imagination », à savoir à l'étude du processus de complexification de cette faculté, dans le but de la suivre « dans son évolution ascendante, des formes plus humbles aux plus complexes, des animaux à l'enfant, à l'homme primitif et de là aux modes les plus élevés de l'invention »³.

Selon Ribot, l'imagination subit une évolution, tant au niveau de l'individu qu'à celui de l'espèce. Cette évolution consiste en une complexification dans le traitement des images : de la simple reproduction jusqu'aux degrés les plus complexes de l'invention par association, il n'y a qu'une seule et même ligne à parcourir. C'est dans le but de démontrer ce fait que notre auteur consacre une attention particulière à l'enfant, qui, au cours de sa croissance, traverse plusieurs phases imaginatives. Le nouveau-né, dans un premier moment, se limite à *sentir*, pour ensuite apprendre à percevoir et à se représenter la perception qu'il a eue, pour la reproduire en son absence. En effet, il y a toujours, selon Ribot, dans une perception, un élément de représentation de la perception même. C'est à partir de cette connexion, de ce mélange, que peut s'engendrer l'illusion, prélude au processus créateur :

L'illusion a un domaine aussi étendu que celui des perceptions [...] et est produite par le même mécanisme, mais avec interversion des deux termes. Dans la perception, l'élément sensoriel est principal, l'élément représentatif secondaire. Dans l'illusion, c'est l'inverse ; ce que l'on tient pour perçu, est simplement imaginé ; l'imagination assume le premier rôle. L'illusion est le type de ces formes de passage, de ces cas hybrides qui consistent en constructions faites de souvenirs, sans être, au sens strict, une création⁴.

Ribot essaie de montrer une continuité entre la perception, l'illusion et la véritable création qui prendra ensuite la forme, chez l'enfant, de la tendance à animer toutes les choses, en suivant le même processus qui sied, chez l'homme « primitif », à la construction des mythes et des religions. L'enfant passe à la véritable affabulation, celle que Ribot appelle la « création romanesque », vers les quatre ans : à ce moment donc, chez l'enfant, l'action de l'imagination correspond au plus haut niveau du développement intellectuel, alors que, ensuite, elle sera remplacée par le raisonnement rationnel.

¹ *Ibid.*, p. 40.

² « On a pu se demander à bon droit si les états physiologiques qui coexistent avec le travail de l'imagination créatrice sont la cause, l'effet ou simplement l'accompagnement de ce travail. Probablement les trois cas se rencontrent. » *Ibid.*, p. 58.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

Les mêmes processus sont repérés par Ribot dans l'« homme primitif » et dans la création des mythes collectifs. Il en existe deux types principaux : un premier, qu'il nomme « les mythes explicatifs », qui témoigne de la nécessité de donner du sens aux phénomènes du réel en l'absence des instruments de la rationalité scientifique car « le primitif fait sans exception, sans réserves et avec des images ce que la science fait par exception, avec des réserves et par concepts – des hypothèses »¹. Ces mythes sont destinés à perdre leur fonction avec le progrès des civilisations. De l'autre côté Ribot s'arrête sur la définition des « mythes non explicatifs » qui seraient « issus d'un besoin de luxe, du pur désir de créer »², qui donnent lieu à des narrations épiques ou héroïques et qui témoignent d'une exigence esthétique, qui sera ensuite assouvie, avec l'évolution de la civilisation, par la littérature. Il écrit en effet :

Psychologiquement, le travail imaginatif qui a créé d'abord les dieux et les êtres supérieurs devant qui l'homme s'incline parce qu'il les a faits sans en avoir conscience, s'humanise de plus en plus en devenant conscient ; mais ne peut cesser d'être une projection des sentiments, des idées, de la nature de l'homme en des êtres fictifs auxquels la croyance du créateur et de ses lecteurs confère une existence illusoire et momentanée. Les dieux sont devenus des poupées dont l'homme se sait le maître et qu'il traite à son gré. À travers les multiples techniques, esthétiques, recueils documentaires, reproductions de la vie sociale, l'activité créatrice du premier âge reste inaltérée dans son fond. La littérature est une mythologie déchue et rationalisée³.

Par conséquent Ribot donne, somme toute, un rôle assez limité à la littérature, comme nous l'avons déjà remarqué, dans la construction d'une civilisation, et il n'arrive pas à développer un discours plus complexe sur son utilité sociale : sa démarche reste, de ce point de vue, strictement descriptive.

Toute la dernière partie de l'ouvrage est consacrée à une catégorisation des formes différentes d'imagination que les hommes expérimentent : l'imagination plastique et l'imagination diffluente, spécifiques aux artistes, l'imagination mystique, l'imagination scientifique, l'imagination mécanique, l'imagination commerciale et l'imagination utopique. Il essaie ainsi de montrer que la créativité humaine se réalise, de manière analogue, à la fois dans le domaine artistique et dans d'autres domaines de l'existence.

Dans la conclusion de son ouvrage, Ribot renvoie au travail fondamental mené par Hippolyte Taine dans la détermination des rapports entre la sensation et l'imagination et pose ainsi son travail dans la spécification de celui de son illustre collègue. En effet, bien que Ribot prête moins d'attention que Taine aux causes externes qui façonnent l'imagination, les présupposés et les méthodes qu'il utilise marquent une continuité avec les hypothèses contenues dans *De l'Intelligence*. Il s'agit toujours de répondre à la question par laquelle Ribot résume et unifie sa démarche : « Étant donnée la constitution physique et mentale de l'homme telle qu'elle existe en fait, comment l'imagination créatrice est-elle un produit naturel de cette constitution ? »⁴. Les chercheurs qui suivront, en psychologie expérimentale, la voie tracée par Théodule Ribot, ne mettront pas en discussion les présupposés physicalistes de son approche, le lien qu'il tisse entre imagination, sensation et mémoire ; en revanche, ils développeront plus spécifiquement l'étude de la dimension pathologique de l'imagination, comme nous le verrons en analysant quelques textes fondamentaux.

¹ *Ibid.*, p. 111.

² *Ibid.*, p. 110.

³ *Ibid.*, p. 114.

⁴ *Ibid.*, p. 261.

Dugas, Peuillaube, Dupré et la dimension pathologique de l'imagination

En 1903, trois ans seulement après *l'Essai sur l'imagination créatrice*, le psychologue Ludovic Dugas publie un livre, *L'Imagination*¹, qui reprend l'essentiel des thèses de Ribot : l'analyse des rapports entre imagination et sensibilité, l'opposition entre association et dissociation, la catégorisation des différents types d'imagination, l'interprétation de l'imagination esthétique comme jeu, la question de la motricité de cette faculté². L'approche de Dugas n'est pas en elle-même novatrice, elle témoigne plutôt de l'influence exercée par les positions de Ribot sur l'évolution de la psychologie expérimentale. Dugas, en effet, durcit certaines positions de Ribot, dans le but d'alimenter une polémique anti-spiritualiste. Il précise, au sujet du rapport entre imagination et perception :

Ainsi, si loin qu'on aille dans les créations de la fantaisie et alors même qu'on fait appel au surnaturel, aux prodiges de l'imagination « subliminale » on se heurte toujours au mur de la « prison » des sens, on constate l'impossibilité pour l'homme de s'affranchir de la réalité, et de ne rien créer que sur le modèle et à l'aide d'éléments empruntés à cette réalité³.

On ne peut plus clairement exprimer une position de réduction des productions de l'imagination à des combinaisons associatives de résidus sensoriels ; on ne peut plus clairement s'opposer à toute théorie qui affirme que l'imagination est capable de créer un monde autre, affranchi et indépendant de la réalité empirique, à laquelle il faut au contraire être capable de reconduire toute série d'images. Les positions de Dugas, moins nuancées que celles de Ribot, montrent cependant le discours ambiant et les références épistémologiques qui prennent de plus en plus pied dans le milieu psychologique.

Dugas souligne également sa volonté de fonder sa démarche sur les preuves fournies par la science médicale et tout particulièrement sur les « écarts » de l'imagination, sur les pathologies qui l'affectent et qui peuvent en expliquer le fonctionnement : c'est encore une fois Ribot, dont l'approche dans *Les Maladies de la mémoire* et *Les Maladies de la volonté* a fait école, qui indique la route. Le psychologue breton se sert pourtant de manière plus limitée de ces épreuves expérimentales dans *l'Essai sur l'imagination créatrice*, en laissant à Dugas une marge d'innovation dans le domaine. Ce dernier écrit à cet égard :

¹ L. Dugas, *L'Imagination*, Paris, Octave Doin, 1903.

² En effet Ludovic Dugas sera l'auteur, en 1924, d'un volume publié chez Payot, consacré à l'œuvre de Théodule Ribot, intitulé *Le Philosophe Théodule Ribot*. Le texte, qui passe en revue tous les ouvrages de Ribot, met en évidence les conquêtes intellectuelles réalisées par le psychologue breton au cours de sa carrière et notamment sa contribution au processus d'autonomisation de la psychologie, tout en soulignant que son choix en faveur de cette discipline ne provient pas d'une limitation de l'horizon gnoséologique, mais, au contraire, d'une nouvelle vision globale de la connaissance, qui prend son origine dans une confiance fondatrice dans les horizons de la science : « [...] à l'entendre, il n'aurait été, il n'aurait voulu être qu'un savant spécial, qu'un psychologue. Mais ne nous y trompons pas. Ce savant spécial est un philosophe ; il l'est, sans sortir de sa science, par cela seul qu'il s'en est formé une idée systématique, qu'il a réfléchi sur son objet, sur sa méthode, qu'il en a mesuré la portée et les limites ; il l'est et plus encore par les espérances qu'il met dans la science telle qu'il la conçoit, par la philosophie qu'il sait que déjà elle développe et que dans la suite surtout elle peut servir à fonder. S'il a modestement cultivé son champ, il n'a pas toujours été courbé sur sa tâche, il a levé ses regards vers l'horizon et entrevu les perspectives lointaines de la science achevée et totale, qui serait la philosophie vraie. » *Ibid.*, p. 34.

³ L. Dugas, *L'Imagination*, *op. cit.*, p. 16.

Le caractère moteur de l'imagination ressort avec une netteté particulière dans l'hallucination, la suggestion, le vertige et autres faits pathologiques, qui furent pendant longtemps à la fois l'objet d'une attention avide chez le vulgaire et d'un dédain systématique chez les savants, en raison de leur caractère mystérieux et troublant. Le progrès a consisté à relier les faits normaux aux faits morbides, à retrouver les traces de l'impulsion motrice dans les faits élevés aussi bien qu'élémentaires de l'imagination, à concevoir la volonté comme s'appliquant aux pensées aussi bien qu'aux actes, et l'imagination comme suscitant les croyances aussi bien que les mouvements¹.

Il s'agit d'un choix conscient et programmatique et le témoignage d'une méthode qui s'installe progressivement dans les études psychologiques sur l'imagination. Dugas reviendra en effet sur le sujet de manière plus spécifique presque trente ans après, en 1932, lorsqu'il publie un volume intitulé *Les Maladies de la mémoire et de l'imagination*. Dans l'introduction à cet ouvrage, Dugas mesure le progrès réalisé par la psychologie depuis le début du siècle, en affirmant que « par l'étude des maladies mentales, la psychologie devient donc ce que, réduite à l'introspection, elle n'aurait jamais pu être : une science expérimentale »². L'étude des différents délires constitue donc la voie d'accès privilégié pour saisir les caractéristiques de la faculté imaginative ; en même temps, les méthodes de la science médicale acquièrent le rôle de garants de l'objectivité des résultats obtenus. Nous voyons ainsi que la scission entre philosophie et psychologie expérimentale est définitivement consommée.

La parution d'un autre texte, en 1912, consacré à cet argument, *L'Essai sur la mémoire et l'imagination*, par Emile Peillaube, professeur de psychologie à l'Institut Catholique de Paris, confirme l'affirmation progressive des tendances que nous avons mises en évidence par rapport au magistère de Ribot : l'association de la mémoire et de l'imagination entendues comme les deux facettes du même processus de traitement et de reviviscence des images, l'approche pathologique et le rapprochement entre sensation et imagination. Peillaube écrit dans son introduction :

Nous inspirant de la psychologie nouvelle et plus particulièrement des travaux de M. Ribot, nous avons décomposé la mémoire et l'imagination en souvenirs et en images, ou d'un seul mot, en images, puisque les souvenirs ne sont que des images portant la marque du passé.

Dans une première partie, les images ont été rattachées à leurs antécédents naturels, les sensations, et réparties en autant de groupes correspondants : images visuelles, auditives, tactiles et motrices, olfactives, gustatives et viscérales. Chacun de ces groupes, subdivisé à son tour, a été étudié dans le détail et sous tous ses aspects, à l'état sain et à l'état morbide³.

Dans le texte de Peillaube, la relation entre imagination et sensation informe la structure même de son analyse des images, qui sont catégorisées selon la correspondance avec les sens : elles sont par conséquent olfactives, auditives, visuelles, gustatives et tactiles, avec une attention spécifique aussi pour les images du mouvement, la reviviscence des sensations émotionnelles, et celles qui renvoient aux sentiments intérieurs concernant la perception du fonctionnement interne du corps : c'est par ce biais que Peillaube construit son système de rapports entre imagination, mémoire et sensation, qui constitue le cœur même de sa démarche. Les typologies des exemples choisis pour appuyer ses théories sont aussi significatives : Peillaube prête en effet une attention systématique aux phénomènes hallucinatoires, considérés en tant que moments de prévalence momentanée des images sur les

¹ *Ibid.*, p. 8.

² *Ibid.*, p. 11.

³ E. Peillaube, *Les Images : essai sur la mémoire et l'imagination*, Paris, Éd. Marcel Rivière, 1910.

sensations et donc à la fois témoignage des caractéristiques spécifiques de l'image et des relations qu'elle peut entretenir avec la sensation. En outre, il évoque systématiquement l'expérience des créateurs, qu'ils soient peintres, écrivains ou musiciens, pour montrer comment leur expérience esthétique se fonde sur des prérogatives spécifiques de leur imagination et donc de leur perception du réel, par un raccourci qui renvoie à l'étymologie même du terme « esthétique ».

Un discours analogue peut être tenu par rapport au travail du célèbre aliéniste Ernest Dupré : ses articles sont recueillis après sa mort, en 1925, par son élève Benjamin Logre dans le volume *Pathologies de l'imagination et de l'émotivité*. La préface au volume, signée par Paul Bourget, alors déjà membre de l'Académie française, est particulièrement significative car elle dresse, selon les principes de la méthode développée dans les *Essais de psychologie contemporaine*, des rapprochements entre les contributions à la connaissance apportées par la littérature et par la psychiatrie, science « toute récente » mais qui a désormais acquis une légitimité certaine, jusqu'à influencer la perception que les écrivains et les critiques contemporains ont de la littérature elle-même. De ce point de vue, Dupré est décrit à la fois comme un scientifique et comme un humaniste, selon le modèle de convergence que nous avons montré chez Hippolyte Taine, maître de Bourget¹.

Dupré est, parmi les théoriciens que nous avons cités jusque-là, celui qui peut se vanter de l'expérience médicale la plus approfondie, car il a été médecin aliéniste à l'Hôtel-Dieu, à l'hôpital La Rochefoucauld et à Laënnec. C'est à lui qu'on doit le terme « mythomanie », qui décrit la tendance à « mentir, à simuler et à inventer, par l'activité pathologique de l'imagination créatrice, des fables et des situations dépourvues de réalité objective »². Pour désigner cette pathologie, il fait référence à la racine même du mot mythe, le grec *mythos*. En suivant la théorisation élaborée à cet égard par Théodule Ribot, il affirme que l'imagination créatrice qui produit une fabulation mythique chez l'enfant et chez le primitif, et qui est dans ce cas une activité normale, peut chez l'adulte dégénérer en mythomanie, à savoir en une pathologie de création incontrôlée de mythes, d'histoires fausses³. Ce type de logique véhicule tout de même l'idée qu'un excès d'imagination chez l'adulte est à considérer comme un phénomène potentiellement pathologique : on en revient ainsi au discrédit traditionnellement attribué à l'imagination. De la même manière, Dupré identifie la présence de délires spécifiquement imaginatifs, fondés non pas simplement sur une perception hallucinatoire de la réalité, mais relevant de mécanismes d'association d'images et de constructions narratives fausses :

Des délires intéressants, d'une manière élective, l'imagination reproductrice et surtout créatrice. On sait que cette activité créatrice résulte de l'association spontanée des images et des idées, aboutissant à des combinaisons nouvelles. [...] Si l'on envisage le mode d'éclosion du délire, on reconnaît que, selon le cas, l'erreur s'impose à l'esprit,

¹ En parlant de la psychiatrie de Dupré, Bourget écrit en effet : « Elle est une science, mais qui confine, au point de sans cesse l'envahir, avec la littérature d'observation. Tel drame de Shakespeare, telle comédie de Molière, tel roman de Balzac ne nous offrent-ils pas de véritables tableaux cliniques, auxquels il ne manque qu'une étiquette pour être rangés dans un chapitre d'un Précis de psychiatrie, comme celui que nous a laissé le regretté Régis ? [...] Comment le passionné de littérature et de science à la fois qu'était Dupré n'eût-il pas été attiré par des études qui satisfaisaient la double tendance de sa nature ? Comment aussi n'eût-il pas été attiré, lui, si actif, si curieux de nouveauté, par ce que la psychiatrie représente de découvertes à tenter ? C'est une science toute récente et qui n'est pas faite. » P. Bourget, « Préface » à E. Dupré, *Pathologies de l'imagination et de l'émotivité*, Paris, Payot, 1925, p. XI.

² *Ibid.*, p. 3.

³ « La mythomanie est le résultat de la persistance, chez l'adulte, de l'activité mythique infantile : elle représente un mode d'infantilisme intellectuel qui, par ses manifestations tardives, contraste avec le reste de la mentalité et détonne avec l'ensemble de la personnalité adulte. Une conclusion ressort de ces considérations étiologiques : c'est que, si l'on devient menteur, on naît mythomane. » *Ibid.*, p. 23.

soit à la suite de perceptions ou de raisonnements pathologiques, soit en vertu d'un processus intellectuel, de formule et d'expression exclusivement imaginatives. C'est cette différence de mécanisme du délire qui autorise à décrire à part, à côté des délires hallucinatoires et interprétatifs, les *délires d'imagination*¹.

L'approche pathologique de la description des faits imaginatifs, qui caractérise la méthode de la psychologie expérimentale, tend à souligner les dangers pour l'équilibre psychique des excès imaginatifs. La psychologie expérimentale, avec son réductionnisme physicaliste et sa méfiance envers les potentialités négatives de l'imagination, constitue un paradigme d'analyse, qui, dans les années suivant la Première Guerre mondiale, aura terminé de conquérir sa légitimité.

L'imagination socialisée

Les caractères fondamentaux de l'imagination dans les sciences sociales

Poser la question du rôle du concept d'imagination dans le domaine des sciences sociales en France dans la première partie du XX^e siècle est plus problématique que pour la psychologie. En effet, nous ne trouvons pas, dans les textes de « l'école française » de sociologie et d'anthropologie qui s'inspire du magistère d'Émile Durkheim (1858-1917), et qui comprend des personnalités intellectuelles de l'importance de Marcel Mauss, Georges Dumézil, Lucien Lévy-Bruhl, de théorisation suivie du rôle de cette faculté dans le processus de constitution des groupes sociaux : nous n'avons donc pas d'ouvrages monographiques spécifiquement consacrés à la question. Pourtant, comme nous le verrons à partir du prochain chapitre, ces auteurs influencent de manière significative la réflexion sur l'imagination de certains des théoriciens de notre corpus primaire, tels que Caillois et Breton². En outre, il est indéniable, comme le rappellent Legros, Monneyron, Renard et Tacussel dans leur *Sociologie de l'imaginaire*, que « tous les grands fondateurs de la sociologie ont utilisé la notion d'imaginaire, d'une manière ou d'une autre, pour asseoir leur pensée »³. Les sciences sociales abordent l'étude des phénomènes imaginatifs dans tous les contextes où ils se manifestent au niveau collectif et, tout particulièrement, dans l'élaboration des rites et des croyances religieuses, ainsi que des mythes. Les auteurs de notre corpus primaire s'inspireront largement, dans l'entre-deux-guerres, des découvertes concernant les formes de la pensée imaginative qui se développent chez les peuples originaires : cependant ces découvertes s'inscrivent dans une fidélité au scientisme positiviste chez les intellectuels qui les effectuent. Nous verrons également que, par rapport à la psychologie expérimentale et au réductionnisme qui la caractérise, la démarche des sciences sociales est plus souple quant à la possibilité de reconnaître une autonomie relative aux productions imaginatives.

Nous pouvons démontrer cette affirmation, en prenant le cas du chef d'école Émile Durkheim, qui fonde la discipline sociologique en France sur l'idée novatrice qu'il existe une spécificité absolue du social. Pour lui, il faut en effet définir le fait

¹ *Ibid.*, p. 94-95.

² Cf. *infra*, ch. 5.3.4 et 6.2.

³ P. Legros, F. Monneyron, J.B. Renard, P. Tacussel, *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 16.

social comme une « chose », comme un objet d'étude indépendant, qui ne peut pas être réduit au niveau de l'individu mais qui doit être appréhendé dans sa dimension collective. C'est dans *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, son livre qui a le plus influencé la pensée anthropologique, qu'il se penche sur la question de l'indépendance et de la puissance que les représentations imaginaires ont dans la structuration de l'existence sociale : il montre comment la religion, à la différence de la magie, est indissociable des pratiques collectives. Il affirme qu'elle se façonne sur la base de représentations relativement autonomes par rapport à ce qu'on pourrait définir comme la « structure » marxiste. Il écrit à cet égard :

Tout un monde de sentiments, d'idées, d'images, qui, une fois nés, obéissent à des lois qui leur sont propres. Ils s'appellent, se repoussent, fusionnent, se segmentent, prolifèrent sans que toutes ces combinaisons soient directement commandées et nécessitées par l'état de réalité sous-jacente¹.

Camille Tarot, dans un ouvrage très riche sur la question du symbolique chez Durkheim et Mauss, précise :

On ne forcera donc pas la pensée de Durkheim en soulignant qu'il assignait aux sciences sociales comme une de leurs tâches les plus spécifiques, celle d'expliquer les systèmes sociaux de croyance. Il s'agit pour ces sciences de faire preuve d'un réalisme accru. Durkheim ne parle pas d'imaginaire, mais en un sens modeste et réel, il s'agit bien de le réintégrer dans une science de l'homme, de lui trouver sa place, comme à tous les faits naturels. C'est à la méthode de s'adapter aux faits².

Si nous partageons l'analyse de Tarot sur ce point, nous pouvons cependant aller plus loin dans sa direction, puisque Durkheim, dans le chapitre des *Formes élémentaires de la vie religieuse* dédié à l'ensemble des pratiques rituelles actives qu'il nomme « Le culte positif », consacre une série de réflexions à la gratuité de l'élément imaginaire et à ses effets sur les imaginations des membres de la communauté : il existe donc des références explicites et non pas seulement implicites à ce thème dans l'œuvre du sociologue. En mettant en relation religion, jeu et poésie, Durkheim souligne en effet la dimension de « luxe » et l'autonomie qui caractérisent l'imagination religieuse, ce qui ouvre une réflexion sur les rapports entre utilité sociale et dépense gratuite dans le culte des peuples indigènes :

En même temps qu'elles nous font mieux comprendre la nature du culte, ces représentations rituelles mettent en évidence un important élément de la religion : c'est l'élément récréatif et esthétique. [...] Non seulement, en effet, elles emploient les mêmes procédés que le drame proprement dit, mais elles poursuivent un but du même genre : étrangères à toute fin utilitaire, elles font oublier aux hommes le monde réel, pour les transporter dans un autre où leur imagination est plus à l'aise ; elles distraient [...] En effet, bien que, comme nous l'avons établi, la pensée religieuse soit tout autre chose qu'un système de fictions, les réalités auxquelles elle correspond ne parviennent cependant à s'exprimer religieusement que si l'imagination les transfigure³.

Il y a donc, selon Durkheim, un élément esthétique et autotélique dans l'hypertrophie de l'élément imaginaire dans la mythologie et dans l'apparat rituel d'une communauté donnée, ce qui rendrait par ailleurs plus simple pour les sujets impliqués

¹ E. Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Librairie Générale Française, 1991, p. 704-705.

² C. Tarot, *De Durkheim à Mauss, l'invention du symbolique. Sociologie et sciences des religions*, Paris, Éd. La Découverte, 1999, p. 199.

³ E. Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, op. cit., p. 640.

dans une pratique religieuse le détachement du réel et leur mise en relation avec les puissances invisibles du sacré. Cependant, il ne faut jamais oublier que les images s'insèrent dans le système complexe des croyances religieuses qui ont à leur tour une importance fondamentale dans l'organisation d'une société : il s'agit des présupposés fondamentaux de la méthode durkheimienne, qui ramène tous les éléments analysés au fait social¹.

Une « herméneutique réductrice » ?

Il existe, dès l'origine de l'école française de sociologie et d'ethnologie, une attention portée à la valeur collective des images produites dans le cadre des pratiques religieuses et un intérêt pour les effets qu'elles produisent sur les imaginations des individus qui forment la communauté. Or, comme nous l'avons vu, Durkheim élargit le discours scientifique de la psychologie, qui s'était concentrée sur l'imagination de l'individu, vers la prise en compte de la dimension globale et irréductible de la logique sociale. Il part, dans l'étude du fait religieux, d'une recherche menée sur les croyances des Aborigènes australiens, et ouvre ainsi l'horizon de ses études sociologiques à des imaginaires allogènes par rapport à celui des Européens.

Gilbert Durand a bien synthétisé les points de contact historiques, à cet égard, entre la psychologie et les sciences sociales, dans un passage de son ouvrage *L'imagination symbolique* consacré aux « herméneutiques réductives » :

Notre temps a repris conscience de l'importance des images symboliques dans la vie mentale, grâce à l'apport de la pathologie psychologique et de l'ethnologie. L'une et l'autre de ces deux sciences semblent avoir soudain révélé, rappelé à l'individu normal et civilisé que toute une partie de sa représentation confinait singulièrement avec les représentations du névrosé, du délire ou des « primitifs ». Les méthodes comparant la « folie » avec la saine raison, la logique efficace du civilisé avec les mythologies des « primitifs » ont eu l'immense mérite d'attirer l'attention scientifique sur le dénominateur commun de la comparaison : le règne des images, le mécanisme par lequel s'associent les symboles et la recherche du sens plus ou moins voilé des images, ou herméneutique².

L'influence des sciences sociales sur les théoriciens de l'imagination de notre corpus est significative, et passe surtout par l'intérêt nouveau que les recherches ethnologiques ont porté à la pensée mythique, entendue comme forme mentale distincte par rapport à la mentalité occidentale rationaliste, car elle serait capable de structurer un rapport au monde fondé sur une importance plus grande de l'imagination.

La connexion établie par Durand entre folie et primitivisme n'a pas en effet échappé à André Breton qui met en relation la libération des forces imaginaires que les peuples originaires réalisent avec l'imagination propre aux aliénés mentaux³. Roger Caillois, dans le cadre des travaux du Collège de Sociologie essayera, quant à

¹ Il écrit en effet : « Assurément on commettrait la plus grave erreur si l'on ne voyait de la religion que cet unique aspect ou si même on en exagérait l'importance. Quand un rite ne sert plus qu'à distraire, ce n'est plus un rite. Les forces morales qu'expriment les symboles religieux sont des forces réelles, avec lesquelles il nous faut compter et dont nous ne pouvons faire ce qu'il nous plaît. Alors même que le culte ne vise pas à produire des effets physiques mais se borne délibérément à agir sur les esprits, son action s'exerce dans un autre sens qu'une pure œuvre d'art. » *Ibidem*.

² G. Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015 [1964], p. 42.

³ Cf. *infra*, ch. 4.3.

lui, de montrer comment la production des mythes et la réintroduction de la force du sacré dans une société peuvent créer un lien collectif en mesure de produire des effets directs de régénération dans une communauté¹. C'est dans une revue de *L'Amour et l'Occident* de Denis de Rougemont que Jean-Paul Sartre parlera, en se référant aussi à Caillois, du fait que, dans la culture contemporaine, il y a « un mythe du mythe, qui devrait faire lui-même l'objet d'une étude sociologique »².

Pendant, nous avons vu que Durand parle d'une « herméneutique réductrice » à la fois pour la psychologie et pour l'ethnologie, en soulignant comment il n'y a en aucun cas, chez les savants qui étudient les peuples indigènes, d'intérêt pour les possibilités que leur « pensée imaginative » peut réaliser, mais plutôt la volonté de la reconduire à une enquête et à des catégories rationnelles, qui est propre à toutes les sciences humaines lorsqu'elles approchent des faits imaginatifs : nous sommes confronté à la volonté d'un détachement objectivant de l'objet d'étude, qui dérive d'une source positiviste.

De ce point de vue, le cas de l'anthropologue Lucien Lévy-Bruhl constitue un exemple prégnant : Lévy-Bruhl, qui se pose explicitement dans la lignée d'Auguste Comte³, a consacré une bonne partie de sa production à l'étude des cadres mentaux des sociétés originaires. Parmi ses travaux, le plus connu et influent est sans doute *La Mentalité primitive*⁴, publié en 1922, qui établit une séparation nette entre les sociétés occidentales, homogènes entre elles, et fondées sur une prédominance de la logique, et les sociétés « primitives », selon la terminologie de l'époque, qui envisagent la réalité selon une mentalité prélogique, fondée sur une appréhension mystique des rapports entre le monde visible et les puissances invisibles qui le gouvernent. Par conséquent, les représentations mentales assument un rôle fondamental dans les sociétés originaires pour Lévy-Bruhl, étant donné qu'elles organisent la mentalité collective de ces sociétés, et construisent un rapport complètement différent de celui des Occidentaux à la notion de causalité⁵.

Nous constatons donc la présence, chez Lévy-Bruhl, de l'effort d'analyse d'une autre manière de penser, irréductible aux cadres ordinaires de la pensée occidentale : il montre, dans ce contexte, comment toute une série de productions imaginatives assument, chez ces peuples « primitifs », un sens complètement autre, et influencent puissamment l'existence individuelle et sociale. Un exemple classique est représenté par l'attention que Lévy-Bruhl consacre à l'univers du rêve, considéré, dans la mentalité des indigènes, en tant que lieu privilégié de rencontre entre le monde visible et le monde invisible et doté d'un degré d'importance et de véracité supérieur même à celui de l'expérience des sens :

Pour la mentalité primitive, comme on sait, le monde visible et invisible ne font qu'un. La communication entre ce que nous appelons la réalité sensible et les puissances mystiques est donc constante. Mais nulle part peut-être elle ne s'effectue d'une façon plus immédiate et plus complète que dans les rêves, où l'homme passe et repasse d'un

¹ Cf. *infra*, ch. 5.2.

² J. P. Sartre, « “L'Amour et l'Occident” » dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 2010 [1947], p. 59.

³ Il publie en effet, en 1900, un livre sur l'œuvre et les théories du chef-de-file du positivisme, *La Philosophie d'Auguste Comte*, Paris, Alcan, 1900.

⁴ Nous signalons, dans la même lignée, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, publié en 1910 et *L'Âme primitive*, en 1927.

⁵ « [...] il faut d'abord ne pas chercher dans ces sociétés, qu'elles soient tout à fait inférieures ou d'un degré plus élevé, un “besoin de causalité” du même type que le nôtre. Comme il ressort des faits et des institutions analysées dans le présent ouvrage, elles ont le leur, qui leur est propre et qui échappe facilement à des observateurs trop pressés ou prévenus. Cette mentalité, essentiellement mystique et prélogique, va à d'autres objets et par d'autres chemins que nos esprits. » L. Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive*, Paris, Flammarion, 2010 [1922], p. 98.

monde à l'autre sans s'en apercevoir. [...] Le rêve apporte ainsi aux primitifs des données qui, à leurs yeux, valent autant, sinon plus, que les perceptions acquises pendant la veille [...]. Ils savent très bien distinguer le rêve d'avec la perception de la veille, et qu'ils ne rêvent que lorsqu'ils dorment. Mais ils ne s'étonnent nullement de ce que leurs songes les mettent en rapport direct avec les puissances qui ne se laissent ni voir ni toucher¹.

Or si Lévy-Bruhl consacre toute son existence de savant à mettre en relief une différence, une distance difficile à combler entre des structures mentales appartenant à des civilisations différentes, il ne met pourtant jamais en question la primauté de la logique occidentale et de ses principes de causalité, les mêmes qui fondent la méthode scientifique qu'il utilise. En revanche, ses travaux ont pu inspirer des écrivains, tels que Michel Leiris, désireux de trouver une alternative à l'étouffant rationalisme européen. Leiris a en effet écrit à cet égard :

De cette mentalité européenne qui me gênait comme un vêtement mal fait, j'essayais de m'évader en lisant des ouvrages sur la mentalité « primitive », mentalité qui implique – si l'on en croit Lévy-Bruhl et d'autres théoriciens – un jeu de puissances affectives et de la capacité imaginative beaucoup plus libre que la mentalité dite civilisée².

Le passage ci-dessus montre comme Leiris, qui a été à la fois écrivain et ethnologue, a pu trouver chez Lévy-Bruhl un travail qui, tout en se posant dans une démarche de rationalisation et de détachement de la mentalité primitive, a représenté pour lui une porte d'accès à un usage de l'imagination différent, moins limité que dans le « vêtement » rationaliste occidental.

Nous touchons donc ici à une certaine tendance de l'anthropologie française concernant le développement de la pensée de l'imagination : d'un côté, elle permet aux Occidentaux de rentrer en contact avec une autre logique de pensée qui valorise davantage le rôle de l'imagination, de l'autre, elle reste liée à un rationalisme positiviste occidental, qui exclut toute participation de la faculté imaginative à l'élaboration du savoir. Cette dialectique sera en effet au centre de la reprise critique que la théorisation littéraire de l'entre-deux-guerres fera de cette discipline.

Déterminisme social et autonomie imaginative dans la pensée du mythe

Dans le contexte de l'évolution des sciences humaines dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et de leur contribution à l'évolution d'une pensée de l'imagination, le développement des études mythologiques mérite une attention particulière.

La naissance de cette discipline est, en effet, indissolublement liée à une réflexion sur les rapports entre l'imagination mythologique et le langage. Il faut rappeler que, parmi les pionniers qui ont essayé de décrypter la fonction et l'origine des récits mythiques, nous trouvons Max Müller, linguiste allemand qui aura une influence durable sur la culture française, et dont l'ouvrage *La Science du langage*, publié en 1866, est traduit de l'anglais en 1876. Il y défend l'hypothèse célèbre selon laquelle « le mythe, ce fléau de l'Antiquité, est en réalité, une maladie du langage »³. Il y aurait de fait, à l'origine des langues, dans les sociétés primitives

¹ *Ibid.*, p. 173-174.

² M. Leiris, *Miroir de l'Afrique*, éd. établie, présentée et annotée par J. Jamin, avec la collaboration de J. Mercier Paris, Gallimard, 1995, p. 878.

³ Cité dans M. Détiéne, *L'Invention de la mythologie*, Gallimard, 1981, p. 30.

indo-européennes, trois phases de développement : une phase thématique, qui correspond à la création des termes fondamentaux pour décrire la réalité naturelle ; puis une phase dialectale, qui détermine une séparation inévitable des idiomes et la présence d'une myriade de variations possibles ; ensuite une phase « mythopoïétique », où les mythes tirent leur origine d'une corruption du langage. Si en effet, dans la première phase, les hommes se contentent de nommer les événements grandioses qui rythment leur existence, tels que l'alternance de la nuit et du jour, l'orage et tous les phénomènes célestes, dans la dernière phase la corruption des mots qui désignent ces événements tend à créer des dieux, sans que l'on puisse pour autant reconnaître leur origine naturelle. La polyvalence des mots, une distinction incertaine entre abstrait et concret et la rencontre de termes similaires détermineraient ainsi la naissance du récit mythologique. Par exemple, le mythe de la régénération de l'humanité des pierres lancées par Deucalion et Pyrrha aurait été produit par la proximité relative entre les mots grecs *laas*, « pierre » et *laoi*, « peuples ». Marcel Détienne précise alors que pour Max Müller

[...] le discours mythique est un produit inconscient du langage dont l'homme est toujours le dupe et n'est jamais le producteur. En effet, de même que les grandes structures grammaticales se forment silencieusement dans les abysses végétaux de la langue, les premiers mythes apparaissent comme des bulles crevant la surface des mots et des phrases qui jaillissent de la bouche de l'humanité originelle¹.

La réflexion de Müller prend son origine dans l'essor de la linguistique indo-européenne et en particulier dans les avancées de la grammaire comparée, qui permet de repérer des similitudes dans les noms de dieux des différentes religions indo-européennes.

« L' cole de mythologie comparée » qui se construit autour de Müller sera, à partir du début du XX^e siècle, délaissée au profit d'autres approches qui, tout en retenant sa leçon linguistique, essaieront de construire un discours plus global, qui ne se limite pas à poser, à la base de la mythologie, une dialectique interne à la langue, mais qui tâche d'insérer les mythes dans un discours qui englobe leur dimension sociale.

Dans ce cadre, le travail mené par l' cole sociologique française dans la ligne qui de Durkheim procède vers Marcel Mauss, et dont nous avons fait mention ci-dessus, est tout à fait primordial. Ils structurent en effet un discours sur la mythologie en réaction contre l' cole de Max Müller. En 1903, Mauss et Durkheim publient un texte, *De quelques forces primitives de classification*. Ce long article pose les jalons d'une explication du mythe comme projection des forces qui dirigent les sociétés, car il postule que les mêmes processus mentaux siègent à la construction des mythes et des structures sociales. Ils  crivent :

Chaque mythologie est, au fond, une classification, mais qui emprunte ses principes à des croyances religieuses, et non pas à des notions scientifiques. Les panthéons bien organisés se partagent la nature, tout comme ailleurs les clans se partagent l'univers.

[...]

On peut donc penser que les conditions dont dépendent ces classifications très anciennes ne sont pas sans avoir joué un rôle important dans la génèse de la fonction classificatrice en général.

Or, il ressort de toute cette étude que ces conditions sont de nature sociale. Bien loin que, comme semble l'admettre M. Frazer, ce soient les relations logiques des choses

¹ *Ibid.*, p. 29.

qui aient servi de base aux relations sociales des hommes, en réalité ce sont celles-ci qui ont servi de prototype à celles-là¹.

L'imagination mythologique semble donc être, dans ce texte, reconduite globalement à une origine sociale, alors que nous avons constaté ci-dessus que Durkheim, dans *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, qui sera publié moins de dix ans après, semble accorder davantage d'autonomie à l'imagination.

Or, cette dialectique entre déterminisme social et autonomie imaginative dans la production mythologique se configure comme un caractère fondamental des études qui sont portées sur la question en France dans la première partie du siècle.

Un exemple significatif est constitué par l'œuvre de Georges Dumézil (1898-1986) qui a consacré à l'exploration des convergences dans les récits mythiques toute sa carrière scientifique. La spécificité de son approche consiste dans le fait qu'il se concentre sur un corpus dont l'origine est homogène : en effet, ses études se fondent sur l'hypothèse, aujourd'hui largement acceptée², qu'il existe des convergences significatives entre des mots et des formes grammaticales des langues qui sont parlées aujourd'hui dans une vaste zone qui va de l'Islande jusqu'à l'Inde : ce fait permet de postuler l'existence d'un peuple originaire indo-européen, locuteur d'une langue qui serait à l'origine de toutes les autres. Dans ce sens, le comparatisme mythologique, y compris dans sa dimension linguistique, acquiert une consistance différente, justement dans la mesure où il se fonde sur un corpus homogène qui découle d'une source unique.

Dans une première phase de sa carrière, Dumézil explique l'origine des mythes suivant les schémas interprétatifs « utilitaristes » de James Frazer, pour qui, comme l'explique efficacement Camille Tarot « la religion des peuples primitifs tourne essentiellement autour des rites et des croyances relatives à la fécondité de la nature et des hommes. Les rites, les magies et les superstitions veulent activer en les accompagnant les cycles des saisons et de la vie et tenter d'obtenir l'immortalité »³. C'est cependant le rapprochement avec la sociologie durkheimienne et le poids mineur qu'il accorde à la philologie comparée qui l'amènent à la découverte fondamentale de sa carrière. Il s'agit de la thèse de la « trifonctionnalité », que Dumézil élabore, en 1938, à partir d'une intuition concernant l'homologie entre les structures des classes sociales de l'Inde et les magistratures religieuses romaines. Si en effet, en Inde, existent les *brahmanes* (prêtres), les *râjanya* (guerriers) et les *vaiçya* (agriculteurs), de la même manière, à Rome, les *flamines* majeures étaient trois : le premier servait Jupiter, le deuxième Mars, le troisième Quirinus, d'où la théorie selon laquelle il existe un schéma récurrent dans la manière de se représenter la structure de la société, divisée invariablement, chez tous les peuples indo-européens, en trois classes d'*oratores*, *bellatores* et *laboratores*. Dumézil se consacra donc à l'analyse des conséquences qu'une telle représentation peut avoir sur l'ensemble des activités de ces peuples. Dans un texte publié en 1979, *Mariages indo-européens*, il résume les enjeux et les résultats de sa recherche depuis 1938, en mettant en évidence l'importance du facteur imaginaire dans sa théorie :

L'un des cadres les plus impérieux de la pensée des Indo-Européens communs était une conception tripartite, trifonctionnelle, de l'ensemble du réel et, plus encore, de

¹ M. Mauss et E. Durkheim, « De quelques forces primitives de classification », dans M. Mauss, *Essais de sociologie*, Paris, Minuit, 1968, p. 221 et 224.

² Pour un point de vue critique sur la question cf. J.-P. Demoule, *Mais où sont passés les Indo-européens ? Le mythe d'origine de l'Occident*, Paris, Seuil, 2014, qui analyse la dimension mythique de l'hypothèse indo-européenne elle-même.

³ C. Tarot, *Le Symbolique et le Sacré. Théories de la religion*, Paris, La Découverte, 2008, p. 352.

l'imaginaire. Pour eux, trois modes et principes d'action, à la fois coordonnés et hiérarchisés, étaient nécessaires à l'harmonie de tout organisme, qu'il s'agît du monde, de la société, de l'âme même : la souveraineté magico-religieuse et intellectuelle, la force physique et combattante, l'activité procréatrice et économique, donneuse de richesse¹.

En effet l'on retrouve chez Dumézil une dialectique entre l'idée qu'il existe une corrélation directe et nécessaire entre des structures sociales réelles et les représentations imaginaires trifonctionnelles, et l'idée qu'il faut plutôt voir dans ces dernières une spéculation abstraite, une idéalisation qui ne dérive pas directement d'une configuration existante ou ayant réellement existé. Nous voyons donc que si, dans le sillage de l'école française de sociologie, Dumézil reconduit dans un premier moment la production de l'imagination mythique à une réalité sociale sous-jacente, il nuance cependant sa pensée en mettant en évidence une certaine autonomie des représentations, qui se forment dans un espace mental ayant ses propres règles spécifiques. Dans un texte publié en 1947 et consacré à la mythologie germanique, *Loki*, Dumézil explique comment il faut envisager le processus de formation des mythes :

La pensée mythique [...] est intermédiaire entre la pensée onirique et la pensée verbale, entre le rêve, dont elle a le caractère illustré, dramatique et en général cohérent. Mais comme le rêve et comme le discours (et sans être, bien entendu, absolument indépendante de l'un ni de l'autre) ; *elle se suffit à elle-même*, elle fait elle-même les opérations qui, transposées dans la pensée verbale, seraient des analyses et des synthèses, mais qui, en elle, comme dans l'intuition dynamique du peintre, du poète ou du romancier, sont plutôt la prise de conscience *immédiatement imagée et scénique* des rapports essentiels (liaisons causales, ressemblances, oppositions), *sans qu'il y ait à aucun moment dissociation de l'ensemble*².

Dumézil affirme que la pensée mythique, dans sa dimension imagée, présente des caractères que nous pouvons analyser avec les instruments rationalistes dont nous disposons, mais qui perdent, de par cette description, une partie de leur propre spécificité.

Dumézil met donc en évidence une oscillation épistémologique qui caractérise les sciences sociales en France depuis Durkheim. Tout en allant dans la direction générale d'une adhésion à la méthode positiviste par la reconduction de l'activité imaginative à son origine sociale, elles explorent cependant l'hypothèse d'une non-correspondance exacte entre ces deux niveaux et considèrent la question de l'autonomie du domaine imaginatif. Nous verrons que cette dialectique se révélera décisive pour les auteurs de notre corpus primaire, ainsi que toutes les réflexions que les sciences sociales développent sur le rapport entre mythe et langage.

L'approche psychanalytique de l'imagination

L'apport de la psychanalyse : l'imagination chez Freud

La psychanalyse est, parmi les sciences humaines, celle qui a sans doute eu davantage d'influence sur la théorisation littéraire de la première moitié du XX^e

¹ G. Dumézil, *Mariages indo-européens*, Paris, Payot, 1979, p. 89.

² G. Dumézil, *Loki*, Paris, Éd. G.P. Maisonneuve, 1948, p. 284-285.

siècle. En effet, si la fidélité à l'objectivité scientifique est revendiquée par Freud, son éloignement de la méthode expérimentale, ainsi que l'introduction de la logique de la surdétermination dans les mécanismes de l'inconscient en opposition au simple associationnisme psychologique, permettent un dialogue fécond avec les sources romantiques dans la théorisation littéraire.

Il n'y a pas, à proprement parler, une référence spécifique à l'imagination en tant que faculté chez Freud, alors qu'une attention plus spécifique est consacrée à la question dans les écrits de Carl Gustav Jung. Le terme *Phantasie*, qui est souvent traduit en français par « phantasme », est pourtant au centre des analyses du père de la psychanalyse. Ce terme renvoie à une production imaginative qui exprime un désir, souvent inconscient, et qui est pour cette même raison l'objet d'une censure, selon le mouvement qui caractérise la représentation de la vie psychique selon Freud. Jean-Baptiste Pontalis et Jean Laplanche s'arrêtent sur cette question terminologique dans leur fondamental *Vocabulaire de la psychanalyse*, en mettant en évidence la proximité et les différences du terme « phantasme » avec le concept d'imagination issue de la réflexion philosophique post-kantienne :

Le terme allemand *Phantasie* désigne l'imagination. Non pas tant la faculté d'imaginer au sens philosophique du terme (*Einbildungskraft*) que le monde imaginaire, ses contenus, l'activité créatrice qui l'anime (*das Phantasieren*). Freud a repris ces différents usages de la langue allemande¹.

La postulation de l'existence d'un contenu psychique latent, qui échappe au contrôle du sujet, et qui, dès la première systématisation de la structuration psychique chez Freud (la première « topique »), est identifié à l'inconscient, introduit une nouveauté fondamentale dans la description du processus de formation des images. Celles-ci constituent, chez Freud, la figuration d'idées connectées aux désirs profonds du sujet. Elles subissent, dans le passage vers la conscience, des déformations multiples par le filtre de la censure, qui agit de manière à rendre « acceptable » leur contenu, selon les mécanismes bien connus qui sont réunis par Freud sous l'expression de « travail du rêve ». La connaissance de ces mécanismes fournit les instruments fondamentaux dans l'interprétation des images. Freud en distingue trois principaux : le déplacement, à savoir le fait que l'attention d'une représentation qui ne peut pas émerger à la conscience telle quelle, est déplacée vers d'autres représentations qui lui sont connectées par des chaînes associatives ; la condensation, qui fusionne plusieurs images en une seule, en constituant ainsi une « traduction abrégée », dans laquelle les différents éléments s'additionnent de manière asymétrique ; enfin, la figuration, qui est le mécanisme fondamental dans la *production* imaginative, puisqu'elle permet de transformer une idée inconsciente en une image, qui constitue le seul moyen d'expression possible dans le rêve et dans la rêverie. Freud précise en effet que « parmi les diverses connexions latérales avec les pensées essentielles du rêve sera privilégiée celle qui autorise une figuration visuelle »².

Nous voyons qu'un discours sur l'imagination est au fondement même de la théorisation sur l'inconscient de la psychanalyse et que le fait de construire une nouvelle logique d'interprétation des rapports entre les images est la raison même d'exister de la discipline psychanalytique. Dans ce contexte, le rapport entre image

¹ J. Laplanche et J.-B. Pontalis, « Fantasma », dans D. Lagache (sous la dir. de), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007 [1967], p. 152.

² S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, trad. de l'allemand et présenté par J.-P. Lefebvre, Paris, Seuil, 2010 [1900], p. 385.

et sensation est beaucoup plus faible que dans la psychologie expérimentale, ainsi que le renvoi aux protocoles expérimentaux dans la construction du discours scientifique.

Or, si nous avons commencé notre discours sur les bases d'une théorie de l'imagination freudienne par la prise en compte du terme « phantasme », il faut préciser que ce mot désigne plus précisément une représentation qui a lieu pendant l'état de veille : Freud utilise souvent le verbe *phantasieren* pour désigner l'activité du rêveur éveillé, comme dans l'un des textes fondamentaux consacrés à la littérature, l'essai de 1908, *Das Dichtung und die Phantasieren*, c'est-à-dire, dans la traduction que nous adoptons, *Le Créateur littéraire et l'activité imaginative*¹, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Or, le « phantasme », entendu comme projection imaginative, constitue un élément qui, dans la rêverie diurne, a la même fonction que le rêve dans le psychisme du sommeil. Freud écrit, dans *L'Interprétation du rêve* :

Un examen approfondi plus poussé encore des caractères de ces productions imaginaires diurnes conscientes nous enseigne combien il est légitime qu'ait été échu à ces formations le même nom que celui que portent nos productions mentales nocturnes : le nom de *rêves*. Elles ont en commun avec les rêves nocturnes une partie essentielle de leurs caractéristiques. [...] Comme les rêves, elles sont des satisfactions de désir ; comme les rêves, elles sont basées pour une bonne part sur les impressions laissées par des épisodes vécus dans l'enfance ; comme les rêves, elles jouissent pour leurs créations d'un certain relâchement de la censure².

Nous voyons donc que le rêve et la rêverie constituent les éléments fondamentaux de la vie imaginative du sujet, tous les deux conduits par le désir, qui constitue la puissance déterminante de l'anthropologie freudienne, et qui est cohérent avec la description de l'imagination en tant que force. C'est au psychanalyste que revient la tâche d'interpréter les productions imaginatives afin de déceler les contenus refoulés de l'inconscient. S'il n'y a pas de référence précise à l'imagination en tant que faculté, le mécanisme de production des images constitue le processus central de communication entre les différentes instances du psychisme. Pontalis et Laplanche apportent une précision fondamentale à cette classification :

Les termes fantasmes, fantasmatique ne peuvent manquer d'évoquer l'opposition entre imagination et réalité (perception). Si l'on fait de cette opposition une référence majeure de la psychanalyse, on est conduit à définir le fantasme comme une production purement illusoire qui ne résisterait pas à une appréhension correcte du réel. Aussi bien certains textes de Freud paraissent-ils justifier une telle orientation³.

Nous retrouvons en effet, chez Freud, une séparation assez nette entre la perception et l'imagination qui s'accompagne de la constitution d'une logique des liens imaginaires qui tient compte non pas simplement des rapports mécaniques de contiguïté et des différences des images, comme dans la psychologie associationniste, mais qui essaie de construire une appréhension globale de la situation psychique du sujet, de ses désirs refoulés, de la censure psychique que ces

¹ S. Freud, *Le Créateur littéraire et l'activité imaginative*, dans *L'inquiétante étrangeté et d'autres textes*, trad. de l'allemand par F. Cambon, Paris, Gallimard, 2001 [1907]. En raison de la difficulté de traduction du verbe *phantasieren*, nous trouvons, au cours du dernier siècle, plusieurs traductions de ce titre : la première, celle de M. Bonaparte et E. Marty, était « La création littéraire et le rêve éveillé », tandis que B. Féron traduit, en 1985, pour Gallimard « Le créateur littéraire et la fantaisie ».

² S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 534.

³ J. Laplanche et J.-B. Pontalis, « Fantasme », dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 152.

désirs subissent et des déformations que les images endurent pour pouvoir traverser ces filtres. Il en résulte un modèle d'interprétation des images produites par le sujet qui échappe à un schématisme linéaire et qui est compliqué par la présence d'un certain nombre de processus liés à l'expérience personnelle du sujet. Ces phénomènes psychiques ne sont pas simplement déterminés par la nécessité, mais répondent à des logiques plus complexes. Besoin et désir sont en effet, pour Freud, deux forces différentes, car le désir opère dans une temporalité propre et est indissoluble de la présence de traces mnésiques. Voici donc le fondement d'une différence fondamentale dans l'appréhension des phénomènes imaginatifs par rapport à la psychologie contemporaine.

Or, le premier texte dans lequel une telle nouveauté est annoncée de manière organique est *L'Interprétation du rêve*, publié en 1900, la même année que *l'Essai sur l'imagination créatrice* de Ribot. L'idée que les images produites par le sujet pendant son sommeil puissent être interprétées comme un élément pour comprendre les profondeurs de la conscience et le rapport de l'individu avec son propre passé psychique est *per se* significative et contestée. Cependant la vraie révolution se trouve dans la méthode qui fonde cette analyse, qui nie qu'on puisse juger les images par leur contenu manifeste. Il faut, en effet, pour Freud, reconstruire d'abord la genèse de la déformation que ces images subissent. Il affirme, en précisant les enjeux de sa démarche :

Toutes les autres tentatives faites jusqu'à présent pour en finir avec les problèmes du rêve se raccordaient directement au contenu onirique manifeste donné dans le souvenir et s'efforçaient d'en extraire l'interprétation du rêve, ou alors, quand elles renonçaient à une interprétation, de fonder leur jugement sur le rêve en renvoyant au contenu manifeste du rêve. Nous sommes les seuls à nous confronter à une autre donnée ; pour nous, un nouveau matériau psychique vient s'insérer entre le contenu du rêve et les résultats de notre examen : le contenu latent du rêve obtenu par notre procédé, ou encore les pensées du rêve. C'est à partir de ces dernières, et non en partant du contenu onirique manifeste que nous avons élaboré la solution du rêve¹.

La nouveauté que la théorisation freudienne apporte dans l'anthropologie du sujet contemporaine est donc liée de manière indissoluble à un discours sur les images, sur leur production et sur leur interprétation. Pour ces raisons, l'entreprise intellectuelle du père de la psychanalyse ne peut que constituer une source d'influence centrale pour les théoriciens de l'imagination de l'entre-deux-guerres : si Breton ne reniera jamais l'influence freudienne et glorifiera le potentiel de libération contenu dans l'exploration de l'inconscient, Bachelard et Caillois utiliseront, de manière différente, la référence à la psychanalyse pour ensuite la critiquer, tandis que Sartre et Petitjean construiront leurs théories en opposition avec la démarche freudienne.

En effet, comme nous l'avons dit, la psychanalyse est, parmi les nouveaux savoirs qui émergent et s'affirment au tournant du siècle, celui qui se prête davantage à un dialogue avec la tradition romantique et avec la mise en valeur du pouvoir de connaissance attribué à la littérature. Cela advient malgré l'allégeance philosophique que Freud prête au positivisme et son désir d'être considéré en tant que scientifique, doté d'une méthode rigoureusement rationaliste.

Dans *L'Interprétation du rêve*, Freud a recours à maintes reprises à l'autorité des écrivains. Il évoque par exemple Friedrich Schiller, pour montrer que l'équilibre du rapport entre la production imaginative et le contrôle rationnel peut être modifié sur la base d'un modèle comparable à celui qui agit dans l'expérience de la création

¹ S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 319.

littéraire¹. Freud, en citant Schiller, met en valeur la dimension de synthèse que l'imagination est en mesure de fournir à l'individu, en permettant le relâchement du caractère excessivement spécifique et pointilliste de l'analyse rationaliste. Freud trouve, dans de telles réflexions, l'idée que le fonctionnement de la psyché se fonde sur un système d'interrelations complexes, qui ne peut être appréhendé que dans une vision globale, capable de faire sa place à l'émergence de mécanismes spontanés, qui semblent sortir du contrôle de la raison mais qui peuvent lui être soumis, à la condition d'accepter la logique spécifique qui les conduit.

À partir de ce type de réflexion, l'on comprend aussi comment il est possible d'établir une continuité entre la pensée romantique et la construction théorique de la psychanalyse, ce qui est montré efficacement par les études d'Henri Vermorel², qui s'attache tout particulièrement à éclaircir cet héritage : il souligne le fait que « les idées-forces de la psychanalyse se situent toutes dans la postérité romantique, retrouvée, réinterprétée par Freud un siècle après »³ : il fait référence en particulier à la valeur psychique déjà attribuée par les romantiques au rêve comme expression du désir, à la présence d'un concept de « vie inconsciente de l'âme », à l'« assomption du je et son apport à la conquête de la liberté intérieure »⁴, ainsi qu'à la conscience de sa déchirure ; certes, il s'agit de concepts qui, chez les romantiques, renvoient à un plan métaphysique, alors que pour Freud tout se réduit à la dimension psychique, mais il reste dans les deux cas la conscience d'une profondeur qui peut être explorée par les images dont elle est l'origine ; Vermorel met également en évidence une influence de la science romantique, occultée par la volonté de Freud de construire un édifice rationaliste. Il insiste également sur le fait que le rôle de l'enfance et de la sexualité, dans l'évolution de l'individu que Freud théorise, se trouve déjà exprimé dans les textes des premiers romantiques. Certes, il y a entre les deux doctrines une différence fondamentale d'approche et de méthode, mais cela ne doit pas faire oublier la continuité entre les sujets qu'elles touchent et les hypothèses qu'elles formulent.

La psychanalyse, en effet, présente des caractéristiques spécifiques qui la différencient de la psychologie expérimentale d'un point de vue épistémologique, car elle ne fonde pas ses présupposés sur des données expérimentales. Cela a longuement déterminé une méfiance de la part de l'institution universitaire envers la psychanalyse, alors que, nous l'avons vu, la psychologie acquiert un crédit toujours croissant⁵.

Certes, du point de vue des théories de l'imagination qui s'intéressent de manière spécifique à la littérature, l'introduction du concept d'inconscient personnel, et l'idée que l'on puisse interpréter les images produites pendant le sommeil et dans la rêverie consciente selon des règles fondées sur la notion de désir et de censure, constituent un changement majeur.

¹ Voir S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, op. cit., p. 140-141.

² H. Vermorel, « Freud goethéen et romantique », dans H. Vermorel, M. Vermorel, A. Clancier (sous la dir. de), *Freud : judéité, lumières et romantisme*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1995, p. 21-49.

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ Les rapports conflictuels entre ces deux disciplines dans le contexte français ont été l'objet d'un certain nombre de textes scientifiques, parmi lesquels celui de A. Ohayon, *Psychologie et psychanalyse en France. L'Impossible Rencontre (1919-1969)*, Patis, Éd. La Découverte, 1999. L'auteure met justement en évidence les relations et les nuances que l'opposition de la psychologie a pu opposer à la psychanalyse. Nous signalons aussi le texte classique d'E. Roudinesco, *La bataille des cent ans. Histoire de la psychanalyse en France. 1 (1885-1939)*, Paris, Seuil, 1986.

Freud, la littérature et la connaissance

Max Milner a exploré, dans un texte de synthèse précieux¹, l'influence que la littérature a exercée sur l'élaboration de la théorie psychanalytique et, parallèlement, s'est intéressé aux instruments que cette théorie a fournis aux critiques littéraires. Le chercheur sélectionne un certain nombre d'ouvrages qui sont significatifs à cet égard : *L'Interprétation du rêve*, pour le parallèle qu'on peut instituer entre le travail du rêve et les procédés de figuration littéraire ; *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, pour l'analyse que Freud mène concernant la capacité de l'auteur à représenter un processus psychologique cohérent avec les fondements de la psychanalyse, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, qui se concentre sur le rapport entre le plaisir esthétique et celui qui est retiré du mot d'esprit ; *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, qui constitue la première expérience organique d'une interprétation de l'art fondée sur un paradigme biographique ; *La Création littéraire et le rêve éveillé*, texte qui met en relation les mécanismes en acte dans le rêve diurne et ceux de la création littéraire, enfin *L'Inquiétante étrangeté*, qui analyse les caractéristiques du sentiment de l'*Unheimlichkeit* à partir de sources principalement littéraires.

Si l'analyse de Milner nous semble satisfaisante d'un point de vue général, dans le cadre de notre étude il est profitable d'enquêter plus particulièrement sur le nœud conceptuel en raison duquel Freud s'intéresse à la méthode littéraire en tant que porteuse d'une connaissance comparable à celle de la psychanalyse : en d'autres termes, il s'agit de voir comment Freud reçoit l'idée, qui est au fondement de l'imagination littéraire de marque romantique, selon laquelle l'écrivain est en mesure, par un savant agencement d'images, d'engendrer une connaissance du réel. Nous nous arrêterons donc de manière spécifique sur deux ouvrages qui mettent l'accent, plus que sur l'interprétation des textes, sur les objectifs mêmes de la production littéraire : *Délire et rêve dans la Gradiva de Jensen* et *Le Créateur littéraire et l'activité imaginative*.

La première de ces deux œuvres, publiée en 1907, tire son origine, comme le suggère le titre, d'une nouvelle publiée par Wilhem Jensen en 1903, *Gradiva, fantaisie pompéienne*, qui relate le parcours d'un jeune intellectuel, un archéologue nommé Norbert Hanold. Homme au caractère solitaire et concentré sur ses études, Hanold ne semble pas intéressé par les relations humaines, ni ne montre signe d'un intérêt quelconque pour la sexualité. Lors d'un voyage à Rome, il tombe cependant sous le charme d'une statue représentant une jeune femme, qu'il nomme Gradiva, « celle qui marche en avant », en raison de la position de ses pieds, qui suggèrent un pas aussi gracieux que surnaturel. Ravi par ce pas mystérieux, il essaie, en bon intellectuel, d'en décrypter la composition, sans succès. Une nuit, il rêve de Gradiva : il la voit à Pompéi pendant l'éruption du Vésuve dans l'année 79, mais il n'arrive pas à la sauver des flammes. De plus en plus obsédé par cette figure, il décide de partir pour Pompéi, pour suivre la trace fantasmatique de sa bien-aimée. Dans la ville vésuvienne il rencontre une jeune fille, Zoé, qui ressemble étrangement à la Gradiva de son rêve. Freud montre que, à ce point de l'histoire, le lecteur peut être amené à croire à une apparition surnaturelle, à une véritable réalisation, dans l'espace de la fiction, du délire de Hanold, de son incapacité progressive à distinguer la projection imaginative du réel. Il n'en est rien : la fille se révèle être une amie d'enfance du jeune homme, envers qui il aurait éprouvé une attraction refoulée, sublimée par les

¹ M. Milner, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Éd. Sedes, 1997.

études. Le médium de la statue aurait donc simplement permis que le désir refoulé puisse émerger sous une forme acceptable. Le nom de famille de la fille, « Bertgang », est en effet la traduction littérale, en allemand, de « Gradiva ». Ce fait, loin d'être une coïncidence, montre pour Freud à quel point Jensen explore avec précision les mécanismes de l'inconscient, à quel point son analyse de la psychologie de son personnage est *scientifiquement* exacte. En effet, toute la narration est parsemée de signes qui peuvent être interprétés dans un sens psychanalytique et qui montreraient chez Jensen une conscience précise de la valeur des images produites par le sujet. Le parcours de Hanold donc, que Jensen retrace dans son œuvre, n'implique pas du tout, selon Freud, un abandon de la part de l'auteur à l'irrationalité des images, mais au contraire une analyse précise de leur valeur psychique. Il écrit :

Nos lecteurs auront été certainement déconcertés en remarquant que nous avons traité jusqu'ici Norbert Hanold et Zoé Bertgang dans toutes leurs manifestations et activités animiques comme s'ils étaient des individus réels et non pas les créatures d'un poète, comme si l'esprit d'un poète était un médium absolument translucide, ne réfractant ni ne brouillant rien. Et notre démarche doit paraître d'autant plus déconcertante que le poète renonce expressément à dépeindre la réalité en appelant son récit une « fantaisie ». Cependant nous constatons que toutes ses peintures sont des reproductions si fidèles à la réalité que nous ne formulerions aucune objection si la « Gradiva » ne s'intitulait pas « fantaisie » mais « étude psychiatrique »¹.

Freud mène ainsi l'analyse des processus imaginatifs liés à l'ouvrage de Jensen sur deux niveaux : d'un côté, nous avons la représentation des fantasmes du personnage, ses rêves et son délire, son incapacité progressive à distinguer ses projections de la réalité, ainsi que sa guérison finale, qui passe par une prise de conscience des contenus refoulés de son psychisme ; de l'autre, l'acte imaginatif que Jensen lui-même réalise par son écriture, et qui montre une capacité à saisir clairement, dans un univers esthétique, des vérités psychologiques inédites. Quoique Freud ait essayé de réunir ces deux niveaux, en interrogeant Jensen par lettre sur l'inspiration biographique de son texte², ils restent en définitive séparés, et Freud reconnaît que les poètes ont un accès privilégié, par des outils cognitifs spécifiques, à un savoir sur l'humain qui est encore non complètement atteignable par les instruments de la science :

Mais ce sont des précieux alliés que les poètes et l'on doit attacher grand prix à leur témoignage, car ils savent toujours une foule de choses entre ciel et terre dont notre sagesse d'école ne peut encore rien rêver. En psychologie, ils sont bien en avance sur nous, hommes du quotidien, parce qu'ils puisent là à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science³.

Or, de cette manière, Freud reconnaît au poète une véritable « méthode » d'investigation, qui a la même valeur que celle qu'il est en train de mener, puisqu'elle conduit aux mêmes résultats. Mais de quel type de connaissance parlons-nous au juste ? Quel serait le secret du processus cognitif propre au poète quand il construit un univers d'images fictionnelles ? Freud essaie de répondre à cette question, en faisant référence à l'activité imaginative :

¹ S. Freud, *Le Délire et les Rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, trad. de l'allemand par J. Altounian, P. Haller, D. Hartmann, Ch. Jouanlanne, Paris, Presses Universitaires de France, 2010 [1907], p. 38.

² Cf. les trois lettres recueillies dans l'éd. cit., p. 91-96.

³ *Ibid.*, p. 6.

Si l'idée qui rend le poète capable de créer sa « fantaisie » de telle sorte que nous puissions la décomposer comme une réelle histoire de malade, si cette idée était de l'ordre d'une connaissance, alors nous serions désireux d'apprendre quelles sont les sources de cette connaissance. [...] Notre procédé consiste en une observation consciente des processus animiques anormaux chez d'autres personnes pour pouvoir en deviner et énoncer les lois. Le poète procède bien autrement : dans son âme propre il dirige son attention vers l'inconscient, il est à l'affût des possibilités de développement de celui-ci et il leur accorde l'expression artistique, au lieu de les réprimer par une critique consciente¹.

Freud reconnaît l'importance du travail d'introspection qui est propre au poète et qui ne consiste pas en une tentative d'analyse et de contrôle objectivant des produits de la conscience, comme dans le paradigme scientifique, mais plutôt en une compréhension subjective des profondeurs de sa propre conscience qui procède en partie par un processus intuitif. Ce privilège qu'il semble accorder au poète dans l'exploration des territoires de l'inconscient, rend sa théorie de l'activité imaginative, ainsi que plus généralement son anthropologie, particulièrement adaptables à la construction de nouveaux modèles d'humanisme centrés sur la valeur heuristique de la littérature. Cependant, il faut préciser que Freud n'accorde pas à l'écrivain l'accès à un savoir *a priori* inaccessible au scientifique, mais il affirme que le poète anticipe une connaissance que l'évolution de la psychanalyse permettra d'atteindre également :

[...] c'est la science qui ne tient pas face à la production du poète. Entre les préconditions constitutionnelles héréditaires et les créations du délire apparaissant sous leur forme achevée, elle laisse béante une lacune que nous trouvons comblée chez le poète. [...] Ainsi donc le poète serait seul face à la science toute entière ? Non, il n'en est rien... si en effet l'auteur de ces lignes est en droit d'estimer que ses propres travaux relèvent, eux aussi, de la science².

Freud revient sur la nature du travail de l'écrivain et sur ses effets dans le texte *Le Créateur littéraire et l'activité imaginative*, l'année suivante, en 1908. Le titre même de cet ouvrage renvoie au lien qui existe entre l'imagination (Freud utilise le verbe *phantasieren*, que nous avons déjà analysé) et la connaissance du poète et se demande « où cette singulière personnalité, le créateur littéraire, va prendre sa matière ». Le texte commence par un *topos* de la réflexion sur l'imagination, à savoir la correspondance entre la littérature et le jeu propre à l'enfance :

Le créateur littéraire fait donc la même chose que l'enfant qui joue : il crée un monde de fantaisie, qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le séparant nettement de la réalité. [...] Mais de l'irréalité du monde de la création littéraire, il résulte des conséquences très importantes pour la technique artistique, car beaucoup de choses qui, en tant que réelles, ne pourraient pas procurer de jouissance, le peuvent tout de même, prises dans le jeu de la fantaisie ; beaucoup d'émotions qui sont par elles-mêmes proprement pénibles, peuvent devenir, pour l'auditeur ou le spectateur du créateur littéraire, source de plaisir³.

Encore davantage que dans sa dimension cognitive, l'œuvre d'art est valorisée en vertu de la gestion de l'énergie psychique qu'elle est en mesure de réaliser. Le discours de Freud n'est donc pas sans rappeler le rôle de la *mimesis* dans la *catharsis* aristotélicienne. Cependant, la source de ce plaisir littéraire vient de la capacité que

¹ *Ibid.*, p. 84-85.

² *Ibid.*, p. 49.

³ S. Freud, *Le Créateur littéraire et l'activité imaginative*, *op. cit.*, p. 235-237.

l'écrivain a de construire un univers fictionnel fondé sur la réalisation esthétique de ses propres désirs : Freud renvoie ainsi puissamment aux présupposés de la psychanalyse.

C'est pour cette raison qu'il met en relation le travail de l'écrivain et le rêve éveillé : un roman, argumente-t-il, trouve sa source dans un désir inassouvi de l'auteur, qui débouche dans sa réalisation à l'intérieur d'un cadre imaginaire. L'écrivain n'est en cela mû par d'autres raisons que celles qui meuvent tout un chacun dans sa projection fantasmatique. Si les mécanismes psychologiques qui président à la production du rêve éveillé ne sont pas différents de ceux qui organisent le rêve nocturne, alors une œuvre littéraire peut être assimilée au rêve lui-même et être traitée comme un simple document psychologique : il s'agit par ailleurs d'une opération que Freud tentera de réaliser, à partir d'*Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, dans ses analyses des textes. Cependant, comme nous l'avons vu, il y a également chez lui une réflexion sur le processus qui permet au littéraire de fournir une connaissance valable concernant la configuration psychique de l'individu. En effet, l'objectivation des pulsions que l'écrivain réalise dans son œuvre permet d'en saisir la nature et les enjeux et se pose au même niveau que le travail du psychanalyste. En outre, dans *Le Créateur littéraire et l'activité imaginative*, Freud montre, dans la dernière partie, comment le statut spécifique du rêve éveillé qu'est l'œuvre d'art se situe dans un espace imaginaire qui n'est pas personnel et permet donc une universalisation de la connaissance des forces inconscientes :

Vous vous souvenez que nous avons dit que le rêveur diurne cache soigneusement ses fantaisies aux autres, parce qu'il éprouve des raisons d'en avoir honte. [...] Mais quand le créateur littéraire nous joue ses jeux ou nous raconte ce que nous inclinons à considérer comme ses rêveries diurnes personnelles, nous ressentons un plaisir intense, résultant probablement de la confluence de nombreuses sources. Comment parvient-il à ce résultat [...] Nous pouvons soupçonner à cette technique deux sortes de moyens : le créateur littéraire atténue le caractère du rêve diurne égoïste par des modifications et des voiles, et il nous enjôle par un gain de plaisir purement formel, c'est-à-dire esthétique, qu'il nous offre à travers la présentation de ses fantaisies¹.

Le créateur littéraire est en mesure de produire un document psychologique qui relève de sa propre intériorité et de s'en détacher suffisamment pour que ce document assume une portée intersubjective et donc une valeur cognitive : il a la faculté de manipuler son rêve diurne de manière à ce qu'il puisse produire un effet sur la connaissance que les lecteurs ont d'eux-mêmes, en éliminant la répulsion naturelle que l'on éprouve pour ce type de narration.

Nous voyons donc qu'il y a un traitement spécifique réservé par l'écrivain aux produits de sa propre imagination, et qui lui permet d'accéder à une forme de connaissance spécifique, comparable à celle que le psychanalyste peut atteindre. Cette concession de la part de Freud à la tradition de l'imagination littéraire, bien que limitée à un domaine psychologique et bien qu'associée à la perspective d'une systématisation de la matière de la part de la psychanalyse, fournira aux théoriciens de notre corpus les éléments de départ pour une intégration de l'approche freudienne à leur discours, car elle se fonde sur l'acceptation du fait que l'intuition imaginative de l'écrivain garde une valeur de connaissance.

¹ *Ibid.*, p. 261-263.

Jung et l'imagination active : vers la notion d'inconscient collectif

Carl Gustav Jung, élève et collaborateur de Freud, se détache de ce dernier autour de 1911, en raison des différends irréconciliables qui les séparaient. Comme le psychanalyste suisse en témoigne dans son ouvrage *Ma vie*, il ne partageait pas l'importance excessive que Freud attribuait à la dimension sexuelle dans l'exploration des profondeurs de l'inconscient, et il soulignait la nécessité, pour la psychanalyse, de s'ouvrir à d'autres pulsions¹, qui ne renvoient pas forcément à une expérience individuelle enfantine, mais qui se situent dans une dialectique entre un inconscient personnel et un inconscient collectif. L'une des nouveautés fondamentales que Jung apporte en effet à la psychanalyse et en particulier à sa conception des images est le concept d'archétype. Il postule que les images qu'un sujet produit ne sont pas toujours le produit d'une expérience individuelle :

L'image primordiale, que j'ai ailleurs appelée aussi « archétype », est au contraire toujours collective, c'est-à-dire commune à tout un peuple ou à toute une époque. Fort probablement, les principaux motifs mythologiques se retrouvent chez toutes les races et à toutes les époques [...]. L'image primordiale est un sédiment mnémique, un engramme qui doit son origine à la condensation d'innombrables processus analogues les uns aux autres².

Jung collabore en effet avec des historiens des religions de l'importance de Karl Kerényi, et cherche dans la confrontation des récits mythologiques des différents peuples, le retour de structures complexes semblables, qui puissent être reconduites à une expérience collective invariable. Cela l'amène à s'éloigner toujours davantage du paradigme expérimental et à abandonner la connexion entre image et sensation qui caractérise la psychologie de son époque : longuement accusé d'irrationalisme pour ces raisons, Jung sera lu dans l'entre-deux-guerres en France et il trouvera chez Gaston Bachelard l'auteur de notre corpus le plus attentif à sa démarche. Jung souligne que le concept d'image doit être séparé de la reproduction de la perception, qui est forcément individuelle, et utilise, dans les *Types psychologiques*, l'exemple du langage poétique pour le démontrer :

Dans cet ouvrage, quand je parle d'image, je n'entends pas la simple copie psychique de l'objet externe, mais une sorte de représentation immédiate, bien décrite par le langage poétique, phénomène imaginaire qui n'a, avec la perception des objets, que des rapports indirects ; produit plutôt de l'activité imaginative de l'inconscient, elle se manifeste à la conscience de manière plus ou moins subite, comme une vision ou une hallucination, sans en avoir le caractère pathologique, c'est-à-dire sans faire jamais partie du tableau clinique d'une maladie³.

Il est significatif que Jung sépare de manière nette la production d'image de la dimension pathologique du sujet, parce qu'il se différencie en cela de l'approche freudienne qui tend à envisager plus décidément les images produites par la

¹ « Il en était autrement en ce qui concerne le contenu du refoulement. Là je ne pouvais pas donner raison à Freud. Comme cause du refoulement, il voyait le trauma sexuel, et cela ne suffisait pas. Mon travail pratique m'avait fait connaître de nombreux cas de névroses dans lesquelles la sexualité ne jouait qu'un rôle secondaire, alors que d'autres facteurs y occupaient la première place : par exemple le problème de l'adaptation sociale, de l'oppression par des circonstances tragiques de la vie, les exigences du prestige, etc. » dans C.G. Jung, « *Ma vie* ». *Souvenirs, rêves et pensées*, recueillis et publiés par A. Jaffé, trad. de l'allemand par le Dr R. Cahen et Y. Le Lay avec la collaboration de S. Burckhardt, Paris, Gallimard, 1966, p. 174.

² C. G. Jung, *Types psychologiques*, préface et traduction de l'allemand de Y. Le Lay, Genève, Librairie de l'Université, 1950, p. 434.

³ *Ibid.*, p. 432.

conscience comme un symptôme d'un état maladif à traiter. Jung conçoit en effet la psychanalyse comme un processus d'individuation, une capacité à différencier l'individu psychologique des éléments de la psychologie collective¹ et pour en étudier les rapports. Si tout être humain est porteur d'images collectives, qui sont congénitales et lui viennent de l'évolution de la structure spécifique de son cerveau, il devient possible d'envisager les rapports entre une base imaginative collective, aux contenus universels, et l'actualisation individuelle de ce contenu, qui tend à la définition d'un univers imaginaire personnel. À cet égard, chez Jung, l'inconscient n'est pas assimilé au refoulé, mais présente en revanche des rapports plus complexes avec la conscience, par l'entremise de l'imagination même.

Si nous prenons la définition que le psychanalyste suisse donne de l'imagination (*Phantasie*) dans le chapitre XI des *Types psychologiques*, nous pouvons analyser plus précisément sa critique de la méthode freudienne sur ce point : Jung reproche en particulier à la théorie de l'interprétation de son illustre collègue « une recherche d'ordre purement causal » en soulignant qu'elle « conduit d'abord à des motifs bien antérieurs, en même temps qu'à la découverte des forces instinctives qui ont fourni l'énergie nécessaire à la production imaginative. On sait que Freud a énormément travaillé dans cette voie. Cette forme d'interprétation, je l'ai appelée *réductive* »². Ce que Jung cherche est au contraire une théorie qui puisse rendre compte de la force de *projection* de l'imagination. Il veut l'interpréter non pas seulement comme un témoignage du passé du sujet, mais aussi dans sa puissance créatrice, dans sa capacité à modifier l'avenir de l'individu et non pas seulement à révéler son passé. En effet, Jung en arrive à critiquer la rigidité excessive avec laquelle Freud se sert, à son avis, du principe de causalité, gage de sa volonté de ne pas s'éloigner d'une approche positiviste :

Il n'est pas en outre de fait psychologique qu'on puisse expliquer à fond par sa seule causalité : chacun est un phénomène pris indissolublement dans la continuité du processus vital, de sorte qu'il est toujours à la fois un devenu et un devenir, un devenir qui va être lui-même créateur. Tel Janus aux deux visages, le moment psychologique regarde en arrière et en avant ; en se réalisant, il prépare ce qui sera³.

Pour cela, il postule un équilibre différent entre la conscience et l'inconscient, qui ne sauraient pas être aussi nettement séparés que chez Freud : au contraire la conscience peut se nourrir d'éléments présents dans l'inconscient et les utiliser comme force de projection par l'imagination active, que Jung distingue de l'imagination passive. Cette dernière se présente comme une simple force d'enregistrement des données, comme le réceptacle potentiel du refoulé. Jung théorise, par ce biais, le fait que l'image ait une dimension téléologique, des fins et non seulement des causes : pour cette raison, elle ne peut être réduite à ces dernières, sous peine de perdre de vue son aspect de « devenir ». L'imagination créatrice devient, par ces prérogatives, un facteur d'unification de la psyché et de ses composantes. C'est ainsi que Jung justifie la primauté de son rôle dans l'organisation psychique de l'individu :

L'imagination active, au contraire, ne provient pas seulement d'un processus inconscient de contraste intensif, mais aussi bien de la disposition qui pousse l'attitude consciente à s'emparer des indices ou fragments des rapports inconscients relativement

¹ Cf. à cet égard en particulier le chapitre « Les techniques de différenciation entre le moi et les figures de l'inconscient » dans C. G. Jung, *La Dialectique du moi et de l'inconscient*, Gallimard, 1964 [1933], p. 231-268.

² *Ibid.*, p. 464-465.

³ *Ibidem*.

peu accentués, pour les amener à une expressivité maximum par association d'éléments analogues. Il ne s'agit donc pas nécessairement au cours de l'imagination active d'un état de dissociation de la psyché, mais plutôt de la participation positive du conscient. Si la forme passive de l'imagination porte assez souvent la marque du morbide, ou tout au moins de l'anormal, sa forme active constitue fréquemment une des plus hautes activités de l'esprit humain¹.

Par l'imagination active le sujet est en mesure de se construire soi-même, non pas simplement en comprenant les images obsédantes qui lui causent des névroses, mais en utilisant la production d'images pour édifier sa propre personnalité, pour bâtir un univers imaginaire qui corresponde à sa propre individualité : c'est pour cette raison que Jung accentue, par rapport à Freud, le rôle de l'imagination en tant qu'activité, en mettant en relief son dynamisme et en lui assurant une fonction précise dans la construction de l'équilibre psychique et dans l'accomplissement du sujet. Si, au moment où il publie *Les Types psychologiques*, en 1920, Jung n'a pas encore élaboré une méthode analytique adaptée à cette vision théorique, il commencera, au cours de ces années, à considérer les images produites par des individus à partir d'une image originale, dans un processus de rêverie contrôlée, pour comprendre comment l'imagination peut structurer un univers de sens. Bien conscient du risque hallucinatoire d'une telle opération, Jung la réserve à une élite d'individus dont la conscience de soi est bien stable, et précise qu'il s'agit d'une pratique à proscrire en présence de pathologies significatives : il montre ainsi que l'étude de l'imagination ne saurait servir seulement dans des cas pathologiques mais qu'elle a pour but une thérapeutique qui peut améliorer la condition de l'individu par une prise de conscience de sa propre individualité créatrice. Dans un texte consacré à la dimension psychologique des récits mythologiques, *L'Introduction à l'essence de la mythologie*, publié en 1941, Jung revient sur les résultats qu'il a obtenus à partir d'une telle forme d'analyse dans les années précédentes :

Les observations que j'utilise proviennent en partie de personnes normales, en partie d'autres légèrement névrotiques : ce sont tantôt des rêves, tantôt des visions ou des rêves entrelacés dans des visions. Dans ces « visions » il ne s'agit nullement d'hallucinations ou d'états extatiques, mais d'images fantaisistes visuelles, spontanées, ou bien de l'ainsi dite « imagination activée ». Cette dernière est une méthode de l'introspection préconisée par moi qui consiste en l'observation du flux des images intérieures [...]. La méthode a l'avantage de mettre au jour un nombre considérable de contenus de l'inconscient ; on peut se servir dans le même but du dessin, de la peinture et du modelage².

La méthode jungienne repose sur le principe consistant à laisser un certain espace à la logique propre aux images, de manière à ce qu'elles produisent quelque chose de nouveau à partir de leur interaction induite. Par rapport au rêve, nous voyons en effet que cette pratique se fonde sur la collaboration active du sujet, qui participe à la création d'un tissu imaginaire, qui n'a pas la passivité de celui du rêve, et qui va bien au-delà de la simple association d'images dans l'exploration des ressources de la création imaginative. Le suivi de cette « logique de l'imaginaire » sera exploré encore plus longuement en France par un psychanalyste d'orientation jungienne, Robert Desoille, qui élabore une méthode dite « rêve-éveillé-dirigé », qui implique de pousser encore plus loin la confiance dans le pouvoir des images et dans leur

¹ *Ibid.*, p. 462-463.

² C. G. Jung, C. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie*, trad. de l'allemand de H.E. Del Medico, Paris, Payot, 1968 [1941], p. 225-226.

dialectique interne : nous aurons à revenir sur son travail, au cours de notre discussion des théories de Bachelard, qui consacre au psychanalyste français une attention spécifique¹.

De ce point de vue, la référence que Jung fait, dans le passage cité ci-dessus, à l'art comme moyen alternatif à la thérapie pour atteindre l'activation de l'imagination renvoie, comme déjà chez Freud, à la compatibilité entre la connaissance produite par le thérapeute et les moyens déployés par l'art lui-même. De nombreux psychanalystes d'école jungienne développeront en effet des pratiques fondées sur l'utilisation de médiums artistiques.

La théorie jungienne constitue donc une nouvelle démonstration que la psychanalyse, dans nombre de ses déclinaisons, fait une utilisation des images qui est particulièrement adaptée à l'intégration à une théorie littéraire qui valorise, par l'imagination, le pouvoir de connaissance de la littérature.

L'apport de Freud et Jung sera en effet fondamental, bien que de manière différente, à la réflexion qui se développe dans l'entre-deux-guerres². Dans les oppositions que nous avons mises en évidence entre ces deux pères de la psychanalyse, nous pouvons apprécier des ambivalences épistémologiques qui constituent la spécificité de la psychanalyse par rapport aux autres sciences humaines et qui seront reprises et creusées par les auteurs de notre corpus : entre déterminisme et indéterminisme, entre association et surdétermination, entre individuel et collectif.

Épistémologie du sujet connaissant et étude de l'imagination : l'approche phénoménologique

La dernière grande innovation apportée au discours sur l'imagination au début du XX^e siècle est sans doute l'introduction des instruments de la phénoménologie, la nouvelle méthode philosophique introduite par Edmond Husserl (1859-1938). Le fondement de cette doctrine se trouve dans l'idée que l'on ne peut pas séparer l'objet de la connaissance de la conscience qui le connaît : toute conscience est conscience de quelque chose, et elle se configure de manière différente selon l'objet qui est visé. Husserl introduit le concept d'intentionnalité pour redéfinir les rapports entre le sujet et l'objet et pour souligner la primauté de la conscience en tant que donatrice de sens. L'imagination, ainsi que la perception, ne sont rien d'autre qu'une forme particulière de conscience, *directionnée* vers quelque chose. Nous voyons que ce type de logique ramène au centre du processus de connaissance la conscience individuelle, tout en dépassant l'approche kantienne concernant le sujet transcendantal qui explique, selon Husserl, seulement les conditions *a priori* de la connaissance et non pas celles de la

¹ Cf. *infra*, ch. 7.2.

² Parmi les grands protagonistes de la réflexion sur la psychanalyse qui consacrent une attention particulière à l'imagination, nous ne traitons pas ici de manière spécifique de Jacques Lacan, qui récupère la notion d'« imaginaire » et de « symbolique » pour expliquer, comme le rappelle Hélène Védrine, « un effort de l'individu pour combler son propre manque à être » (H. Védrine, *Les Grandes Conceptions de l'imaginaire de Platon à Sartre et Lacan*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 131-132) en se servant des instruments du freudisme, de la linguistique, du structuralisme. Nous ne le faisons pas parce que, quoique Lacan ait côtoyé, au cours des années trente, les surréalistes et de nombreux écrivains dont le travail est important pour notre réflexion, tels que Bataille et Leiris, l'élaboration de sa théorie psychanalytique et la publication des textes qui la développent ont lieu principalement après la Deuxième Guerre mondiale, ce qui rend son influence sur notre corpus primaire limitée.

connaissance concrète. Cette approche remet en discussion, comme nous le verrons, la démarche des sciences humaines qui, sauf rares exceptions, se fondent sur l'indépendance objectivante du sujet connaissant par rapport à l'objet étudié.

Husserl insiste, à plusieurs endroits de son œuvre, sur le changement fondamental de la relation entre sujet et objet qui est impliqué par sa méthode, et écarte, par ailleurs, l'approche positiviste en la jugeant incomplète à cause de l'exclusion complète de la subjectivité du processus de la connaissance qu'elle pratique. Dans la cinquième de ses *Recherches logiques*, il précise que

Les vécus intentionnels ont pour caractéristique de se rapporter de diverses manières à des objets représentés. C'est là précisément le sens de l'intention. [...] Il n'y a pas deux choses (nous faisons abstraction de certains cas exceptionnels) qui soient présentes dans le vécu, nous ne vivons pas l'objet et, à côté de lui, le vécu intentionnel, qui se rapporte à lui ; il n'y a pas non plus là deux choses au sens de la partie et du tout qui la comprend, mais c'est une seule chose qui est présente, le vécu intentionnel, dont le caractère descriptif essentiel est précisément l'intention relative à l'objet¹.

Dans la suite de son discours visant à démontrer la spécificité de l'acte de conscience intentionnelle, Husserl apporte l'exemple d'un objet éminemment imaginaire, comme le dieu romain Jupiter, pour mettre en évidence le fait qu'il n'y a aucune trace matérielle dans la conscience de l'objet imaginaire. Cette hypothèse constitue la base de la révolution gnoséologique qu'il veut introduire :

Quand je me représente le dieu Jupiter ce dieu est un objet représenté, il est « présent d'une manière immédiate » dans mon acte, il a en lui une « existence mentale » ; quelles que soient par ailleurs les expressions qu'on pourra employer, une interprétation stricte les révélera erronées. Je me représente le dieu Jupiter, cela veut dire que j'ai un certain vécu de représentation, que dans ma conscience s'effectue la représentation-du-dieu-Jupiter. Ce vécu intentionnel, on peut le décomposer comme on le voudra par une analyse descriptive, on ne pourra naturellement pas y trouver quelque chose comme le dieu Jupiter ; l'objet « immanent », « mental », n'appartient donc pas à ce qui constitue, du point de vue descriptif (réellement), le vécu².

La nouvelle définition de l'image fournie par Husserl lui permet de balayer la conception classique qui en fait un résidu faible d'une perception sensorielle : celle-ci trouve son origine en Aristote et résiste très longuement dans l'histoire de la philosophie, pour se renforcer dans les textes de la psychologie associationniste du début du XX^e siècle.

La conscience imageante et la conscience perceptive sont en vérité, pour Husserl, deux modalités intentionnelles différentes de la conscience qui ne se hiérarchisent ni ne s'impliquent directement, mais qui se posent sur un terrain de parité : dans aucun des deux cas en effet, la conscience ne « contient » de résidu sensoriel. Dans *Les Idées directrices pour une phénoménologie*, Husserl, affirme à cet égard, de manière très nette :

Aussi longtemps qu'on traitera les vécus comme des « contenus » ou des « éléments » psychiques et que, en dépit de toutes les polémiques à la mode dirigées contre la psychologie atomiste et chosiste, on continuera de les considérer comme des sortes de choses en miniature (Sächelchen), aussi longtemps qu'on croira trouver la différence entre « les contenus de la sensation » et les « contenus d'imagination » correspondants,

¹ E. Husserl, *Recherches logiques*, tome 2, « Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance », trad. de l'allemand par H. Elie, A.L. Kelkel et R. Schérer, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 174-175.

² *Ibid.*, p. 175.

dans des critères matériels tels que « l'intensité », « la plénitude », etc, on ne peut entrevoir aucun progrès¹.

Imagination et sensation se présentent donc toutes les deux comme des modalités d'intentionnalité intuitive. Cette différence a une conséquence fondamentale dans l'univers esthétique, car elle permet de distinguer de manière nette la perception du support sur lequel l'œuvre d'art est réalisée et les éléments imaginaires qui y sont représentés et que l'observateur peut saisir au travers d'une conscience imageante : les couleurs ou les tableaux que l'individu perçoit ne correspondent en effet nullement aux éléments imaginaires auxquels ils renvoient. Par conséquent, l'univers de la contemplation esthétique devient autonome et suit les règles relatives à la conscience imageante. Il s'agit d'une distinction fondamentale, que Sartre reprendra longuement dans *L'Imaginaire*² et qui constitue, en puissance, le fondement d'un discours sur l'imagination artistique comme forme de dépassement eidétique de la simple imitation de la perception. Husserl se sert pour exemplifier cette distinction d'une gravure de Dürer :

Tentons de clarifier ce point : supposons que nous contemplions la gravure de Dürer « Le Chevalier, la Mort et le Diable ».

Que distinguons-nous ? Premièrement la perception normale dont le corrélat est la chose « plaque gravée », la plaque qui est ici dans le cadre.

Deuxièmement nous avons la conscience perceptive dans laquelle nous apparaissent en traits noirs les figurines incolores : « Chevalier à cheval », « Mort » et « Diable ». Ce n'est pas vers elles en tant qu'objets que nous sommes tournés dans la contemplation esthétique ; nous sommes tournés vers les réalités figurées « en portrait », plus précisément « peintes », à savoir le chevalier en chair et os, etc³.

Ce discours théorique, qui remet au centre la subjectivité empirique, permet de décrire l'apport individuel dans la production de l'œuvre d'art ainsi que dans sa réception. Il s'agit d'un changement qui aura un poids formidable dans les études littéraires à venir et qui permettra, chez Bachelard ainsi que chez Sartre, de repenser le mécanisme de la communication littéraire et de se concentrer sur les activités créatrices des imaginations de l'auteur et du lecteur, pour en décrire le fonctionnement.

Cependant, si l'on reste au plus près de la démarche de Husserl, nous verrons que l'imagination garde un rôle fondamental dans sa démarche à un niveau plus général, dans le processus de saisie des essences. En effet, Husserl considère que la pureté de l'imagination, sa capacité à ouvrir un horizon de *possibilités* en fait la faculté la plus adaptée pour s'élever au niveau eidétique. Dans un passage des *Idées directrices pour une phénoménologie* et en utilisant l'exemple des recherches géométriques, Husserl affronte directement la question de la supériorité gnoséologique de l'imagination par rapport à la perception :

Le géomètre, au cours de ses recherches recourt incomparablement plus à l'imagination qu'à la perception quand il considère une figure ou un modèle : cela est vrai même du « pur » géomètre, à savoir celui qui renonce à la méthode algébrique. Sans doute il lui faut bien, quand il use de l'imagination, tendre à des intuitions claires dont le déchargent le dessin et le modèle. Mais s'il recourt au dessin réel ou élabore un modèle réel, il est lié ; sur le plan de l'imagination il a l'incomparable liberté de pouvoir changer

¹ E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. de l'allemand par P. Ricoeur, Paris, Gallimard, 1950 [1913], p. 374-375.

² Cf. *infra*, ch. 8.

³ E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, *op. cit.*, p. 373.

arbitrairement la forme de ses figures fictives, de parcourir toutes les configurations possibles au gré des modifications incessantes qu'il leur impose, bref de forger une infinité de nouvelles figures¹.

En d'autres mots, l'imagination est en mesure de délivrer les choses de leur statut contingent en tant que faits et de leur fournir un statut eidétique en tant que possibilités, qui sont dotées d'un degré de généralité bien supérieur : l'imagination est ensuite en mesure de saisir ces essences de manière intuitive. Renaud Barbaras dans une étude sur la phénoménologie de Husserl précise que

[...] l'arbitraire de l'imagination vaut pour l'infini ou ouvre la série à l'infini. En passant arbitrairement d'une variante à l'autre, je fais un « saut » dans l'infini, car j'ai conscience alors d'un « ainsi de suite », c'est-à-dire du fait que ce qui a varié demeurera le même, quel que soit le nombre de variantes envisagé. En quelque sorte, l'arbitraire de l'imagination pure *anticipe* d'emblée sur toute nouveauté qui pourrait surgir au sein de variantes futures : la variante imaginée concentre par avance le spectre des variantes effectivement productibles. En d'autres termes, l'absence de limitation qui caractérise une imagination pure, non réglée, équivaut à l'illimitation d'une série infinie².

Ce raisonnement permet donc de comprendre comment advient le processus de passage vers l'appréhension des essences. Celles-ci se présentent donc en tant que « fictions de l'imagination », et comme telles peuvent être saisies, en sortant du périmètre étroit de l'existence. Husserl écrit :

L'Eidos, la pure essence peut être illustrée par des exemples de caractère intuitif empruntés aux données de l'expérience, à celles de la perception, du souvenir, etc etc., mais aussi bien aux simples données de l'imagination (Phantasie). C'est pourquoi, pour saisir une essence en personne et de façon originaire, nous pouvons partir d'intuitions empiriques correspondantes, mais aussi d'intuitions sans rapport avec l'expérience et n'atteignant pas l'existence, d'intuitions « purement fictives » (*bloss einbildenden*)³.

Nous voyons que, de cette manière, la phénoménologie de l'imagination devient l'un des moyens principaux pour saisir des vérités nécessaires, qui, de manière paradoxale, doivent passer par la construction des fictions de l'imagination. Ces fictions sont celles du phénoménologue, certes, mais peuvent être aussi bien celles de l'artiste : on voit donc comment ce type de théorisation se prêtera tout naturellement à une variété de déclinaisons dans le domaine de l'esthétique.

Pour résumer, nous pouvons dire, avec Richard Kearney, que la phénoménologie a besoin de l'imagination pour deux raisons principales : la première est la nécessité que nous avons de nous séparer de l'expérience empirique pour atteindre une connaissance plus authentique ; la seconde, qui en est une conséquence, est que l'imagination fournit un accès au royaume de la possibilité qui est, chez Husserl, l'instrument fondamental d'une science des essences. L'imagination permet en effet à la conscience de s'émanciper de l'immersion dans l'actualité du monde (c'est la première phase de la réduction phénoménologique), pour ensuite accéder au royaume des possibilités (deuxième phase de la réduction), où son essence en tant qu'intentionnalité est donnée par une intuition de certitude immédiate⁴.

¹ *Ibid.*, p. 225-226.

² R. Barbaras, *Introduction à la phénoménologie de Husserl*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2008, p. 42.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ Cf. R. Kearney, *Poetics of Imaging. From Husserl to Lyotard*, *op. cit.*, p. 21-23.

Nous tenons à souligner le fait que le caractère de l'imagination comme source de possibles était l'un des éléments fondamentaux de la description romantique de cette faculté : si la phénoménologie part de présupposés tout à fait différents, elle valorise tout de même, en fonction antipositiviste, cette dimension de virtualité de l'imagination, qui se range mal à l'intérieur de systèmes déterministes et liés à l'expérimentation.

Or, l'objectif de Husserl est évidemment de fonder une nouvelle épistémologie qui puisse englober les sciences humaines en dehors des paradigmes purement scientifiques. La remise au centre de l'attention de la subjectivité cherche donc un dialogue avec la nouveauté représentée par les sciences humaines. En effet celles-ci, comme nous l'avons montré ci-dessus, essaient d'enquêter sur les produits de l'imagination à partir d'une logique objectivante, calquée sur celle des sciences dures, et ont davantage de difficultés lorsqu'elles doivent se confronter à la spécificité subjective de la pensée imageante, là où les instruments du rationalisme positiviste sont plus faibles et moins adaptés. Or, la phénoménologie husserlienne se propose justement la tâche spécifique de montrer comment la subjectivité entre en jeu dans notre relation cognitive avec le monde. Ce faisant, elle constitue un rempart sûr pour tout auteur qui souhaite s'opposer à une approche exclusivement positiviste de la question. Jean-François Lyotard s'est attaché, dans son ouvrage *La Phénoménologie*, à montrer comment cette nouvelle méthode philosophique essaie de dépasser les difficultés épistémologiques des sciences humaines :

C'est surtout au regard des sciences humaines que la réflexion phénoménologique nous retiendra. Ce n'est pas par hasard. À la recherche du donné immédiat antérieur à toute thématization scientifique, et l'autorisant, la phénoménologie dévoile le style fondamental, ou l'essence, de la conscience de ce donné, qui est l'intentionnalité¹. À la place de la traditionnelle conscience « digérant », ingérant au moins, le monde extérieur (comme chez Condillac par exemple), elle révèle une conscience qui « s'exclate vers » (Sartre), une conscience en somme qui n'est rien, si ce n'est rapport au monde. [...] la phénoménologie tente, non pas de remplacer les sciences de l'homme, mais de mettre au point leur problématique, sélectionnant ainsi leur résultats et réorientant leur recherche².

La problématisation de Lyotard nous donne des pistes conceptuelles pour comprendre comment, face à la montée des paradigmes épistémologiques des sciences humaines, un certain nombre des auteurs de notre corpus (nous pensons en particulier à Sartre et à Bachelard, mais aussi à Caillois, dans une certaine mesure) auront recours à la phénoménologie comme moyen pour briser des explications excessivement « réductionnistes », qui ne laissent pas assez d'espace à la projection de la conscience imageante. La phénoménologie se présente donc dans ce contexte comme un outil qui, tout en essayant d'intégrer les résultats et les données des sciences humaines, permet de ramener la discussion sur la conscience imageante entendue en tant qu'activité foncièrement productrice. Elle ne se limite donc pas à prendre en compte « un substitut plus ou moins objectivé de celle-ci »³. Elle s'oppose par conséquent à la rigidité des hypothèses positivistes dans l'étude des représentations et tâche d'inclure la dimension subjective dans son questionnement, tout en remettant au centre du discours les potentialités cognitives de l'imagination.

¹ Sic. Lyotard revendique le choix de cette graphie, construite sur le modèle de « rationalité ».

² J. F. Lyotard, *La Phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, <Que sais-je ?>, 1999 [1954], p. 6-7.

³ *Ibid.*, p. 47.

Conclusion

Nous avons montré, tout au long de ce chapitre, la révolution qui, dans les théorisations sur l'imagination, a été apportée par l'affirmation des sciences humaines dans le panorama universitaire français entre la dernière partie du XIX^e siècle et la première partie du XX^e. Ces disciplines, qui essaient d'appliquer le paradigme expérimental à l'étude d'une série de phénomènes jusque-là marginalisés par l'enquête scientifique, affrontent directement l'étude de l'imagination et de ses produits, qui était traditionnellement cantonnée aux domaines philosophique et littéraire. Cela a pour conséquence un affaiblissement du paradigme romantique de l'imagination créatrice, fondé sur une base mystique et intuitive : les sciences humaines contribuent ainsi à une « laïcisation » de l'imagination créatrice, en essayant de la ramener à des bases rationalistes et en influençant aussi son traitement dans le domaine littéraire.

Cependant, la soumission des phénomènes imaginatifs au régime de l'expérimentation scientifique n'est pas évidente et les différentes sciences humaines se séparent de manière significative quant aux méthodes appliquées, car elles doivent également affronter des incertitudes épistémologiques majeures : la psychologie expérimentale est la discipline qui s'inspire de la manière la plus rigoureuse du positivisme et de l'empirisme, en proposant un modèle d'explication rigidement associationniste du fonctionnement de l'imagination. Si Hippolyte Taine introduit un modèle d'étude des images dans *De l'intelligence*, qui influencera puissamment à la fois la psychologie et la critique littéraire, Théodule Ribot s'attache à déconstruire le mythe romantique de l'imagination créatrice en la ramenant à une logique mécaniciste, en butant cependant sur l'explication de la fonction de l'imagination esthétique.

Les sciences sociales, quant à elles, proposent une analyse de l'imagination dans un contexte collectif, en tâchant de reconduire ses produits à la structure sociale qui les engendre. Dans ce contexte, les mythes et les rites des peuples originaires présentent un intérêt particulier : grâce aux travaux anthropologiques et ethnologiques, ceux-ci deviennent connus en Occident, et influencent aussi la culture française, qui rentre en contact avec les cadres de pensée de sociétés où l'imagination a un rôle cognitif différent. Nous avons mis en évidence comment, tout en restant rivés, en principe, à un déterminisme scientifique et à l'idée de la suprématie du rationalisme occidental, des représentants de l'école française de sociologie, tels que Durkheim et Mauss, accordent, dans certains passages de leurs œuvres, aux produits de l'imagination mythologique une autonomie relative par rapport aux séries sociales qui les produisent. Ils montrent ainsi une ouverture méthodologique qui met en évidence une incertitude épistémologique.

La psychanalyse, de son côté, plus souple dans l'application du protocole expérimental, introduit, par le concept de surdétermination, l'idée selon laquelle les images que notre psyché produit doivent être interprétées en dépassant leur contenu manifeste, pour percer à jour les déformations que le filtre de la censure applique dans le passage entre l'inconscient et la conscience. La logique du désir devient fondamentale dans l'explication des images et ces dernières assument le rôle principal dans la grammaire de la psyché. Nous avons également vu que la psychanalyse, dans ses versions freudienne et jungienne, accorde à la littérature un

rôle cognitif important dans l'exploration de l'inconscient et dialogue plus facilement avec l'héritage littéraire romantique.

Nous avons enfin montré que les difficultés rencontrées par la théorisation des sciences humaines dans sa lutte contre toute approche de dérivation romantique sont liées en particulier au contraste entre la dimension subjective des produits de l'imagination et la logique objectivante qui est propre à l'approche scientifique. L'importance acquise par la méthode phénoménologique dans le domaine est justement liée à la tentative d'intégrer les conquêtes des sciences humaines à l'intérieur d'un système qui souligne l'importance de la conscience individuelle dans le processus de connaissance. La « conscience imageante husserlienne » se propose donc comme une synthèse qui sera souvent reprise dans la théorisation littéraire.

Une fois traités tous ces points, nous sommes en mesure de voir comment ces influences variées structurent le discours dans le domaine littéraire chez les auteurs de notre corpus et au lendemain de la Première Guerre mondiale.

Imagination et refondation de l'idée de littérature (1924-1948)

De quoi l'imagination est-elle le nom ?

Nous avons justifié, dans l'introduction de notre travail, le choix de la période que nous prenons en considération, dont les limites sont marquées par deux ouvrages qui interrogent de manière significative le sens et l'importance de l'activité littéraire : en 1924 paraît le *Manifeste du surréalisme*, première systématisation de la théorie surréaliste de la part de Breton, tandis qu'en 1948 Sartre publie *Qu'est-ce que la littérature ?*, qui marque un tournant fondamental dans son questionnement esthétique, et dans l'élaboration de son idée de l'engagement littéraire. Si le surréalisme représente l'avant-garde dominante dans l'entre-deux-guerres, et s'il exerce une influence notable sur le discours théorique de la période, l'existentialisme athée sartrien et sa vision d'une littérature à forte dimension éthique prendront la relève dans l'après-guerre, par l'assassinat symbolique de la démarche surréaliste¹ et par l'introduction d'un modèle d'humanisme fondé sur une nouvelle *praxis* dans l'approche de la littérature.

Or ces deux mouvements, qui se succèdent dans le XX^e siècle littéraire français, prennent tous les deux naissance dans une réflexion théorique sur le concept d'imagination. Celui-ci structure l'argumentation du *Manifeste du Surréalisme* et constitue l'un des concepts fondateurs de la « révolution surréaliste » de même qu'il constitue le sujet des deux premiers livres philosophiques de Sartre, *L'Imagination* et *L'Imaginaire*².

Entre ces deux extrêmes, trois autres auteurs consacrent, dans les mêmes années, une attention spécifique et circonstanciée au rapport qui existe entre la faculté de l'imagination et la réflexion sur le sens et l'objectif de l'activité littéraire, tout en se confrontant de manière variée à l'héritage surréaliste : Gaston Bachelard, Roger Caillois et Armand Petitjean.

Le choix de ce sujet constitue un point de contact entre des démarches par ailleurs différentes et mérite d'être interrogé : en quoi le recours à l'imagination est-il fondamental dans des questionnements aussi radicaux sur le sens de la littérature ? Comment le passage entre une certaine idée de littérature, qui marque de son sceau l'entre-deux-guerres, et le modèle théorique qui domine la période suivante, sous-entend-il une réflexion sur l'idée d'imagination ? Nous avons déjà montré, dans

¹ On se souviendra de l'attaque très dure que Sartre porte aux surréalistes, dans « Situation de l'écrivain en 1947 », dernier chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1975 [1948], p. 202-314 (et en particulier p. 214-226). Il y accuse les surréalistes de détruire à la fois la subjectivité et l'objectivité et de couvrir, dans leur révolte anti-bourgeoise, une identité d'intellectuels bourgeois : « L'abolition totale dont il (le surréalisme) rêve, au contraire, ne fait de mal à personne, précisément parce qu'elle est totale. C'est un absolu situé en dehors de l'histoire, une fiction poétique. » *Ibid.*, p. 222.

² *Op. cit.*

les chapitres précédents, le lien qui existe, depuis le romantisme, entre l'imagination et l'affirmation d'un pouvoir cognitif pour la littérature. Dans le même temps, nous avons mis en évidence comment l'émergence des sciences humaines, à partir des années 1850, modifie significativement l'approche du concept d'imagination et interroge ses conditions de possibilité. Ce qui caractérise l'évolution du concept est une intégration problématique de ces deux composantes intellectuelles : déterminer les caractéristiques de cette intégration est l'objectif même de notre démarche.

Nous avons fait le choix, dans les chapitres qui forment la deuxième partie de notre travail, d'aborder chacune des réflexions des auteurs de notre corpus principal de manière monographique, en essayant de montrer la cohérence et la spécificité des ouvrages qui les soutiennent. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire de rappeler, au préalable, les caractères qui font acquérir à toutes ces théorisations une dimension collective, systémique, qui permet de les insérer dans une enquête sur le retour de la théorisation littéraire sur le concept d'imagination : nous devons en effet concilier la spécificité des parcours individuels et leur participation à une phase intellectuelle qui est l'expression d'un « moment » théorique à la valeur générale.

Notre hypothèse est que les œuvres de nos cinq auteurs, si elles méritent d'être traitées dans leur singularité en raison de leur valeur propre et de la contribution qu'elles ont apportée à l'évolution de l'idée de littérature au XX^e siècle, témoignent aussi du besoin structurel d'un retour sur l'imagination au vu des modifications que la culture française subit dans les années précédentes. Le fait de revenir sur ce concept fondamental dans l'histoire de l'esthétique contemporaine est en effet corrélé à la nécessité de repenser le sens et les objectifs de la littérature dans un contexte intellectuel changé.

Nous pouvons ainsi amorcer les éléments d'un schéma théorique général qui nous permet de montrer que toutes ces réflexions sur l'imagination sont des réponses à une même série de problématiques, car non seulement elles présentent des caractères communs, mais ces caractères se structurent dans une suite intellectuelle logique, que nous pouvons reconstituer par cinq passages fondamentaux.

Le point de départ de ce schéma est la perception aiguë d'une crise, dans le milieu littéraire des années qui suivent la fin de la Première Guerre mondiale, du modèle de littérature postromantique et de son rôle cognitif par rapport aux autres savoirs. Nous nous attacherons à montrer que la perception de cette crise est présente dans un certain nombre d'instances collectives. Une telle perception correspond à la conscience de l'impasse dans laquelle se trouve le modèle romantique : il s'agit en effet de montrer quels sont les fondements d'une dévaluation et d'une mise en question forte de ce modèle qui a, dans le surréalisme, son dernier avatar. L'idée selon laquelle il existe une « crise de la littérature » est la condition préalable à une réévaluation du concept d'imagination, qui en est la caution gnoséologique.

Le deuxième élément à retenir dans notre schéma interprétatif est que tous les auteurs de notre corpus partagent, comme réponse nécessaire à la perception de cette crise, l'idée d'une évolution de la gnoséologie romantique par l'intégration, dans leur discours, des outils des sciences humaines : cette intégration est pourtant problématique dans la mesure où les nouveaux paradigmes épistémologiques qui entrent en jeu ne sont pas toujours compatibles avec la perpétuation d'un modèle romantique, fondé sur une forte composante intuitionniste. Il s'agit d'une dialectique plus ou moins explicitement énoncée, mais qui marque en profondeur le discours sur l'imagination à cette période.

En troisième lieu, cette problématique renvoie, plus largement, à l'opposition entre science et littérature et à une interrogation sur le domaine d'influence et d'application de chacune d'entre elles. Cette question qui, nous l'avons vu, avait déjà été au centre de la théorisation d'Edgar Allan Poe¹, se propose à nouveau chez nos auteurs, qui recherchent un nouvel équilibre, pour réaffirmer le rôle fondamental de la littérature et l'autonomie de sa recherche cognitive et éthique.

Nous pouvons affirmer, par conséquent, que nos théoriciens cherchent tous, par un retour sur le concept d'imagination, à définir des modèles d'humanisme à forte composante éthique qui, tout en partant d'une réévaluation de l'idée de littérature et de sa centralité, valorisent l'exception humaine et s'opposent à tout utilitarisme et à tout réductionnisme dans le traitement des produits de l'esprit humain. Comme nous le verrons, la question du rejet des modèles intellectuels qui, par une approche déterministe, brident la liberté de l'épanchement imaginaire, est un leitmotiv clairement assumé et qui marque de manière puissante toutes les théorisations de notre corpus.

Il sera aussi nécessaire de préciser comment ces théories, en partant d'une réflexion sur les rapports entre imagination et langage, développent l'idée que l'imagination est en mesure de déterminer un changement dans l'existence humaine qui relève de la sphère de l'action : la puissance psychique et son dynamisme sont alors mis au service du changement du réel.

Afin d'éclaircir les éléments de ce schéma théorique, aucune des explorations que nous avons conduites dans les deux chapitres précédents ne saurait être redondante, car un socle commun et un rapport avec la tradition se maintiennent. En effet, la reconstruction du rôle que le concept d'imagination a assumé à partir du romantisme dans l'édification de l'idée de littérature constitue le fondement de tout discours qui se confronte à la question dans l'entre-deux-guerres. Tous nos auteurs se mesurent, de manière souvent polémique, à la base romantique de l'imagination, qui constitue un point de départ inévitable et en même temps problématique, car elle doit être confrontée à l'émergence de la modernité scientifique et culturelle que nous avons évoquée dans le chapitre précédent.

Cet héritage romantique se fonde, comme nous l'avons vu, sur l'attribution d'une puissance intuitive à l'image littéraire, qui est censée engendrer une appréhension différente de la réalité. La reconnaissance, partielle ou totale, de cette puissance intuitive constitue un élément de contraste notable entre ces théorisations sur l'imagination d'origine littéraire et celles élaborées par les sciences humaines, qui sont davantage liées au modèle positiviste : d'où toute la complexité de cette dialectique.

En analysant le retour de l'imagination dans le débat culturel, à côté d'un schéma purement théorique, nous devons aussi considérer la question d'un point de vue chronologique. Il s'agit en effet d'identifier, par une périodisation interne du moment historique, des phases qui signalent, dans l'évolution du rapport imagination/littérature, une adaptation des présupposés épistémologiques du romantisme littéraire au contexte des savoirs du XX^e siècle.

Bien qu'un certain nombre d'éléments théoriques que nous avons énoncés demeurent inchangés, nous pouvons également établir une évolution dans ce modèle,

¹ Cf. *supra*, ch. 1.4.

qui change sur les trois décennies de la période que nous considérons : nous voyons ainsi que le segment 1924-1930 se caractérise par la présence de la seule théorisation surréaliste qui a une priorité logique et chronologique. Dans cette phase, l'exaltation des forces de l'imagination se structure certes sur la base d'une intégration du paradigme romantique à celui des sciences humaines, mais le premier garde une prédominance certaine.

Le surréalisme, dans cette phase, dans le sillage de la démarche romantique, exalte les pouvoirs de l'imagination. Son entreprise intellectuelle ne craint aucune limitation cognitive. La littérature, telle qu'elle est envisagée par les traditionalistes, est honnie par les surréalistes et ceux-ci affirment s'en défier. Cependant, elle reste au centre du système comme activité fondatrice, même si sa fonction et ses attributs sont repensés, car la « voix lyrique », à travers toutes ses transformations, à travers des déformations qui semblent la rendre méconnaissable, reste le fondement de toute activité surréaliste¹. Entre la publication du *Manifeste du surréalisme* et le dernier numéro de *La Révolution Surréaliste* en 1929, nous assistons donc à une phase héroïque de définition des fondements de la synthèse théorique bretonnienne, qui semble ne pas craindre, dans son discours sur l'imagination, la coexistence de Novalis et de Freud, de Rimbaud et de Lévy-Bruhl.

La deuxième phase de notre parcours, la plus complexe, est celle qui se déroule dans les années trente et dont nous pouvons établir symboliquement les limites par le premier numéro de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution* et la publication, en 1940, de *L'Imagination* de Jean-Paul Sartre. Durant cette période émergent, d'un côté, de fortes critiques internes à l'égard du positionnement de Breton et, de l'autre, une série de réflexions diverses sur l'imagination, qui prennent souvent leur origine dans le discours surréaliste mais qui s'en détachent en raison de différences avant tout épistémologiques.

Or, au cours des années trente, se manifeste de la manière la plus aiguë la nécessité de confronter la littérature avec les nouveaux savoirs, dans un contexte où elle est mise en cause encore plus profondément. Dans le même temps, les critiques portées aux paradigmes surréalistes entraînent une méfiance ultérieure envers le modèle de l'imagination romantique et dans ses pouvoirs. Les dérives du modèle intuitif romantique deviennent, en effet, de plus en plus inacceptables, en raison justement de l'extension excessive de son champ d'application. C'est au milieu des années trente que les réflexions critiques de Bachelard, Petitjean et Caillois apparaissent, problématisant la confiance mise par Breton dans les pouvoirs de l'imagination et essayant d'en établir les limites.

Dans sa reconstitution de l'histoire de la philosophie au XX^e siècle en France, Frédéric Worms parle du passage, autour de 1930, d'une phase où la question philosophique fondamentale est celle de l'esprit, à une phase dans laquelle c'est la notion d'existence qui devient centrale. Il écrit à cet égard :

[...] On soulignera, dès maintenant, trois points.

Le premier sera une convergence négative : la rupture avec le moment 1900. Un même refus de tout fondement, surtout dans un acte « de l'esprit », qu'il soit intuitif ou intellectuel, semblera unir ces philosophies de la conscience, ou de la science.

Le deuxième sera déjà plus positif : il consistera précisément à admettre un fait absolu, sans lui chercher de tel fondement.[...] Le troisième obligera à aller plus loin. C'est que des deux côtés aussi le fait est *double* ou, si l'on veut, *dialectique*, pour lancer ici l'un

¹ Cf. *infra*, ch. 4.3.

des « grands mots » du moment, le deuxième sans doute, avec l'existence qui pourrait le définir¹.

Worms inclut, dans cette deuxième période, toute la phase qui va jusqu'à 1960 et qu'il appelle « de la Seconde Guerre mondiale ». Il théorise un changement de paradigme qui a lieu avec l'entrée dans les années trente et qui concerne certaines orientations intellectuelles majeures de la période : d'abord l'attention à la « facticité » contre le fondement ontologique, et la difficulté d'en cerner la complexité dialectique. Cette « facticité » demande à être prise en considération dans les deux domaines de la réflexion sur la science et sur la conscience, qui procèdent en parallèle et entretiennent des relations complexes. Nous pouvons souligner, à ce propos, qu'une tension intellectuelle qui privilégie le fait sur l'esprit se manifeste également dans la tentative de cerner les mouvements de l'imagination, dans la mesure où l'attention à ses manifestations objectives s'accroît.

Dans le même temps, la référence que Worms fait à la question de la conscience s'applique aussi à notre sujet car, en ce qui concerne l'imagination, l'espace théorique de la conscience acquiert davantage d'importance, au détriment de la dimension « cosmique » et « ontologique » qui avait caractérisé la réflexion romantique.

Worms montre en outre les termes de la dialectique entre contingence et nécessité et nous avons pu voir comment le concept d'imagination est utilisé pour critiquer la rigidité des systèmes philosophiques rationalistes, car elle y introduit des éléments de virtualité. D'ailleurs, la synthèse impossible entre les instances de la philosophie rationaliste et les raisons de l'imagination est un sujet philosophique d'actualité à la fin des années vingt. Lors de la séance de la Société française de philosophie consacrée à la querelle de l'athéisme, le 24 mars 1928, Léon Brunschvicg répond ainsi aux sollicitations du philosophe spiritualiste Gabriel Marcel :

En fait, il se trouve que Descartes, dès les premières pages de son *Traité du Monde*, Spinoza dans sa théorie de la fiction [...] se sont posé notre problème sous une forme précise : qu'est-ce qui est le plus riche de réalité concrète : l'univers de l'imagination sensible ou l'univers de l'intelligence scientifique ? Et leur réponse n'est pas douteuse : l'univers de l'imagination est un univers discontinu, partiel, laissant place par toutes ses fissures à l'intervention du miracle, tandis que le merveilleux s'élimine à mesure que le tissu des causes et des effets se resserre [...] toute votre conception du monde est pauvre et abstraite, puérile et larvée en comparaison de celle qui, depuis trois siècles, fait le fond de notre civilisation scientifique².

Nous voyons ainsi que l'épistémologie contemporaine, qui subit des bouleversements majeurs dans le premier quart du siècle, reste méfiante vis-à-vis d'une valorisation de l'imagination dans le discours sur la connaissance. Elle contribue ainsi, par cette critique, à infléchir les positions prises à cet égard dans le domaine littéraire. En effet, la nouvelle génération, qui inaugure une réflexion sur la relation entre imagination et littérature dans les années trente, est beaucoup plus prudente que le premier surréalisme à ce sujet, et Breton lui-même se montrera plus modéré dans la définition des pouvoirs de cette faculté. La « facticité » des phénomènes imaginatifs est donc davantage en question et elle doit être confrontée d'une manière plus précise et paritaire avec les paradigmes de la science, dans une

¹ F. Worms, *La Philosophie en France au XX^e siècle. Moments*, op. cit., p. 206.

² Cité dans B. de Saint-Cernin, « L'Idée de conversion intellectuelle selon Alain, Brunschvicg et Blondel », dans F. Worms (sous la dir. de), *Le Moment 1900 en philosophie*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 48-49.

dynamique qui remet en question la supériorité, théorisée par Poe et poursuivie par la théorisation surréaliste, de la force de l'imagination sur la méthode scientifique¹.

En outre, l'importance que la question politique, et en particulier l'apport de la pensée marxiste et du réalisme soviétique, prennent dans le débat littéraire dans les années 1930, constitue un facteur de perturbation majeur pour la démarche surréaliste et pour le débat autour de la question esthétique et littéraire. Le surréalisme en effet, justement en raison de la globalité de son approche et de l'origine romantique de sa conception du rapport entre littérature et imagination, a du mal à se ranger du côté d'une subordination absolue de l'esthétique au politique telle qu'elle est envisagée par l'orthodoxie du réalisme soviétique².

La période qui commence en 1940, et qui comprend l'intégralité de la période de l'Occupation, suit la dynamique commencée dans les années trente. Si Bachelard continue à développer son discours théorique sur l'imagination et les éléments, qui se conclut en 1948 avec *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Caillois modère son discours d'hostilité à la littérature, repensée comme une arme, depuis son exil latino-américain, pour combattre la barbarie hitlérienne. Breton de son côté reste fidèle à son engagement surréaliste depuis les États-Unis, tandis que l'étoile de Petitjean s'éteint car il abandonne ses réflexions sur l'imagination pour s'adonner à un engagement politique et patriotique qui le conduit au silence.

Cependant le facteur qui caractérise particulièrement cette phase est l'affirmation progressive des paradigmes de la phénoménologie dans l'étude de l'imagination. En 1940, Sartre publie *L'Imaginaire*. Or, si sa réflexion sur l'imagination avait commencé bien avant, au début des années trente, et avait influencé, comme nous le démontrerons³, l'élaboration de ses premiers textes fictionnels et critiques à la fin de la décennie, la publication de *L'Imaginaire* sanctionne la synthèse d'un discours sur l'imagination qui avait trouvé chez Husserl son commencement et qui répond à la nécessité de réintroduire la valeur de la conscience individuelle dans le discours sur les pouvoirs de l'imagination et de la démarche artistique. S'il y a un héritage romantique chez Sartre, celui-ci consiste justement dans l'affirmation d'un refus de toute forme de déterminisme en ce qui concerne les produits de la conscience. La théorie de la liberté sartrienne est en effet directement issue de sa réflexion sur la conscience imageante et sur la rupture par rapport à « l'existant » qu'elle produit. Bachelard, dans les mêmes années, commencera à intégrer dans son discours sur l'imagination des éléments tirés de la théorie phénoménologique, qu'il adoptera ensuite franchement dans les années 1950 avec le cycle des *Poétiques*⁴.

Cependant, si nous analysons la question par une approche plus générale, nous verrons que le recours à la phénoménologie dans le discours qui concerne le rapport entre littérature et imagination n'est qu'une dernière tentative pour réactiver un élément essentiel de l'héritage romantique, à savoir l'affirmation de la puissance active de l'imagination, en sauvant sa dimension subjective et anti-déterministe, mais en évacuant la composante mystique qui en caractérisait l'origine. En d'autres termes, nous pouvons dire que les auteurs de notre corpus partagent, par un discours plurivoque sur l'imagination, la volonté de repenser la spécificité de la littérature par rapport aux paradigmes scientifiques qui lui sont appliqués par les sciences humaines et par la critique littéraire de la Troisième République. Approfondir ces éléments

¹ Cf. *supra*, ch. 1.4.

² Cf. *infra*, ch. 4.5.

³ Cf. *infra*, ch. 8.2.

⁴ Cf. *infra*, ch. 7.3.

nous permettra de poser les jalons d'une analyse qui fournit le tissu connectif et les axes d'analyse pour ensuite comprendre, dans l'étude des ouvrages de notre corpus, le sens et l'importance du concept d'imagination dans un contexte unitaire.

Sur la crise du concept de littérature

Dans les années qui suivent la fin de la Première Guerre mondiale, à la suite des bouleversements intellectuels que nous avons analysés dans le chapitre précédent, la littérature apparaît en crise parce que son rôle dans la dynamique de connaissance du monde est mis en question, ainsi que l'unité et la cohérence de son domaine d'application.

William Marx, dans *L'Adieu à la littérature*, propose une interprétation de longue durée du processus de dévalorisation de la discipline. Ses analyses sont particulièrement précieuses pour la période que nous considérons, car il parle d'une réaction qui se serait mise en place en raison d'un excès de confiance vis-à-vis de la littérature à la suite de sa sacralisation dans la période romantique. Puisqu'on a élargi progressivement les pouvoirs attribués à cette discipline, à un moment cet excès de confiance a été mis à rude épreuve et le milieu intellectuel s'est retrouvé face à la perception, par contraste, d'une impuissance de la littérature, incapable de fournir un savoir à la hauteur des attentes placées en elle :

Il fallut un peu de temps, néanmoins, avant que la littérature ne redescendît complètement du piédestal où on l'avait élevée. Le processus eut lieu en deux phases : survalorisation, puis dévalorisation. D'ailleurs, le mécanisme n'alla pas sans une certaine perversité, car la survalorisation de la littérature fut la cause principale de la dévalorisation à venir.

[...]

Plus elle se vit méprisée, plus elle méprisa ceux qui la méprisaient, en s'enfermant davantage dans son monde artificiel. La dévalorisation de la littérature par le corps social rendit d'autant plus nécessaire sa survalorisation par les écrivains eux-mêmes, jusqu'au moment où la tension fut trop forte et la littérature ne crut plus elle-même à sa propre valeur. À un art ennemi de la vie il ne resta plus qu'à se suicider¹.

L'interprétation que William Marx fait du processus d'autonomisation de la littérature, par rapport à l'analyse bourdieusienne, met davantage en évidence un processus interne à la littérature elle-même, qui a certes été dévalorisée par la société, mais qui a aussi construit un système de valeurs autonomes qui perd le contact avec le social et évolue selon des mécanismes propres. Il est évident alors que, selon un schéma que William Marx compare à celui de la spéculation économique, l'excès de pouvoir et de prestige qui est attribué, au niveau symbolique, à l'activité littéraire, se trouve dans une situation de décalage par rapport à ses réalisations concrètes. Ce phénomène produit la perception d'une crise de la littérature, lorsqu'on se rend compte qu'elle ne peut pas, pour ainsi dire, tenir ses promesses. Dans cette optique, les adieux à la littérature, pourtant si différents, de Rimbaud et Valéry représentent la limite extrême de ce phénomène, car l'excès de valorisation mené à ses conséquences ultimes conduit, paradoxalement, au silence : celui-ci est le résultat

¹ W. Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit, 2005, p. 60 et 80.

d'un écart trop grand entre l'espoir placé dans l'activité littéraire et ses possibilités effectives.

Nous ajouterions que ce schéma nous semble pleinement cohérent avec l'évolution du concept d'imagination que nous avons tracée : en effet, les pouvoirs attribués à la faculté imaginative se fondent, à partir de la révolution romantique, sur une appréhension intuitive de l'essence du réel. Celle-ci est extrêmement difficile à définir théoriquement, et se fonde sur une rhétorique négative : l'imagination est, dans la sacralisation de la littérature dont parle Bénichou¹, l'essence même du pouvoir sacerdotal, qui permet au poète, par un savant maniement des images, de dire l'absolu. Une fois que ce schéma théorique est confronté à ses limites, le pouvoir de l'imagination nécessite aussi d'être reconsidéré et soumis à une critique.

Nous tenons cependant à ajouter un élément à cette analyse car, s'il existe certes une dialectique interne au champ littéraire qui en détermine les orientations, elle n'est pas étanche et est influencée par l'apport des mutations de tous les savoirs. En effet, la conscience de l'inadéquation de la méthode de connaissance littéraire qu'on retrouve chez certains intellectuels dérive aussi de la confrontation avec les paradigmes scientifiques que nous avons analysés au chapitre précédent, qui poussent les théoriciens de la littérature à interroger de manière critique les présupposés épistémologiques de leur recherche. De ce point de vue, nous ne pouvons qu'être d'accord avec William Marx quand il affirme qu'il n'existe pas une idée immuable de littérature qu'on pourrait définir une fois pour toutes, mais qu'elle se façonne selon les époques, sur la base du contexte culturel :

Une théorie est acceptable quand elle se limite à témoigner des attentes et des conceptions d'une époque et d'une culture données ; elle devient contestable lorsqu'elle prétend donner le fin mot de la littérature *sub specie aeternitatis*².

Or, en gardant à l'esprit ce point méthodologique, nous pouvons prendre en compte le fait qu'en 1924, l'année même du *Manifeste du surréalisme*, Jacques Rivière publie dans *La Nouvelle Revue Française*, dont il est le directeur, un texte qui s'intitule justement « La crise du concept de littérature »³ et qui résume de manière efficace un certain nombre d'enjeux de la problématique que nous avons tracée jusqu'ici.

Rivière, partisan d'un classicisme esthétisant, essaie de défendre une conception de la littérature entendue en tant qu'art du langage dont les fins ne posent pas de problème dans la mesure où ils sont concrets avec le sens de l'existence même. À partir de ces présupposés, il analyse avec lucidité la crise que les jeunes générations de littéraires ressentent et ses causes profondes. Il prend pour départ de son analyse un article de Marcel Arland publié dans le même numéro de *La N.R.F.*, « Sur un nouveau mal du siècle »⁴, et conteste l'excès de dramatisation qui anime son interrogation sur la littérature. Il essaie ainsi de montrer que ce n'est pas la littérature elle-même qui vit une crise, mais une certaine vision qu'on a d'elle, et qui dérive de la sacralisation romantique de ses pouvoirs. Puisque cette confiance religieuse a été mise en échec, les jeunes gens auraient vécu un mouvement de rejet, qui est pourtant,

¹ Cf. P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 15.

³ J. Rivière, « La Crise du concept de littérature », dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 125, février 1924, p. 159-170.

⁴ M. Arland, « Sur un nouveau mal du siècle », dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 125, février 1924, p. 149-158.

selon Rivière, produit par le fait qu'ils demandent à la littérature un savoir qu'elle ne peut pas leur donner. Il écrit :

C'est avec le romantisme seulement que l'acte littéraire a commencé à être conçu comme une sorte de tentative sur l'absolu, et son résultat comme une révélation ; la littérature a recueilli à ce moment l'héritage de la religion et s'est organisée sur le modèle de ce qu'elle remplaçait ; l'écrivain est devenu prêtre ; tous ses gestes n'ont plus tendu qu'à amener dans cette hostie qu'était l'œuvre, la « présence réelle ». Toute la littérature du XIX^e siècle est une vaste incarnation, dirigée vers le miracle.

Il me semble que nous assistons aujourd'hui à la crise de cette conception. Les jeunes gens continuent à être tourmentés par le besoin d'absolu que l'âge précédent a déposé en eux, mais ils sentent en même temps une impuissance radicale à produire quelque chose en quoi ils aient foi, qui leur apparaisse comme quelque chose de plus qu'eux-mêmes, comme une création comparable aux créations de Dieu. De là ce scepticisme furieux et dogmatique qu'on voit à quelques-uns, de là leur question ironique aux aînés : « Pourquoi écrivez-vous ? Est-ce que vous ne voyez pas qu'il n'y a de réel, de certain, de positif, de démontrable que le néant ? Est-ce que vous ne voyez pas que c'est le néant qui guette tout ce que vous appelez votre production ? et qui vous laisse à peine le temps de cueillir quelques lauriers dérisoires avant de vous engloutir. » Et les plus logiques décident de renoncer pour leur compte à un genre d'activité qui ne peut plus être, pensent-ils, qu'hypocrisie ou déception¹.

Pour Rivière, les nouvelles générations, et en particulier celle qui gravite autour du mouvement dada et qui va engendrer en France l'avant-garde surréaliste, ont, pour ainsi dire, perdu leur dieu par excès de foi : l'implosion du système romantique produirait chez eux une fureur destructrice, comme si la chute d'un modèle signifiait la chute de la littérature toute entière, et comme si le fait de ne pas pouvoir faire de la littérature la forme suprême de savoir impliquait son inutilité totale, et la nécessité de refuser toute sa tradition séculaire. Nous verrons plus loin que ce type de logique sera particulièrement fort chez Roger Caillois, dix ans plus tard².

La position de Rivière, bien qu'ouvertement polémique, saisit cependant bien les caractères de ce mouvement de rejet du modèle romantique de littérature, qui se fonde pourtant sur une intériorisation de ses fondements. Il s'agit d'un paradoxe central dans notre analyse de l'évolution du concept d'imagination. À cet égard, il est significatif que Rivière établisse sans hésitation la source de cette vision dans une certaine conception de l'image et de ses attributs :

En matière écrite (j'écarte exprès les mots : littéraire ou poétique), je serai le dernier à constater la mystérieuse efficacité de certaines agglomérations verbales. Il y a l'image appliquée, qui sert à doubler une idée, à aiguiller les sens sur la même voie que l'intelligence. C'est celle qu'emploie le « littérateur ». Mais il y a aussi l'image pure, qu'emploie le poète : un groupe de mots correspondant uniquement à une chose vue, sans rien qui en marque la liaison avec l'ensemble de notre vision, sans rien qui contribue à l'intégrer dans notre système intellectuel. Toute la poésie post-dadaïste est un gros tas de ces images où, armé de notre intuition comme d'une loupe, nous pouvons, s'il fait beau, venir voir bouger les astres, les anges à des distances indéfinissables. Je ne nie pas que des rayons défiant l'analyse aient été captés. Dans mes moments d'optimisme, il m'arrive de croire que l'homme a fait, ces derniers temps, certains progrès sur le paradis³.

Rivière établit donc une distinction entre l'image comme expression d'une pensée préalable, en mesure de clarifier une pensée et insérée dans une structure

¹ J. Rivière, « La Crise du concept de littérature », *op. cit.*, p. 161.

² *Cf. infra*, ch. 5.

³ J. Rivière, « La crise du concept de littérature », *op. cit.*, p. 163-164.

harmonieusement construite, et l'image comme intuition pure, capable de révéler une signification inédite et de fournir une connaissance inatteignable par d'autres moyens. Il récupère ainsi, par une formule synthétique, les termes de la séparation, que nous avons déjà traitée, entre la conception de l'image de l'âge classique et celle de l'âge romantique. Tout en ne niant pas l'efficacité de certaines de ces intuitions soudaines que l'image poétique peut apporter, Rivière estime que la crise du système romantique ne peut se résoudre qu'en opérant une désacralisation et une relativisation des pouvoirs de la littérature. Il pense donc, et espère, que la crise dont la démarche dada représente un symptôme, pourrait engendrer une palingénésie qui amènerait la littérature à renoncer à des ambitions épistémologiques démesurées et qui la ferait revenir vers une démarche plus relativiste, sur le modèle de l'écriture proustienne :

[...] il me semble voir commencer, simultanément avec Dada, un âge où la question du sens de la littérature cessera complètement de préoccuper ceux qui la feront, un âge où l'écrivain ne se croira plus désigné pour une fonction transcendante, mais travaillera à fixer l'aspect des choses les plus voisines de lui. Un coup définitif me semble avoir été porté à sa qualité de « Fils du Soleil ». Ce ne seront plus des révélations qui seront attendues de lui, mais des renseignements heureusement formulés sur l'homme, sur la vie, sur notre voyage en ce monde. L'idée de la relativité pénètre lentement, mais invinciblement le système entier de nos conceptions. La littérature ne pourra pas résister, sous peine de mort, à cette invasion. Premièrement, elle apparaîtra comme une activité relative à notre esprit et ne pouvant porter que sur notre expérience. Deuxièmement, elle s'assignera pour tâche de faire apparaître la relativité de toutes choses extérieures et intérieures, matérielles et spirituelles¹.

Si, comme nous l'avons dit, l'analyse que Rivière fait, synchroniquement, de la crise de la littérature de son temps nous semble clairvoyante, sa prévision pour le futur apparaît excessivement confiante quant à la possibilité de balayer un système de pensée qui a pénétré de manière durable les esprits et qui ne peut pas être évincé à si peu de frais.

En effet, la systématisation de la doctrine surréaliste qui suivra de quelques mois l'article de Rivière (le *Manifeste* sort le 15 octobre 1924), marque la tentative, par rapport à dada, de reconstruire une dynamique de sens et une démarche qui aille au-delà de la littérature, pour l'englober dans un projet intellectuel plus vaste de libération des forces profondes qui animent l'être humain. Comme nous le verrons au prochain chapitre, l'imagination est au centre de ce projet, comme puissance capable de libérer ces forces et de pousser le sujet à l'action. C'est le début d'une dynamique de reconstruction, car la littérature, comme le phénix, renaît de ses cendres après qu'on a maintes fois annoncé sa mort : même la tentative « terroriste » menée par les surréalistes porte en effet, en son centre, une valorisation de l'activité littéraire comme point de départ d'un nouvel édifice intellectuel.

Au lieu d'assister à la disparition d'un modèle, selon la prévision de Rivière, nous apercevons la volonté de renouer le lien fondateur qui unit l'idée de littérature au concept d'imagination et qui trouve son origine dans la valorisation romantique de la discipline. Certes, les modalités que Breton, Bachelard, Caillois, Petitjean et Sartre choisissent sont différentes et nous apprécierons leurs spécificités dans la suite de notre travail : cependant nous retrouvons la présence d'une influence romantique dans toutes les conceptions de l'imagination des auteurs de notre corpus. Il s'agit d'un héritage qui n'est pourtant jamais assumé complètement et qui tend à être effacé pour des raisons qui concernent le contexte culturel et politique. Il faut en effet

¹ *Ibid.*, p. 168.

trouver un équilibre dans une lutte pour maintenir une spécificité cognitive pour la littérature sans assumer les outrances mystiques de la théorie romantique.

Une illustration de ces hésitations dans le traitement de l'idée de littérature se trouve dans la transition qui a lieu en 1924 entre deux des revues fondamentales associées au mouvement surréaliste : *Littérature* et *La Révolution Surréaliste*. La première accompagne les débuts du groupe, avant la systématisation théorique du *Manifeste*, et dans une phase de collaboration avec Dada. Les origines de cette publication, née d'un dialogue avec Paul Valéry, ainsi que son titre, suggéré par Valéry lui-même, montrent toute l'ambiguïté que les directeurs de la revue entretiennent avec l'idée de littérature, entre rejet manifeste et continuité cachée : comment peuvent-ils se débarrasser des vestiges de la tradition symboliste et, encore avant, romantique ? Comment peuvent-ils enclencher un dynamisme nouveau sans, par le refus de la littérature, en annihiler complètement tout fondement intellectuel ? Il suffira d'un coup d'œil au sommaire des premiers numéros pour se rendre compte que l'héritage fin de siècle y est fort : nous trouvons dans le premier numéro les contributions d'André Gide, de Léon-Paul Fargue, de Valéry lui-même à côté de celles de Louis Aragon, Pierre Reverdy et André Breton.

La question du sens de l'activité littéraire est introduite de manière éclatante par la célèbre enquête annoncée en novembre 1919 dans le numéro 9, et publiée dans les deux numéros suivants. Les rédacteurs posent en effet « aux représentants plus qualifiés des diverses tendances de la littérature contemporaine »¹ la question fatidique « Pourquoi écrivez-vous ? »². Une telle démarche, en mettant en cause la racine même de l'écriture, montre le morcellement et la variété des raisons qui animent l'activité des écrivains contemporains³.

Marguerite Bonnet analyse très précisément les ambiguïtés de la démarche de *Littérature*, qui, à bien y regarder, constituent le fondement même de la réflexion théorique surréaliste. Elle écrit :

Ainsi, avec ses oscillations, son obstination à accomplir son projet : ne pas sacrifier à la fonctionnalité de l'écriture, préserver dans le langage poétique son caractère intransitif et en même temps quitter les voies de la littérature, l'histoire de la revue témoigne d'une impossibilité incontournable [...] ; ne proposant aucune conclusion, elle n'accède pas à un nouveau statut et demeure emprisonnée dans le statut esthétique qu'elle récuse. *Littérature* inscrit donc avec une acuité particulière dans le mouvement des idées la rupture toujours ouverte qui, depuis le milieu du XIX^e siècle, retire toute innocence à l'acte d'écrire, l'oblige à revenir sur lui-même, à se chercher une légitimité ou à se reconnaître comme frappé irrémédiablement de néant⁴.

Avec les débuts de *La Révolution surréaliste*, en 1924, qui correspondent avec la publication du *Manifeste du surréalisme*, un choix d'élargissement du domaine d'action du surréalisme est fait : le périmètre de la simple confrontation avec la tradition littéraire est dépassé, pour rechercher une perspective de changement

¹ *Littérature*, n° 9, novembre 1919, p. 1.

² L'annonce de cette enquête est immédiatement suivie de la suite de la publication des *Champs magnétiques*, ouvrage par lequel Breton et Soupault introduisent les premiers essais de l'écriture automatique.

³ Les réponses des interpellés vont de celle, apparemment a-problématique de Louis Vauxcelles, qui ouvre la série (« Pourquoi j'écris, mon confrère ? Mais pour le plaisir d'exprimer librement ma pensée ! ») à celle, célèbre, de Valéry, qui répond simplement « par faiblesse » ; de celle, lapidaire, de Blaise Cendrars (« Parce que. ») à celle, ironique, de Paulhan, qui comprenant l'intention polémique de ses interlocuteurs, écrit : « Je suis touché que vous attendiez mes raisons : mais, enfin, j'écris peu, votre reproche me touche à peine. » *Littérature*, n°11, janvier 1920, p. 25.

⁴ M. Bonnet, « Littérature et le reste », dans *Littérature, numéros 1 à 20*, mars 1919 à août 1921, Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. XX.

anthropologique qui passe par l'adoption d'autres méthodes d'exploration du monde, par une analyse plus vaste des ressources de l'imagination, en renouant ainsi avec la dimension holistique de la démarche romantique. Ce n'est pas un hasard si le premier numéro de la revue commence par une préface signée Boiffard, Éluard et Vitrac qui affirme que « le procès de la connaissance n'étant plus à faire, l'intelligence n'entrant plus en ligne de compte, le rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté »¹. Le rêve, produit de l'imagination, est opposé à la logique rationaliste dominante : cette approche, qui ne considère pas seulement le point de vue littéraire mais qui essaie, à partir de celui-ci, de fonder une vision plus vaste, se manifeste clairement dans le numéro 3 de la revue, sorti en avril 1925 et qui proclame, pour l'année en cours « la fin de l'ère chrétienne ». Le numéro s'ouvre en effet par un article non signé, « À Table », qui invite le lecteur à céder à « la Toute Pensée » car « le Merveilleux est à la racine de l'esprit »².

Nous voyons ainsi que les revues surréalistes représentent une possibilité de structurer un débat public, qui pourtant, avec la phase mûre de la réflexion du mouvement, ne se limite plus seulement au milieu littéraire, mais élargit son champ d'action à d'autres instances culturelles. Si on continue de trouver des textes poétiques dans les pages de *La Révolution Surréaliste*, jusqu'au dernier numéro, celui du 15 décembre 1929, qui contient également *Le Deuxième Manifeste du surréalisme*, ils seront toujours accompagnés d'autres typologies de textes, non spécifiquement littéraires.

D'une approche centrée sur la littérature, on évolue donc vers une approche holistique de la connaissance, qui se saisit d'un certain nombre d'avancées dans les sciences humaines et sociales. Le ton d'une réaction à la crise de la littérature par la reprise du concept d'imagination est donc ainsi donné : nous verrons que tous les autres auteurs de notre corpus devront se confronter à cet élargissement du champ de vision, qui semble faire disparaître la littérature mais qui, au contraire, permet de repenser pour elle un rôle de premier plan.

¹ J.-A. Boiffard, P. Éluard, P. Vitrac, « Préface », dans *La Révolution surréaliste*, Paris, Gallimard, n°1, 1^{er} décembre 1924, p. 1.

² « À table », dans *La Révolution Surréaliste, op. cit.*, 15 avril 1925, n°3, p. 1. Toute la structure de ce numéro décisif se construit à partir d'adresses, par lettre, à un certain nombre d'instances qui sont les garantes du maintien de la logique occidentale : d'abord les « Recteurs des Universités Européennes », à qui l'on rappelle que « plus loin que ce que la science pourra jamais toucher, là où les faisceaux de la raison se brisent contre les nuages, ce labyrinthe existe, point central où convergent toutes les forces de l'Être, les ultimes nervures de l'Esprit » Ainsi, les institutions qui, par excellence, valident le savoir humain, sont mises en cause, de même que la légitimité de leur approche de ce même savoir. Les rédacteurs de la revue s'en prennent également au Pape, accusé d'être le représentant d'un système de pensée qui brise ces mêmes forces constitutives de l'esprit, alors que, parallèlement, ils s'adressent au Dalai-lama qui, dans sa démarche étrangère à l'esprit occidental, pourra enseigner aux Européens « la libération transparente des âmes ». Une lettre analogue est adressée aux « écoles du Buddha », dans une volonté, que nous analyserons plus spécifiquement par la suite, de chercher dans une pensée non occidentale les ressources nécessaires pour faire éclater les présupposés de la pensée européenne et ses barreaux, symboliques et réels. En effet, la dernière lettre contenue dans ce numéro est celle adressée aux « Médecins-Chefs des Asiles de Fous », qui, bien avant la démarche foucauldienne, sont identifiés comme les gardiens d'une normalité psychique qui n'est souvent qu'une construction sociétale, mais qui sépare tout de même la liberté de l'« incarcération » qui est réservée aux « fous ». Les psychiatres ne s'efforcent pas en effet d'explorer et d'apprendre une nouvelle vision des choses de la diversité imaginative à laquelle ils sont confrontés : « Combien êtes-vous, par exemple, pour qui le rêve du dément précoce, les images dont il est la proie sont autre chose qu'une salade de mots ? » écrivent les rédacteurs de *La Révolution Surréaliste, ibid.*, p. 29.

La littérature face à la méthode scientifique : groupes et revues

Nous avons analysé, dans le chapitre précédent, les difficultés que les sciences humaines ont affrontées dans leur tentative d'approcher un sujet tel que l'activité de l'imagination qui, par sa nature, échappe à une approche expérimentale et rechigne à toute analyse quantitative. La réflexion de nos auteurs visant à intégrer les paradigmes des sciences humaines au fond romantique de leurs discours sur la littérature est, de l'autre côté, tout aussi problématique. Si le surréalisme des années vingt essaye de construire une coexistence entre l'exaltation romantique du pouvoir des images et les acquis de la psychanalyse, de la psychiatrie et de l'ethnologie, qui en décrivent de manière novatrice le contenu, pendant les années trente cette greffe est davantage mise en question¹.

Les six numéros du *Surréalisme au service de la révolution* accompagnent l'entrée de la réflexion surréaliste dans une phase où la synthèse réalisée au cours des années 1920 entre littérature, nouveaux savoirs et changement existentiel et social, est fragilisée. En effet, les contestations ne se manifestent pas seulement sur un plan politique, mais peuvent porter aussi sur la nécessité de rationaliser l'approche du merveilleux, comme dans le texte que le jeune Caillois, à l'époque encore membre du mouvement, publie en 1933 dans le numéro 5 de la revue, et qui s'intitule « Spécifications de la poésie ». Cet article signale en effet l'entrée en jeu d'un autre type de critique portée aux rapports que Breton instaure entre la littérature et l'imagination. Nous verrons que Caillois affirme la nécessité de rendre plus rigoureuse l'étude de ce sujet, par l'élimination de la dimension intuitive et irrationaliste qui est propre à la démarche romantique et par l'instauration d'une approche qui se voudrait scientifique : ce n'est pas un hasard si l'anti-modèle qu'il choisit pour définir son rapport à l'imagination littéraire est Arthur Rimbaud, héros de ses anciens compagnons surréalistes et porteur d'une expérience limite quant à la valorisation des pouvoirs de la littérature. En analysant la démarche de Caillois, nous verrons que, chez lui, une influence romantique certaine réémerge ensuite dans sa définition des « sciences diagonales », la pratique interdisciplinaire qui caractérise, au niveau théorique, sa démarche intellectuelle. Cependant, dans la première phase de sa carrière, la littérature représente un désir à fuir ou à réduire à une pure matière d'étude : quelque chose a changé, au-delà de la dimension personnelle de la démarche cailloisienne, dans la vision qu'on a des rapports entre imagination et littérature. Ce changement se joue au niveau des présupposés épistémologiques de l'analyse.

Le travail de Gaston Bachelard à partir des années trente est porteur de la même inquiétude ; tout en exaltant le pouvoir de l'imagination dans la construction du psychisme humain, il se préoccupe de le séparer de la réflexion scientifique et épistémologique en brisant ainsi la globalité de la vision surréaliste qu'il affirme pourtant admirer : par la distinction nette et revendiquée au niveau théorique (il parle du « jour et de la nuit » en se référant à ses productions épistémologique et littéraire), il se montre soucieux de créer un espace autonome pour la démarche littéraire, tout en limitant sa portée cognitive, qui ne peut plus prétendre à la supériorité revendiquée pour elle par la pensée romantique. Il s'agit en effet pour Bachelard de montrer les bénéfices psychiques de la littérature et son emprise existentielle, donc son pouvoir d'action sur l'intériorité : l'exaltation de ce pouvoir reste empreinte de tonalités

¹ Cf. aussi *infra*, ch. 4.3.

romantiques et fait une certaine place à l'idée d'un indéterminisme des produits de l'imagination. Ceux-ci restent cependant séparés du domaine de la connaissance scientifique, à laquelle Bachelard accorde la primauté dans le domaine cognitif : cela sera le signe d'un infléchissement nécessaire de la base romantique du concept.

De son côté, Armand Petitjean, « enfant prodige » de la *Nouvelle Revue Française* et proche collaborateur de Jean Paulhan dans la seconde moitié des années trente, sent la nécessité, dans l'enquête qu'il mène sur le concept d'imagination, de montrer le rapport entre imagination et action, ce qui l'amènera à décliner de plus en plus sa réflexion dans un sens spécifiquement politique. Lui aussi « choisit » en quelque sorte de concentrer progressivement son attention sur un aspect spécifique de la question, en limitant son domaine.

Caillois, Petitjean et Bachelard, dans la diversité de leurs démarches, représentent trois dimensions différentes d'une même volonté de repenser le concept romantique d'imagination, en faisant, par rapport à la théorisation surréaliste, un pas supplémentaire. Ils procèdent en effet à une limitation du champ de son application, en prenant le risque de le confronter aux domaines variés des savoirs en mutation et en interrogeant son lien originaire avec la littérature. Sartre, dans les mêmes années, et par une trajectoire divergente, qui se nourrit des acquis de la phénoménologie, suivra un parcours analogue.

Quel est cependant, à un niveau plus large, le contexte intellectuel de ces réflexions sur l'imagination ? Quelles sont, dans le débat littéraire, les initiatives qui les accompagnent et les soutiennent ?

Un exemple extrêmement significatif d'une revue qui naît d'une volonté de renouvellement du rapport entre la littérature et les nouveaux savoirs est celui d'*Inquisitions*, qui se présente comme l'organe d'expression du « Groupe d'Études pour la Phénoménologie humaine » et qui voit son seul numéro sortir en juin 1936. Ses directeurs (Louis Aragon, Jules Monnerot, Roger Caillois et Tristan Tzara) ont participé ou participent à la démarche intellectuelle du surréalisme mais s'en sont tous, à l'exception de Monnerot, déjà séparés¹. Bachelard lui-même, en qualité d'épistémologue renommé, prend part au projet.

Cette revue témoigne d'une insatisfaction quant aux rapports que le surréalisme entretient avec le savoir : le « Groupe pour la Phénoménologie humaine », réunissant littéraires, scientifiques, sociologues, philosophes, se propose en effet des objectifs très ambitieux, notamment une réflexion sur la culture de son propre temps, avec le but déclaré de proposer de nouvelles perspectives, des instruments de connaissance qui puissent être à la hauteur des défis de la modernité, dans une perspective non pas bornée à un seul domaine, mais globale.

L'enthousiasme et l'audace qui caractérisent cette démarche intellectuelle sont bien exprimés par le jeune Roger Caillois qui, dans son texte intitulé « Pour une orthodoxie militante », propose une rigueur intellectuelle qui défie le modèle intuitif romantique dont le surréalisme a hérité et remet en cause les certitudes acquises autour de la littérature et de ses pouvoirs. Il écrit :

On se plaisait, avec Rimbaud, à trouver sacré le désordre de son esprit, mais on n'avait pas la lucidité de l'avouer crûment et le courage de se retirer d'un jeu si vain. Il est

¹ Henri Béhar, qui a réédité la revue, explique dans son introduction : « Si Caillois s'est séparé d'André Breton par une lettre du 27 décembre 1934, témoignant de son grand souci de rationalité et Tzara par une lettre aux *Cahiers du Sud* de mars 1935 ; si George Sadoul et Pierre Unik ont toujours marqué leur fidélité à Aragon et au P.C., il est clair que les autres (Calamiris, qui prendra le pseudonyme de Nicolas Calas, Z. Reich, Monnerot) sont alors des membres actifs du Mouvement. » H. Béhar, « Préface » à *Du Surréalisme au Front Populaire : Inquisitions*, op. cit., p. 13.

temps de rompre avec cet hédonisme intellectuel. Assurément le mystère a beaucoup d'aveux à faire : mais ce ne sont pas ceux qui le flattent et adoptent devant lui quelque attitude extatique qui les obtiendront car, là encore, le ciel appartient aux violents¹.

La volonté de lucidité, de ne pas s'abandonner à une complaisance intellectuelle dangereuse dans la tâche d'affronter les défis de la modernité est très claire, comme d'ailleurs l'attaque contre une tradition culturelle qui ne ferait rien d'autre que se complaire de la non-pénétrabilité du mystère des choses. Il s'agit d'une interrogation qui ne se satisfait plus des réponses du passé, qui ont épuisé leur fonction historique en se montrant inefficaces. En effet, l'exigence de rigueur que l'on prône par la démarche d'*Inquisitions* ne correspond pas à l'adoption des critères du positivisme, mais cherche une troisième voie entre un irrationalisme romantique, désormais inacceptable, mais qui s'est pourtant aventuré loin dans une enquête sur le terrain glissant de l'imagination, et un positivisme qui passe à côté de nombreux phénomènes de la conscience, ou en donne une explication trop simpliste. De ce point de vue, l'alignement de l'université française de la période sur les modèles scientistes ne peut constituer un modèle valable. Caillois écrit :

Il est dans l'homme toute une nappe d'ombre qui étend son empire nocturne sur la plupart des réactions de son affectivité comme des démarches de son imagination et avec qui son être ne peut cesser un instant de compter et de débattre. L'intraitable curiosité de l'homme s'adresse d'abord à ces mystères si étrangement limitrophes de sa conscience claire, si bien que toute connaissance qui, leur refusant attention et crédit, les écarte de parti pris ou les néglige par indifférence, lui paraît, à juste titre, trahir irrémédiablement son destin. Aussi quand l'esprit positiviste cantonna l'investigation méthodique hors de ces obstacles émouvants, ceux-ci devinrent l'apanage exclusif de forces émotionnelles et sentimentales qui, incapables de les dominer, trouvèrent leur compte à les diviniser².

Tzara suit Caillois dans la même direction, celle d'une interrogation qui se veut impitoyable sur les fondements du privilège accordé à la poésie et qui doit être immédiatement remis en cause et repensé : c'est le sujet de l'article qu'il publie dans *Inquisitions*, et qui s'appelle justement « Le poète dans la société ». Il y affirme :

On paie un tribut de considération, de respect, à ce qui semble représenter la moins palpable des acquisitions dans le domaine de l'esprit, la plus frêle conquête de ce qui passe pour le désintéressement humain. Ce processus affectif dont les mobiles sont acceptés sans discernement, est comparable à des phénomènes d'ordre irrationnel : en tant que superstition, il s'agit de le combattre.

[...]

Avant de se demander si le privilège de la poésie est réellement valable ou non, ne devrait-on pas définir une méthode pour qu'une exploration plus rigoureuse de la poésie soit rendue possible ? Pour écarter les croyances obscures résultant de l'insuffisance de cette exploration, il faut donner au problème de nouvelles données et en définir les éléments³.

Ces objectifs intellectuels sont liés, pour Tzara, à la nécessité d'une confrontation entre les sciences de l'homme et la littérature : cette dernière ne doit plus constituer une préoccupation isolée. Dans le programme rédigé par Tzara lui-même et exposé lors de la séance du « Groupe de recherche pour la phénoménologie humaine » du 8 janvier 1936, on lit :

¹ *Du Surréalisme au Front Populaire: Inquisitions, op. cit.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 29-30.

[...] des confrontations entre plusieurs d'entre nous qui ont préludé à cette assemblée, il a résulté que le problème intellectuel ne se posait pas exclusivement sur la base littéraire. [...] Rendre leurs justes proportions aux découvertes de la science de l'homme, déblayer le terrain, dénoncer les faux problèmes, établir des rapports inédits entre des spécialités jusqu'ici raides dans leur coquille et leur suffisance, même au risque de bouleverser les cadres de la science « universitaire », sans jamais perdre de vue la valeur unique de l'action humaine qui, à son tour, l'influence, voici quelques points de départ pour un programme qui est loin encore d'être élaboré, mais sur lequel nous avons décidé de concentrer toute notre attention¹.

On voit donc que la démarche d'*Inquisitions*, bien qu'éphémère, représente une prise de conscience fondamentale d'une transition nécessaire dans le traitement des pouvoirs de connaissance de la littérature. Le changement qui est demandé par les nouvelles voix qui émergent dans l'horizon des années trente est donc une remise en question plus forte du rôle de la littérature, ou, du moins, une nouvelle délimitation de son espace d'action.

C'est d'ailleurs dans cette direction que nous pouvons analyser la participation de Gaston Bachelard au projet de la revue, dans une confrontation de la démarche littéraire, avec, de manière plus large, les progrès de la modernité scientifique. Bachelard, qui à ce moment-là n'a pas encore publié ses premiers textes sur l'imagination, mais qui réfléchit déjà à leur élaboration, intervient en épistémologue, en prônant, par son article inaugural, un « surrationalisme », à savoir le développement d'une raison scientifique ouverte, agressive, capable de se mettre en discussion perpétuellement et de relever les défis posés par les avancées impressionnantes de la science contemporaine.

La nouveauté qui nous intéresse, dans son article « Le Surrationalisme » de la revue *Inquisitions*, se trouve dans le fait qu'il propose une sorte de « collaboration » entre cette raison ouverte et conquérante qu'il théorise et la libération des forces de l'imagination fournie par la démarche surréaliste. Raison et imagination deviennent ainsi les deux volets d'un même projet humaniste :

Bref, il faut rendre à la raison humaine sa fonction de turbulence et d'agressivité. On contribuera ainsi à fonder un surrationalisme qui multipliera les occasions de penser. Quand ce surrationalisme aura trouvé sa doctrine, il pourra être mis en rapport avec le surréalisme, car la sensibilité et la raison seront rendues, l'une et l'autre, ensemble, à leur fluidité. Le monde physique sera expérimenté dans des voies nouvelles. On comprendra autrement et l'on sentira autrement².

Cependant, tout en proposant une collaboration avec les surréalistes, fondée sur l'intégration des prérogatives de l'imagination et de la raison, Bachelard sépare de manière nette les deux domaines, en posant les bases de ce qui sera sa démarche une fois qu'il aura commencé à s'intéresser aux phénomènes imaginatifs : il limite le champ d'application de l'imagination au domaine de la sensibilité et à l'univers psychologique, en posant des bornes à un héritage romantique que, sur beaucoup d'autres aspects, il suit. Il se sépare ainsi de manière nette de l'approche surréaliste, comme nous aurons l'occasion de le montrer en analysant la réaction de Breton face à la proposition bachelardienne³. Il présente ainsi, dans le cadre d'*Inquisitions*, une autre forme de remise en discussion des fondements du paradigme surréaliste de l'imagination, tout en restant ouvert à une collaboration et à une discussion intellectuelle constructive.

¹ *Ibid.*, p. 65-66.

² G. Bachelard, « Le surrationalisme », dans *Du Surréalisme au Front Populaire : Inquisitions, op. cit.*, p. 1-2.

³ Cf. *infra* ch. 4.

L'expérience d'*Inquisitions* s'épuise avec la fin du gouvernement du Front Populaire, en raison de l'hétérogénéité de ses collaborateurs et de l'ambition démesurée d'une telle tentative. Un nouveau projet cependant, qui remet là encore en question le rapport entre la littérature et les sciences humaines, prend forme dans la foulée. Il s'agit de la démarche du Collège de Sociologie, fondé par Georges Bataille, Michel Leiris et Roger Caillois. Ce groupe, qui se réunit pendant deux ans rue Gay-Lussac à Paris, exprime le désir d'une régénérescence de la société, en affirmant la nécessité d'élargir le champ d'application de la sociologie à la contemporanéité, pour en analyser la crise et fournir activement des solutions. Les membres du groupe concentrent leur réflexion sur le sacré et la nécessité de créer, grâce à cette force, un nouveau sens de la communauté, condition nécessaire d'un renouvellement social. Les modèles intellectuels ne viennent plus de l'univers de la littérature ou de la politique, mais de celui des sciences sociales : il ne s'agit plus, comme pour Breton, de tenir ensemble Marx et Rimbaud, mais de construire un projet de changement sociétal qui s'inspire des théories de Mauss, Durkheim et Dumézil. Comme l'écrit Bataille dans une *Note* de 1939, il faut « dire en quelques mots qu'il ne s'agit pas de politique mais qu'il s'agit encore moins de littérature »¹. Encore une fois, les protagonistes de cette réflexion, tout en plongeant leurs racines intellectuelles dans le milieu littéraire, proclament un rejet de la littérature dans le but d'élaborer de nouveaux modèles de scientificité. Cependant, leur objectif brise l'une des règles fondamentales de la méthode scientifique, c'est-à-dire la distance nécessaire de l'observateur par rapport à son objet d'étude : en effet, la sociologie sacrée prônée par les membres du Collège se propose d'agir sur les mécanismes imaginatifs qui déterminent, au niveau collectif, la perception du sacré pour engendrer un véritable changement social, qu'ils souhaitent diriger. En cela, cette nouvelle discipline se pose en dehors de la science sociologique établie. La dimension paradoxale de cette approche est particulièrement évidente par l'introduction au « manifeste » du Collège, publié dans le numéro 238 de *La Nouvelle Revue Française*, le 1^{er} juillet 1938 :

Or, depuis un demi-siècle, les sciences de l'homme ont progressé avec une rapidité telle qu'on n'a pas encore pris suffisamment conscience des possibilités nouvelles qu'elles offrent, bien loin qu'on ait eu le loisir et l'audace de les appliquer aux multiples problèmes que pose le jeu des instincts et des « mythes » qui les composent ou les mobilisent dans la société contemporaine. Il résulte notamment de cette carence que tout un côté de la vie collective moderne, son aspect le plus grave, ses couches profondes, échappent à l'intelligence. Et cette situation n'a pas seulement pour effet de renvoyer l'homme aux vaines puissances de ses songes, mais aussi d'altérer la compréhension de l'ensemble entier des phénomènes sociaux et de vicier à leur principe les maximes d'action qui trouvent en elle référence et garantie².

La démarche du Collège de Sociologie est donc un témoignage supplémentaire de la rencontre entre des intellectuels qui essaient de greffer les paradigmes gnoséologiques des sciences humaines sur une théorisation littéraire postromantique. Leur rejet de la littérature, dû à la crise que nous avons analysée plus haut, est une réaction qui cache en effet la nécessité de récupérer un modèle intellectuel qui assigne aux puissances de l'imagination et à leur impondérabilité une force d'action sur le réel.

De ce point de vue, la critique qu'Alexandre Kojève porte sur les objectifs du Collège de Sociologie est particulièrement poignante. Caillois écrit à cet égard :

¹ Cité dans D. Hollier (éd.), *Le Collège de sociologie 1937-1939*, Paris, Gallimard, 1995, p. 17.

² *Ibid.*, p. 298.

« Kojève nous a écoutés, mais il a écarté notre idée. À ses yeux, nous nous mettons dans la position du prestidigitateur qui demanderait à ses tours de prestidigitations de lui faire croire à la magie »¹. La critique de Kojève, philosophe hégélien dont l'emprise sur le milieu intellectuel français de l'entre-deux-guerres est remarquable, met en évidence encore une fois la difficulté qu'il y a à réaliser une synthèse entre la base romantique de l'imagination littéraire, encore forte chez les intellectuels qui sont rentrés en contact avec la démarche surréaliste, et la nouveauté représentée par les sciences humaines.

En définitive, dans tous les projets qui proclament, à cette période, un dépassement de la littérature à la faveur d'un nouveau savoir, plus vaste et plus étendu, qui puisse englober les nouvelles disciplines que la science contemporaine a fait naître, demeure toujours la volonté de déclarer l'insuffisance des approches de ces disciplines, pour proclamer la nécessité d'une vision globale, qui rassemble connaissance et action, dans un projet intellectuel qui tient de l'utopie romantique et dans lequel la littérature ne tardera pas à réclamer son rôle.

Imagination, littérature et humanisme contemporain

Dans une période de contestation de l'approche globale de la culture des surréalistes, au cours des années trente, venue de l'intérieur et de l'extérieur du mouvement, *La N.R.F.* de Paulhan fournit une tribune d'exception aux protagonistes de cette discussion : Petitjean sera l'un des plus proches collaborateurs du directeur de *La N.R.F.* dans la deuxième moitié des années trente, et introduira auprès du directeur son ami Roger Caillois, qui entretiendra avec Paulhan lui-même une correspondance de plus de trente ans². Bachelard publiera dans la revue l'un des premiers chapitres de *La Psychanalyse du feu*³ et son travail d'épistémologue et de philosophe de l'imaginaire sera suivi de près par Paulhan et les siens. Sartre, à son tour, publie dans *La N.R.F.* certains de ses premiers textes fictionnels, comme les nouvelles qui composeront *Le Mur*, et en 1939, un texte décisif pour l'introduction de la phénoménologie dans sa réflexion théorique et dans la culture française dans son ensemble, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité »⁴. Il ne faudra pas non plus oublier que le manifeste du Collège de Sociologie est publié dans les pages de la même revue au cours de l'année 1938.

Paulhan donne donc la possibilité à une nouvelle génération, qui se fait porteuse d'un questionnement de l'idée de littérature, la possibilité de s'exprimer dans un lieu central pour le champ littéraire de son époque. Certes, il faut veiller à ne pas surinterpréter les implications de la ligne suivie par Paulhan, qui a publié nombre d'autres écrivains, y compris des surréalistes, pendant ces années à la tête de la revue la plus prestigieuse et, sous certains aspects, la plus œcuménique de l'époque. Cependant, il nous semble que son action de médiateur culturel dans ce contexte, ainsi que l'ouverture dont il fait preuve, favorisent et catalysent une réflexion sur les

¹ *Ibid.*, p. 67.

² Cf. J. Paulhan, R. Caillois, *Correspondance, 1934-1967*, édition établie et annotée par O. Felgine et C.P. Perez avec le concours de J. Paulhan, Paris, Gallimard, <Cahiers Jean Paulhan>, 1991.

³ G. Bachelard, « La psychanalyse du feu », dans *La Nouvelle Revue française*, n° 299, août 1938.

⁴ J. P. Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », dans *La Nouvelle Revue française*, n° 304, janvier 1939.

rapports entre imagination et littérature chez les auteurs de notre corpus, car l'équilibre de la ligne de la revue dans les années de l'entre-deux-guerres est le produit d'un questionnement qui commence avec la direction de Rivière et qui continue avec celle de Paulhan. *La Nouvelle Revue Française*, dont la politique éditoriale reste celle d'un classicisme moderne, joue un rôle fondamental dans la définition de nouveaux paradigmes de littérature, justement dans la mesure où elle structure un espace pluriel de mise en question des tendances majoritaires de l'époque.

Si la ligne de Paulhan est celle d'une défense de la pureté de la littérature et de sa centralité dans le spectre de la culture, cela ne l'a pas empêché d'accueillir des réflexions qui essaient de parcourir des chemins alternatifs, pour repenser la spécificité de la discipline et son autonomie. Nos auteurs partagent tous cette interrogation sur les caractères irréductibles du littéraire, en dehors des certitudes acquises, et conscients du fait que certains paradigmes qui ont dominé le siècle précédent ne sont plus viables.

Paulhan, de son côté, associe à l'idée d'une spécificité absolue de la littérature, qui implique la nécessité de ne pas la soumettre à d'autres savoirs ni de la confondre avec eux, la conviction que cette spécificité n'est pas donnée une fois pour toutes, mais qu'elle peut évoluer au gré des expérimentations et des recherches, grâce aussi aux innovations dont les nouvelles générations sont porteuses. Dans un texte de 1953 où il énonce sa pensée à ce sujet, il écrit :

Mais dans une revue, c'est tout différent. On y voit la littérature qui se forme et s'invente et tâtonne entre mille dangers. On y prend part. On s'y reprend à plusieurs fois. C'est qu'une revue n'a de prix que si l'on y voit, à côté de quelques auteurs consacrés (comme on dit), des jeunes écrivains qui recommencent la littérature à leurs risques et périls. On y voit les Lettres à l'état naissant. On a envie de se porter à leur secours. On sent très bien que l'entreprise est difficile, et qu'elles ont besoin d'être aidées¹.

Le rôle de médiation que *La N.R.F.* a joué au cours de l'entre-deux-guerres, par cette approche de son directeur, est absolument décisif. En effet, bien que tous les auteurs de notre corpus se lancent dans une confrontation critique de la littérature avec les autres savoirs, et en particulier des sciences humaines, l'idée que nous allons développer dans les chapitres qui suivront est que cette opération ne sert en définitive qu'à réaffirmer l'importance et la centralité de la littérature elle-même. Paulhan a su voir cette possibilité dans un grand nombre de démarches différentes.

Si nous avons commencé notre discussion sur l'état de l'idée de littérature à la période considérée par la critique que Rivière porte, dans *La N.R.F.*, sur la persistance du modèle romantique, nous pouvons poursuivre notre analyse par l'un des textes décisifs de Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, publié en 1936, qui a une influence significative dans le débat intellectuel de ces années. Dans cet ouvrage, Paulhan élabore une réflexion sur le langage littéraire, en prônant la nécessité de sortir des interdits qui se sont accumulés, au cours du temps, en raison de deux approches opposées mais qui finissent, dans leurs extrêmes, par se rejoindre : celle des « rhétoriciens » et celle des « terroristes ». Ces derniers sont ceux qui, de manière collective à partir de la révolution romantique, en défiant les règles figées des arts littéraires, ont élaboré un modèle esthétique fondé sur la libération de l'expression. Ils ont défié la normativité, pour affirmer de manière forte l'originalité créatrice de la démarche de tout artiste. Cependant, pour Paulhan, ce modèle a fini par se

¹ J. Paulhan, « Présentation de *La N.R.F.* au Club du Faubourg », dans *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1969, vol. IV, p. 377.

transformer en une recherche de l'originalité à tout prix, qui elle-même a abouti à une limitation de l'expression, en éliminant la possibilité de la réélaboration du lieu commun littéraire et en introduisant, de manière détournée, de nouveaux poncifs. Paulhan vise, bien évidemment, la démarche surréaliste, entendue comme la dernière héritière du terrorisme romantique et qui, à partir d'une exigence louable de renouvellement, a essayé d'imposer, de manière draconienne, des normes esthétiques strictes. Cependant il critique aussi, dans un tout autre domaine, la dimension normative de la critique littéraire de marque positiviste qui est majoritaire dans les institutions universitaires de la Troisième République.

Quoique la démarche de *La Nouvelle Revue Française* ne soit pas, en elle-même, avant-gardiste, Paulhan se montre particulièrement attentif à toute entreprise qui remet en discussion le « Terrorisme » des Lettres et finit par être un agent de changement significatif. L'équilibre à trouver entre la « Rhétorique » et la « Terreur » est justement dans l'espace d'une libération de la création imaginative. Elle doit être à la fois consciente des règles et des interdits qui caractérisent l'activité littéraire et capable de les relativiser pour aboutir à une véritable libération du langage¹.

L'espace que Paulhan accorde à Bachelard, Caillois, Petitjean, et à Sartre, ainsi que la discussion qu'il entreprend avec les surréalistes, sont donc directement liés à la conscience qu'il a d'une contestation nécessaire des idées dominantes de littérature, au risque d'un excès de « Terreur ».

Dans une lettre adressée en 1935 à Schlumberger à propos de la ligne qu'il a adoptée pour la revue, Paulhan met en évidence la volonté de renouvellement et d'ouverture qui caractérise sa démarche :

[...] je ne dis pas qu'elle soit parfaite : du moins elle a conservé, à la faveur justement du saugrenu et de l'expérience littéraire, une ouverture vers les jeunes gens et cette sorte de faculté de renouvellement continu qui fait que lorsqu'il se fonde, aujourd'hui encore, un pamphlet ou un journal de jeunes – *La bête noire* ou *Le Minotaure* – c'est à des collaborateurs de *La N.R.F.* que l'on fait appel. [...] C'est la preuve, il me semble, que l'orthodoxie – que vous aviez du premier coup formée – n'a pas cessé de demeurer valable².

Les auteurs de notre corpus, par une réflexion sur le concept d'imagination, essayent donc tous de repenser l'idée de littérature pour affirmer, contre tout réductionnisme, des projets d'humanisme nouveau, qui posent en leur centre la littérature et l'idée selon laquelle elle est en mesure d'apporter une contribution irréductible d'un point de vue éthique et cognitif.

Ce renouvellement passe par la rencontre de deux processus opposés : nous assistons d'abord à une limitation des pouvoirs de la littérature, voire à son déni, justement parce qu'il est devenu nécessaire, face à la crise de l'intuitionnisme romantique, de prendre un point de vue plus étendu, et de confronter à nouveaux frais la littérature à l'évolution des savoirs dans la culture contemporaine. C'est pour cette raison que, plus qu'au concept de littérature, nos auteurs font souvent référence au concept plus vaste d'« imagination », comme instance de production psychique

¹ Nous sommes conscient que la complexité de la pensée de Paulhan mérite une attention que nous ne pouvons pas lui accorder ici. Pour une présentation exhaustive de sa réflexion sur l'idée de littérature, nous renvoyons à la thèse de C. Barthélémy, *La Poésie clef de la critique de Jean Paulhan*, sous la direction de D. Alexandre, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne, le 9 septembre 2016, ainsi qu'à C. Barthélémy (sous la dir. de), *La Littérature selon Jean Paulhan*, Classiques Garnier, 2014.

² J. Paulhan, lettre à J. Schlumberger, 1^{er} juillet 1935, cité dans M. Cornick, *The Nouvelle Revue Française under Jean Paulhan, 1925-1940*, Amsterdam-Atlanta Rodopi, 1995, p. 38.

globale. Pour Breton, c'est l'essor de cette faculté qui est en mesure de libérer l'homme et de lui donner une nouvelle vision du monde et de lui-même ; pour Caillois c'est la connaissance rigoureuse de l'imagination qui permettra de lier, dans un seul cadre global, l'univers symbolique humain et celui de la nature ; pour Petitjean, c'est l'imagination qui constitue la force fondamentale du changement politique et de l'action humaine ; pour Bachelard, imagination et science nouvelle se complètent pour constituer les deux parties complémentaires de l'approche individuelle du monde ; pour Sartre c'est la puissance irréalisante de l'imagination qui néantise le monde et donne l'expérience de la liberté humaine.

La littérature reste, chez tous les auteurs que nous considérons, un repère sûr contre toute réduction positiviste dans la description de l'univers humain. Si l'héritage romantique est en effet critiqué et mis à l'épreuve, le noyau intellectuel qui le caractérise reste stable face à toutes les évolutions : l'imagination littéraire demeure le bastion d'un anti-déterminisme concernant les phénomènes de l'esprit humain. À cet égard, la confrontation avec les sciences humaines et les avancées de la science contemporaine nourrissent une complexification de l'approche de l'imagination littéraire d'origine romantique, mais elle n'en modifie pas les présupposés fondamentaux.

C'est pour cette raison que, pour parler de l'évolution du rapport entre imagination et littérature dans la période que nous considérons ici, nous avons décidé d'utiliser le concept opératoire d'humanisme, malgré les difficultés liées à l'ampleur de ses frontières. En effet, comme le souligne le philosophe et historien des idées Thierry Gontier, un tel concept, né au XV^e siècle au moment de la Renaissance italienne et européenne pour désigner un nouvel intérêt pour l'humain dans son autonomie face à l'univers théologique médiéval, peut être utilisé pour décrire une réaction intellectuelle qui émerge à nouveau à la fin du XVIII^e et au cours du XX^e siècle et qui marque une distance par rapport à l'avancement du réductionnisme :

Comme c'était déjà le cas aux XV^e et XVI^e siècles, le terme apparaît en situation de crise intellectuelle : il s'agit cette fois de lutter contre la « réduction » de l'homme opérée par les dispositifs intellectuels nouveaux : positivisme, économisme, scientisme, psychologisme, etc. Ce que j'entends par réduction, c'est que l'homme se trouve placé, devant ces dispositifs, au rang d'un objet comme les autres, d'un être dont on rend compte, que l'on « mesure » encore une fois à partir d'une mesure qui, dans son essence, n'est pas proprement humaine. [...] L'humanisme s'oppose à la domination, voire l'annihilation de l'homme, par la mise en place de ces rationalités qui se constituent comme autant de dispositifs autonomes, auto-fondés et auto-régulés¹.

Sartre lui-même reprendra le concept dans le volume qui marque sa volonté de vulgariser sa pensée philosophique, *L'Existentialisme est un humanisme*. Il y compare en particulier son humanisme, l'humanisme existentialiste, ouvert et constituant le destin de l'homme comme dépassement perpétuel de soi et construction de nouveauté, à l'humanisme fermé prôné par la réflexion positiviste :

Et nous ne devons pas croire qu'il y a une humanité à laquelle nous puissions rendre un culte, à la manière d'Auguste Comte. Le culte de l'humanité aboutit à l'humanisme fermé sur soi de Comte, et, il faut le dire, au fascisme. C'est un humanisme dont nous ne voulons pas.

Mais il y a un autre sens de l'humanisme, qui signifie au fond ceci : l'homme est constamment hors de lui-même, c'est en se projetant et en se perdant hors de lui qu'il fait exister l'homme et, d'autre part, c'est en poursuivant des buts transcendants qu'il

¹ T. Gontier, « Humanisme de la Renaissance – renaissance de l'Humanisme » dans Académie Européenne des Sciences. Nice-Côte d'Azur, *Actualité de l'Humanisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 15-16.

peut exister ; l'homme étant ce dépassement et ne saisissant les objets que par rapport à ce dépassement, est au cœur, au centre de ce dépassement¹.

Nous voyons alors que le concept d'humanisme développé par Sartre renvoie à ce caractère fondamental d'ouverture, de nouveauté et de dépassement qui est propre à l'homme et qui s'oppose à toute détermination préalable. Dans ce sens, la dimension foncièrement projective de l'imagination postromantique que nous avons décrite jusqu'ici est l'un des fondements intellectuels de cette conception de l'humanisme : si la non-détermination de l'homme est le point de départ, l'imagination est l'un des instruments par lesquels elle peut se réaliser.

Nous pouvons étendre la même logique à tous les auteurs que nous considérons : leurs démarches se configurent comme la volonté de créer un espace intellectuel où l'humain est à l'abri de toute réduction quantitative. La littérature peut récupérer, à cet égard, sa centralité en tant qu'art qui manie savamment les images : comment ne pas voir, de ce point de vue, que la poésie surréaliste souhaite créer une nouvelle appréhension de l'homme justement parce qu'elle libère les images intérieures qui sont le gage de l'autonomie de l'humain face aux contraintes de la société ? La même conception de l'image poétique comme *pharmakon* et instrument de connaissance de soi se retrouve d'ailleurs chez Bachelard, qui prône la nécessité d'une nouvelle « éducation aux images ». Caillois va plus loin dans ce sens, en partant d'une analyse de l'imagination humaine pour étendre ses principes de fonctionnement non utilitariste à toute la nature, qui devient ainsi un énorme réservoir de force imaginative.

L'humanisme est donc, dans ce contexte particulier, le nom qu'on peut donner à la tentative visant à reconstituer des systèmes qui mettent l'exception humaine au centre de l'attention et de la recherche intellectuelle. L'imagination y est souvent évoquée dans sa dimension éthique, pour sa possibilité de construire une nouvelle appréhension du monde et, en même temps, pour sa force d'action sur le réel. Bourdieu, dans une posture critique vis-à-vis de l'affirmation de cette exception de la conscience humaine, qui accompagne, au XIX^e siècle, le processus d'autonomisation de la littérature, écrit :

Ce mythe d'origine visant à récuser toute explication par l'origine a le mérite de donner une forme explicite, et l'apparence d'une justification systématique, à la croyance en l'irréductibilité de la conscience à toutes les déterminations externes, fondement de la résistance que suscitent les sciences sociales et leur volonté d' « objectivation » « réductrice » : le danger « déterministe » qu'elles font peser en permanence n'est jamais aussi menaçant que lorsqu'elles poussent l'arrogance scientiste jusqu'à prendre les intellectuels eux-mêmes pour objet².

Mais les projets que nous analyserons renvoient aussi au concept traditionnel d'humanisme dans la mesure où ils s'appuient sur une vision holistique de la connaissance humaine et convoquent plusieurs disciplines différentes afin d'élaborer une description de la faculté imaginative.

Par rapport au modèle gnoséologique de l'imagination romantique, nous assistons à la redéfinition de son domaine d'action et à une critique de l'abandon excessif à l'intuitionnisme. Une fois encore cependant, la spécificité cognitive et

¹ J.P. Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Les Éd. Nagel, 1970 [1946], p. 92-93.

² P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 311.

éthique attribuée à la littérature finit par redevenir centrale et par s'affirmer, en plein XX^e siècle, comme une exigence nécessaire dans le but de défendre l'humain.

André Breton et l'imagination surréaliste

Les fondements problématiques de l'imagination surréaliste

Le « drapeau de l'imagination »

C'est le mouvement surréaliste qui, dans l'entre-deux-guerres, favorise, au premier chef, le retour de la réflexion concernant la littérature, et les arts en général, sur la question de l'imagination. Tous les autres auteurs que nous considérons seront en effet influencés, par proximité ou par réaction, par cette élaboration intellectuelle, qui est la première à se confronter de manière problématique avec les nouveautés qui informent la culture française au tournant du siècle. Elle donne par conséquent une empreinte décisive à la suite de l'histoire de la réflexion esthétique sur l'imagination : la psychanalyse, la psychiatrie, l'ethnologie, sont, pour la première fois, prises en compte d'une manière substantielle dans l'élaboration d'une théorie littéraire qui s'appuie sur la revendication de l'importance cognitive de l'imagination.

Les renvois aux pouvoirs de cette faculté sont fréquents dans les textes surréalistes et répondent à toute une série d'exigences théoriques et de stratégies rhétoriques qui méritent d'être analysées en profondeur. Par conséquent, nous avons choisi de placer la limite temporelle initiale du « moment de l'imagination » que nous étudions en 1924, date du *Manifeste du surréalisme*, car il s'agit du premier texte, dans la théorisation surréaliste, qui structure un discours circonstancié et cohérent sur les origines et les objectifs attribués à l'imagination. Il s'agit aussi d'un écrit qui pose la démarche du mouvement dans la continuité des « poétiques des créateurs », que nous avons définies et étudiées dans le premier chapitre de notre travail¹ : on y élabore en effet une réflexion visant à légitimer, par un discours sur l'imagination, le rôle social et gnoséologique d'une démarche poétique.

Cependant, si nous trouvons fréquemment des références à l'imagination, exaltée comme le moyen principal par lequel peut se réaliser la révolution surréaliste, la théorisation du groupe est mouvante et difficile à cerner, dans la mesure où elle ne fait pas l'objet d'un exposé systématique mais de références éparses dans des textes hybrides, et qui répondent parfois à un objectif polémique. Nous faisons également face à une multiplicité de voix différentes, qui déclinent le concept de manière variée : c'est pour cette raison que nous tiendrons pour référence principale les textes d'André Breton, qui se penche à plusieurs reprises sur la question en se posant comme le garant de l'orthodoxie du surréalisme. Nous confronterons cette base avec des textes venant d'autres théoriciens, en limitant leur contribution à la période d'adhésion effective au mouvement : cela nous permettra de montrer la diversité de cette réflexion et de saisir la cohérence de la dialectique interne qui se met en place.

Une autre difficulté majeure qu'il s'agit d'affronter est liée à l'évolution diachronique de cette théorie. Au cours des années trente, la question politique exerce

¹ Cf. *supra*, ch. 1.

en effet une influence grandissante sur la démarche surréaliste, dans une évolution complexe du rapport avec le Parti Communiste. Cela produit un effet sur la réflexion sur l'imagination : si dans les années vingt, celle-ci se construit comme la clef de voûte d'un projet d'humanisme renouvelé, fondé sur la nécessité d'un changement anthropologique, dans les années trente ce projet doit se justifier face aux critiques relatives à son orientation politique et à ses rapports avec l'orthodoxie du réalisme soviétique. Il en résulte une confrontation théorique entre les notions de « réalisme » et d'« imagination » que nous avons déjà rencontrée dans notre analyse des thèses baudelairiennes¹ et à laquelle nous devons consacrer une attention spécifique. Si donc, pendant la période 1924-1929, la théorisation bretonnienne semble être plus libre de renouer avec les fondements romantiques du concept, une déclinaison plus rationaliste ainsi qu'une influence politique plus affichée se manifestent ensuite.

Cependant, les surréalistes ne renient jamais leur exaltation de l'imagination, car cette faculté est conçue comme l'instrument principal de la libération associée à la démarche du mouvement : un texte comme *L'Introduction au discours sur le peu de réalité* de Breton, publié la même année que le *Manifeste* ou que le « discours sur l'imagination » dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon, en 1926, est à l'origine d'une rhétorique qui attribue à l'imagination un pouvoir illimité, qui ne change pas dans des textes plus tardifs, comme *L'Évidence poétique* de Paul Éluard, en 1936. Le fait « de remonter aux sources de l'imagination poétique, et qui plus est, de s'y tenir »² est envisagé dans ces écrits comme la condition fondamentale pour engendrer une modification anthropologique capable de fonder une nouvelle appréhension du réel, en mesure de dépasser les obstacles qui ont empêché les hommes, dans la modernité, de se mettre en communication avec les tréfonds de leur conscience. Dans le *Second manifeste du surréalisme*, publié en 1929, Breton explique, par une référence à la pierre philosophale, que le rêve de richesse et de bien-être lié à cette hypothétique substance alchimique, trouve en fait sa réalisation dans une libération et une maîtrise de l'imagination :

Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques une remarquable analogie de but : la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante et nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l'esprit et de résignation folle, à tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens et le reste³.

La faculté imaginative correspondrait donc avec la partie la plus authentique de l'être humain, elle constituerait un véritable trésor à délivrer de l'emprisonnement par une révolution existentielle et poétique, comme le renvoi à la *Lettre du voyant* de Rimbaud le suggère. Les références aux pouvoirs alchimiques, à la démarche rimbaldienne, ainsi que l'opposition entre une raison trop dominante et l'imagination, semblent récupérer l'exaltation romantique de la « reine des facultés » : comme chez Baudelaire, elle est décrite par l'attribution de caractéristiques exceptionnelles. De ce point de vue, la définition que Paul Éluard en donne dans *L'Évidence poétique*, constitue un exemple tout à fait significatif :

¹ Cf. *supra*, ch. 1.4.

² A. Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans *Œuvres complètes*, éd. établie par M. Bonnet, Gallimard, <Bibliothèque de la Pléiade>, 1988, vol. I, p. 322-323.

³ A. Breton, *Second Manifeste du surréalisme* [1930], dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. I, p. 819.

L'imagination n'a pas l'instinct d'imitation. Elle est la source et le torrent qu'on ne remonte pas. C'est de ce sommeil vivant que le jour naît et meurt à tout instant. Elle est l'univers sans association, l'univers qui ne fait pas partie d'un plus grand univers, l'univers sans dieu, puisqu'elle ne ment jamais, puisqu'elle ne confond jamais ce qui sera avec ce qui a été. La vérité se dit très vite, sans réfléchir, tout uniment, et la tristesse, la fureur, la gravité, la joie ne sont que changements de temps, que ciels séduits¹.

Éluard décrit l'imagination en termes superlatifs : il l'associe aux réalités les plus vastes, en lui attribuant en même temps une primauté par rapport à la nature ; elle fonde un univers « contenant » et non pas « contenu » ; elle n'imité pas, car elle est une source, possédant une « originalité » dans le sens étymologique du terme : elle se range donc du côté de la création. Dans un univers qui a perdu sa transcendance divine, l'imagination reste un repère infaillible, car elle est dotée d'une exactitude sans faille. L'association établie par Éluard avec une vérité stable achève ce portrait d'une faculté à laquelle les surréalistes attribuent une dimension eschatologique, car elle est définie comme une puissance profondément révolutionnaire, menant à un changement substantiel dans l'appréhension du réel.

D'où vient cette force cependant, et quelles sont les caractéristiques d'un concept qui n'est pas défini en tant que tel, mais seulement par négation ou à travers un discours imagé ? Si les textes que nous venons d'analyser semblent renvoyer à une utilisation traditionnelle du concept, dans la lignée qui part du romantisme, en réalité l'élaboration conceptuelle des surréalistes puise à un ensemble plus complexe de sources et trouve dans l'évolution des sciences humaines des points de repères fondamentaux.

Le débat sur l'origine composite du concept

Dans un chapitre de son texte *Philosophie du surréalisme*, publié en 1955, Ferdinand Alquié réalise la première étude portant sur la conception de l'imagination développée par les surréalistes, en posant les axes d'un débat qui se prolongera jusque dans la discussion critique des années 2010 (nous pensons particulièrement aux travaux récents d'Emmanuel Rubio² et d'Émilie Frémond³). Alquié explique la conception surréaliste de l'imagination en mettant en évidence la coexistence d'une double identité, en partie contradictoire et en tout cas dialectique : d'un côté, la persistance de l'idée romantique, de marque mystique, postulant une connexion entre les images engendrées par l'intériorité du sujet et le cosmos ; de l'autre côté l'influence du rationalisme humaniste freudien, qui tend à tout ramener au sujet et à son inconscient personnel, et qui considère l'imagination comme le moyen par lequel s'expriment les forces de la libido du sujet. Cette dernière conception finit, pour Alquié, par prendre le dessus : héritiers de la tradition romantique qui exalte le pouvoir de connaissance de l'imagination poétique, les surréalistes associent l'imagination aux profondeurs de la psyché individuelle. Alquié pose ces deux

¹ P. Éluard, *L'Évidence poétique* [1936] dans *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par M. Dumas et L. Scheler, Paris, Gallimard, <Bibliothèque de la Pléiade>, 1977, vol. I, p. 515.

² Cf. E. Rubio, *Les Philosophies d'André Breton*, Lausanne, Éd. L'Âge d'homme, 2009, qui reprend et approfondit l'enquête d'Alquié sur la composante spéculative de l'élaboration surréaliste, par une enquête sur les positions théoriques que le chef du mouvement assume au cours de l'entre-deux-guerres.

³ Cf. E. Frémond, *Le Surréalisme au grand air. Inventaire et aventures d'une pensée de la nature* (thèse de doctorat en littérature française soutenue à l'Université Paris IV Sorbonne sous la direction de D. Alexandre), 2012, qui explore le rapport des surréalistes à la pensée de la nature. La première partie de ce texte a été publiée sous le titre *Le Surréalisme au grand air. Tome I. Écrire la nature*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

modèles en opposition, et dans une perspective « évolutionniste », il tranche en faveur de l'influence de la modernité psychanalytique, qui remplacerait le naturalisme romantique :

L'imagination surréaliste ne se réduit pas à un pouvoir qui, en nous, prolongerait la force même de la nature : une fois encore le surréalisme, par le nécessaire développement de la part du freudisme, et donc du rationalisme critique, qu'il a accueilli, se sépare du romantisme¹.

Alquié met ainsi l'accent sur le rapport du surréalisme avec des instruments critiques élaborés au début du XX^e siècle : certes, les outils de la psychanalyse explorent des forces inconscientes, mais la méthode freudienne, bien que contestée par la communauté scientifique, est certainement plus compatible avec l'épistémè contemporaine que le mysticisme romantique, dans la mesure où il présente la volonté de réduire ces forces à une analyse rationnelle².

De son côté Marguerite Bonnet, dans son *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, amorce une polémique contre l'opposition dialectique d'Alquié, et prône la coexistence possible des deux modèles, qui prendraient à tour de rôle le dessus, sans qu'on puisse vraiment déterminer une stabilité ou une téléologie dans une pensée qui « est demeurée mouvante »³. Selon la chercheuse, les surréalistes élaborent une théorie de l'imagination qui, tout en penchant vers la psychanalyse et en reconnaissant le rôle fondateur du désir dans la production imaginative, « est loin de décrire un dessin aussi ferme et continu et de le ramener purement et simplement au sujet »⁴. Cette solution relance la question en posant alors une autre interrogation : est-il possible d'envisager une conciliation entre ces deux modèles, le freudien et le romantique ?

Emmanuel Rubio, par ailleurs, en reprenant les termes du débat, essaie de dépasser l'opposition nette entre les deux pôles et se propose de montrer comment le désir lui-même, en tant que force relevant de la nature et faisant partie de l'ordre du monde, ne doit pas être totalement séparé de celui-ci, mais doit pouvoir s'y intégrer. Le « subjectif » et l'« arbitraire » sont donc deux catégories qui ne se superposent pas et « l'expression du désir, sans renoncer à sa liberté, peut coïncider avec l'éclaircissement du monde, rendant par-là caduques les distinctions trop tranchées »⁵. Il s'agit d'une analyse tout à fait intéressante, qui n'est malheureusement que peu développée par Rubio, mais qui ouvre une voie de coexistence sinon de conciliation entre ces différentes influences. Par conséquent, si l'on refuse la présence, chez les surréalistes, d'un mouvement pleinement dialectique entre les modèles romantique et psychanalytique, on doit accepter l'hypothèse selon laquelle une coexistence est possible entre les deux pôles et essayer d'en envisager les modalités. Il nous faut donc expliquer comment des éléments théoriques en partie contradictoires peuvent s'intégrer au sein du discours surréaliste.

Les problématiques que ce débat met en évidence montrent l'évolution du concept dans le sens d'une modernité épistémologique. Cependant, en privilégiant l'apport du freudisme dans la conception de l'image élaborée par Breton et ses camarades, Alquié limite l'extension de la conception romantique de l'imagination, et en sous-évalue la persistance. En outre, en réduisant cette influence à son aspect

¹ F. Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, 1977, p. 141.

² Cf. *supra*, ch. 2.4.

³ M. Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975, p. 365.

⁴ *Ibid.*, p. 365-366.

⁵ E. Rubio, *Les Philosophies d'André Breton, op. cit.*, p. 306.

cosmique et mystique, il oublie d'autres caractéristiques fondatrices du concept : la nouvelle idée de la création qu'on y trouve, déliée de l'imitation propre à la tradition classique ; le renversement des rapports entre imagination et raison, qui sont, pour la première fois, à l'avantage de la « reine des facultés » ; et aussi, le nouveau lien établi entre imagination et poésie, qui permet d'attribuer à la littérature un véritable pouvoir de connaissance. Toutes ces questions demeurent à la base de l'imagination surréaliste et il n'est pas possible d'expliquer les objectifs du mouvement si l'on délaisse un tel héritage. Par ailleurs nous avons déjà mis en évidence, avec Henri Vermorel, l'influence certaine des concepts romantiques d'inconscient, de rêve, voire de science sur l'élaboration freudienne, une influence qui a été gommée par Freud dans sa volonté d'affirmer sa stricte observance positiviste¹.

Par conséquent, si d'un côté existe une possibilité de dialogue et d'interpénétration entre les deux pôles qu'Alquié oppose, de l'autre côté il faut signaler que celui-ci passe sous silence les désaccords majeurs qui opposent les surréalistes à la psychanalyse : il s'agit d'un élément conceptuel fondamental, car il montre que l'adhésion à la doctrine freudienne n'est pas la fin d'un parcours, un but en soi, mais plutôt un instrument conceptuel, certes fondamental, que Breton utilise pour véhiculer sa propre anthropologie. Celle-ci ne correspond pas tout à fait à celle de Freud, notamment en ce qui concerne le rôle à attribuer à l'imagination, son importance dans l'équilibre de l'individu et de la société. La charge utopique et révolutionnaire qui guide les surréalistes ne pouvait pas être, comme nous le verrons, partagée par le père de la psychanalyse.

Alquié ne fait pas non plus une part suffisante à l'influence des autres sciences humaines qui se développent à la même époque et qui relativisent le rôle de la psychanalyse : celle-ci n'est en effet pas la seule ressource de la modernité scientifique mise en jeu par les surréalistes ; la psychiatrie, la psychologie expérimentale, l'ethnologie exercent sur le mouvement une influence qui se trouve à l'origine de leur élaboration théorique et de leur conception de l'imagination. Breton réserve à ces disciplines un traitement analogue à celui qu'il réserve à la psychanalyse : il se sert de certains de leurs résultats et de leurs innovations, mais il n'adhère pas jusqu'au bout aux principes épistémologiques qu'elles impliquent. Cela peut s'expliquer par le fait que le surréalisme, tout en refusant les « vieilleries » de la littérature du passé, part de l'idée de la suprématie de l'art dans le processus de la connaissance et revient à cette suprématie. Cette attitude, comme nous l'avons montré, naît de la démarche romantique et est indissociable des présupposés qui la fondent. Si la psychanalyse se présente comme un instrument théorique précieux, elle ne pourra pas remplacer la primauté de l'art dans l'exploration de l'univers humain.

En définitive, bien que l'intuition critique d'Alquié garde sa validité et signale une transition fondamentale, il est nécessaire de nuancer son opposition, car les théoriciens du surréalisme subissent des influences différentes sans pour autant s'efforcer absolument, ou de manière continue, de se soustraire à la coexistence de ces sources variées. Ils utilisent en effet la psychanalyse et la psychologie *contre* la théorisation romantique mais aussi *en continuité* avec elle dans l'affirmation d'un projet antipositiviste, dans le cadre duquel la poésie est censée augmenter la connaissance, renverser les fondements d'une société agonisante. La littérature reste donc, dans son lien avec l'imagination, la ressource fondamentale pour atteindre les objectifs que le mouvement se pose. Nous verrons, à cet égard, que l'utilisation que Breton fait des nouveaux instruments épistémologiques des sciences humaines est

¹ Cf. *supra*, chapitre 2.4.

très orientée et, au prix de lectures partielles ou bien presque hérétiques, ces outils se plient à des exigences théoriques qui rentrent plus franchement dans le domaine du littéraire. Le concept d'imagination sert, en ce cas aussi, à reconstruire une légitimité théorique pour la poésie, une poésie qui se veut démocratique et à la portée de quiconque, car elle « doit être faite par tous. Non par un », comme les surréalistes l'affirment en suivant Lautréamont¹. Une poésie qui se renouvelle au niveau théorique et dans ses pratiques, avec l'« invention » de l'écriture automatique, qui est censée constituer un pur instrument de libération des profondeurs de l'esprit, de révélation des vrais mécanismes de la pensée, mais qui finit par renouer avec la tradition littéraire postromantique, bien davantage que ce que les déclarations théoriques bretonniennes semblent donner à penser. De ce point de vue Michel Murat, dans l'article « Jeux de l'automatisme », rend parfaitement compte de l'équilibre qui se crée, dans la construction de la pratique de l'écriture automatique, entre la nouveauté des instruments rationalistes fournis par les sciences humaines naissantes et le privilège traditionnellement attribué à la poésie comme instrument de connaissance :

Mais le mot d'automatisme maintient par rapport à la psychanalyse un écart sur lequel Breton ne cessera d'insister pour garantir la spécificité de la démarche surréaliste. Ce double écart neutralise le concept en le détachant des configurations théoriques dans lesquelles en principe il se fonde. On glisse ainsi du théorique au poétique : un modèle analogique ancré en profondeur dans une tradition littéraire plus que dans une réflexion scientifique vient prendre la relève [...] L'écriture automatique nous offre ainsi le spectacle d'un mythe qui s'invente et se cristallise sous nos yeux : mythe d'une épiphanie de la « voix » surréaliste, c'est-à-dire de la naissance de la poésie².

Imagination et écriture automatique : une vision passive ?

La complexité des sources qui fondent l'imagination surréaliste et les modalités possibles de son action se démultiplient. L'analyse de Murat citée ci-dessus nous ramène vers l'analyse de la technique expressive fondamentale élaborée par les surréalistes : l'écriture automatique. Ce procédé, jamais abandonné aux niveaux de la théorie et de la pratique artistique, pose en effet une difficulté notable dans ses rapports avec l'imagination. Si l'objectif est d'enregistrer la « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »³, c'est-à-dire de développer des pratiques qui puissent exprimer sans modification aucune le contenu de la psyché, une certaine passivité semble se glisser dans ce processus. En effet, l'état passif dans lequel l'écrivain se place, condition nécessaire au surgissement de l'automatisme, entre en contradiction avec l'idée romantique d'une imagination *active*. S'il ne s'agit que d'enregistrer et de porter à la lumière une matière préexistante, *quid* de la créativité, de la spécificité subjective du « je lyrique », de la force « esemplastique » de Coleridge ? Nous savons que la « passivité » de l'écriture automatique a été l'un des éléments les plus critiqués par Salvador Dalí lorsqu'il propose sa méthode paranoïaque-critique, qui tend à introduire un aspect de modification consciente des contenus imaginatifs, en

¹ I. Ducasse, comte de Lautréamont, *Poésies II* [1870], dans *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1953, p. 386.

² M. Murat, « Jeux de l'automatisme », dans M. Murat, M.P. Berranger (sous la dir. de), *Une Pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 8-9.

³ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 328.

réintroduisant l'importance de l'auteur¹. Certains chercheurs, tels que Fabio Cavallucci², en sont venus à parler d'une « idée déterministe d'imagination » chez les surréalistes, en postulant la présence d'une simple transcription des contenus psychiques, qui réduirait la fonction de l'imagination à un mécanisme de photographie de la pensée. Quel rapport y aurait-il entre une telle vision et la célébration des pouvoirs de cette faculté comme libératrice de l'homme, comme clef d'accès au règne des possibles que nous trouvons à maintes reprises dans les textes surréalistes ?

Émilie Frémond s'attache à répondre à cette question en enquêtant sur les rapports entre imagination et *mimesis*. Elle isole trois modèles qui rendent compte des différentes positions tour à tour prises par les théoriciens du mouvement à l'égard de l'action de l'imagination : « invention, transformation ou révélation »³. Or, parmi ces trois modalités, seule la première postulerait la présence d'une créativité véritable, les deux autres étant des mécanismes de dévoilement ou de reconfiguration d'une réalité connue. La chercheuse en conclut que l'automatisme surréaliste peut pencher parfois, au niveau théorique, vers une sorte de *mimesis* de la vie intérieure, qui se limiterait à reproduire une nature préexistante. Par conséquent, l'imitation aristotélicienne, chassée par la porte, rentrerait par la fenêtre, à travers un simple changement de l'objet de son action. Comment alors concilier cela avec le fait que, dans le même texte, Breton parle de l'image comme d'une « création pure »⁴ tandis qu'il définit les artistes comme de « modestes appareils enregistreurs » ?⁵ Lorsqu'elle révèle un aspect du sujet qui était enfoui, lorsqu'elle ramène à la lumière une réalité inconsciente cachée, l'imagination semble se limiter à montrer ce qui existait déjà mais qui était dérobé à la vue. La transformation et la révélation d'éléments connus ne semblent pas, de ce point de vue, avoir le même statut que celui que l'on peut attribuer à l'invention de toute pièce. La passivité du processus risque donc d'éliminer la créativité qui depuis le romantisme est associée de manière stable à l'imagination.

Ces questions sont certes fondamentales, mais il nous semble qu'une distinction aussi nette entre les différentes composantes du processus imaginatif est à proscrire. Les déclinaisons de l'imagination que Frémond propose impliquent en fait toutes les trois un *activisme* de la faculté imaginative qui modifie nécessairement les données de départ. En d'autres termes, cela implique que l'imagination déforme des images qui renvoient par ailleurs au monde réel, qu'elle associe deux images éloignées, qu'elle exhume un élément enfoui, en réalisant toujours une opération créatrice justement dans la mesure où elle est reconnue en tant que *force* (les « étranges forces » dont Breton parle dans le *Manifeste*⁶), dans la mesure où la synthèse qu'elle réalise est une synthèse *active* et non pas une simple reproduction. En effet, et nous l'avons déjà vu chez Baudelaire, le concept de création ne doit pas être toujours réduit à une création *ex-nihilo*, à la construction d'une réalité parallèle formée d'images complètement inconnues : la théorie des correspondances se fonde au contraire sur l'idée selon laquelle l'imagination est en mesure de reconfigurer le réel dans l'espace de l'art, en fournissant une connaissance nouvelle du monde, que pourtant elle ne reproduit pas *directement*. Il ne faut pas alors confondre l'écriture automatique, en

¹ Voir par rapport aux critiques de Dalí portant sur la passivité de l'automatisme bretonnien, l'article de L. Jenny, « Les aventures de l'automatisme », dans *Littérature*, n°72, décembre 1988, p. 3-11.

² Cf. F. Cavallucci, « Il Surrealismo e l'immaginazione », dans *Rivista di Estetica*, n°44-45, Turin, 1993, p. 68-81.

³ E. Frémond, *Le Surréalisme au grand air. Inventaire et aventures d'une pensée de la nature*, op. cit., p. 370.

⁴ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 324.

⁵ *Ibid.*, p. 330.

⁶ *Ibid.*, p. 316.

tant que technique que révèle l'action de l'imagination, avec l'imagination elle-même. Si l'écriture automatique présente une dimension de passivité dans le processus d'enregistrement, l'imagination telle qu'elle se configure dans l'inconscient surréaliste, est une activité productrice.

Dans le *Manifeste*, en parlant des forces des profondeurs, qui s'identifient au domaine de l'imagination, Breton souligne en effet qu'« il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison »¹. Dans *Les Pas perdus* cette fois, Breton écrit : « L'encre et le papier savent seuls tenir l'imagination en éveil »². Il conçoit l'imagination comme un moyen qui sollicite une force, une activité, et non pas comme un processus d'enregistrement d'une donnée statique, cachée en l'état et que l'on pourrait montrer telle quelle une fois pour toutes. Breton continue, dans le même passage, en affirmant :

Je crois que la littérature tend à devenir pour les modernes une machine puissante qui remplace avantageusement les anciennes manières de penser. En désespoir de cause, et contre toute loyauté, les meilleurs logiciens essaient d'obtenir notre assentiment au moyen d'une image³.

Il affirme ainsi à nouveau le pouvoir de connaissance garanti par l'imagination à travers les instruments de la littérature : il ne s'agit pas de souligner simplement l'apport des images comme éléments du savoir, mais de montrer que l'instance qui les produit est en mesure, par son dynamisme, de fournir une contribution fondamentale à la connaissance. L'automatisme montre alors, par sa passivité même, l'activisme de l'imagination.

C'est dans un court texte sur Max Ernst, inclus dans *Les Pas perdus* en 1924, que la question du rapport entre imagination, automatisme et *mimesis* intérieure est traitée de manière directe par Breton, à travers le rapprochement entre l'écriture automatique et la photographie :

L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie où l'écriture automatique apparue à la fin du XIX^e siècle est une véritable photographie de la pensée. Un instrument aveugle permettant d'atteindre à coup sûr le but qu'ils s'étaient jusqu'alors proposé, les artistes prétendirent non sans légèreté rompre avec l'imitation des aspects. Malheureusement l'effort humain, qui tend à varier sans cesse la disposition d'éléments existants, ne peut être appliqué à produire un seul élément nouveau. Un paysage où rien n'entre de terrestre n'est pas à la portée de notre imagination⁴.

Ce passage semble, lors d'une première analyse, affirmer la passivité de l'imagination révélée par l'écriture automatique, notamment dans son impossibilité à créer des éléments nouveaux. Cependant le dynamisme de l'imagination surréaliste et la nouveauté dont elle se fait porteuse ne résident pas dans la nouveauté radicale de ses images, mais dans la force qui survient lorsqu'on les met en relation. En effet Breton continue son argumentation en évoquant la puissance propre à l'imagination elle-même :

Mais la faculté merveilleuse, sans sortir du champ de notre expérience, d'atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement de tirer une étincelle ; de mettre à la portée de nos sens des figures abstraites appelées à la même intensité, au même relief que les

¹ *Ibidem*.

² A. Breton, *Les Pas perdus* [1924], dans A. Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. I, p. 234.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 245.

autres ; et, en nous privant de système de référence, de nous dépayser en notre propre souvenir, voilà qui provisoirement le retient. De celui qu'elle comble, une telle faculté ne peut-elle faire mieux qu'un poète, ce dernier n'étant pas forcé d'avoir l'intelligence de ses visions et devant de toute façon, entretenir avec elles des rapports platoniques ?¹

Or, nous voyons que la référence à l'étincelle, qui renvoie au champ sémantique de l'électricité, indique la présence d'une énergie qui doit être déclenchée et qui modifie le sens des éléments qu'elle rapproche. Une fois encore, sans changer les éléments primaires que l'imagination élabore, elle est en mesure de former des « figures abstraites » qui contribuent à la formation d'un sens nouveau, d'une nouvelle perspective sur le réel, à son tour garante d'une possibilité de connaissance. S'il y a passivité dans ce processus, elle se trouve seulement dans la phase de l'écriture, qui photographie un certain état de l'activité imaginative, qui n'est pas quant à elle immobile, mais en mouvement perpétuel.

Dans ce sens, les trois catégories d'invention, de révélation et de transformation peuvent être mises sur le même plan, comme trois aspects de ce progrès, qui est l'activité même de l'imagination.

Breton revient d'ailleurs à plusieurs reprises sur la question de la liberté à attribuer à cette faculté. En dehors des produits qu'elle engendre, elle doit être en mesure de s'exprimer librement, de donner libre cours à son activité, car c'est ainsi que s'exprime le sens même de l'humanisme surréaliste. Dans le *Manifeste*, Breton soulignait le fait que « la *plus grande liberté* d'esprit nous est laissée »². Il ne dérogera jamais à cette association d'imagination et de liberté, même lorsqu'elle deviendra « suspecte » politiquement, car accusée d'être contraire aux principes du réalisme socialiste et à l'expression directe du rapport entre structure et superstructure.

L'humanisme bretonnien et son idée d'art se fondent donc sur la liberté de l'imagination et sur la centralité de son activité dans la production artistique : elle ne s'appuie pas sur des idées ou des formes déterminées, mais sur leur dynamisation. Ce n'est donc pas l'image comme produit séparé et indépendant que Breton valorise, mais l'imagination comme force poétique qui véhicule l'image.

C'est seulement à partir de la conscience de ces éléments que l'on pourra analyser la stratification du concept d'imagination, en montrant comment d'une superposition d'influences émerge une élaboration théorique qui trouve son unité dans la volonté de proposer un nouvel humanisme fondé sur le rôle central de l'art et sur le refus de l'abdication de la pensée devant la raison positiviste. Par l'analyse de la persistance de la base romantique, notamment en ce qui concerne la notion de création et le rôle à attribuer aux poètes et à la poésie, nous verrons l'emploi que les surréalistes font des sciences humaines et de leurs paradigmes, à partir des axes d'interprétation proposés au chapitre précédent. Nous nous interrogerons ensuite plus précisément sur les rapports qu'ils instituent entre imagination et raison, et sur l'équilibre complexe qu'il faut établir entre ces deux facultés. Enfin, nous reviendrons sur les effets que la dimension active de l'imagination a sur la réflexion éthique et politique et nous étudierons sa fonction dans la définition d'une nouvelle anthropologie qui se présente aussi comme un projet de changement politique radical.

¹ *Ibid.*, p. 245-246.

² A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 312.

Surréalisme et romantisme

Imagination et ontologie romantique

L'existence d'une continuité entre les démarches romantique et surréaliste est un acquis qui a ses racines dans la réflexion critique de l'entre-deux-guerres : Marcel Raymond écrivait, en 1940, que « le Surréalisme, au sens large, représente la plus récente tentative du romantisme pour rompre avec les choses qui sont et pour leur en substituer d'autres, en pleine activité, en pleine genèse, dont les contours mouvants s'inscrivent en filigrane au fond de l'être »¹. En quel sens la théorie de l'imagination s'insère-t-elle donc dans cette ligne de continuité ? Marcel Raymond nous fournit une première piste d'investigation, en mettant en relation la dimension révolutionnaire des deux mouvements et en postulant la présence d'une composante métaphysique commune enracinée dans une recherche ontologique. Il insiste aussi sur l'intérêt pour la dynamisation des possibles comme une des clefs de lecture permettant de comprendre le désir de changement qui est propre aux deux démarches.

André Breton, dans l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*, fait preuve de beaucoup d'emphase pour souligner la nouveauté incarnée par le surréalisme, qui investit l'essence même de la réalité. Il écrit :

Les créations poétiques sont-elles appelées à prendre bientôt ce caractère tangible, à déplacer si singulièrement les bornes du soi-disant réel ? Il est désirable que le pouvoir hallucinatoire de certaines images, que le véritable don d'évocation que possèdent, indépendamment de la faculté de se souvenir, certains hommes, ne soient pas plus longtemps méconnus. Le Dieu qui nous habite n'est pas près d'observer le repos du septième jour. Nous en sommes encore à lire les toutes premières pages de la Genèse. Il ne tient peut-être qu'à nous de jeter sur les ruines de l'ancien monde les bases de notre nouveau paradis terrestre².

Il y a, dans les paroles de Breton, l'institution d'une connexion entre la création poétique et celle d'un monde nouveau, clairement suggérée par la référence à la Genèse. Cela nous ramène une fois de plus au *topos* romantique de la relation entre l'artiste et le divin. Cette connexion est garantie par le pouvoir des images, qui établissent un lien entre les deux processus poétiques ; en outre, la référence au privilège que « certains hommes » ont, semble encore renvoyer au privilège du génie poétique, que Breton nie par ailleurs, dans la théorisation de l'écriture automatique³, mais qui réapparaît, par moments. On comprend aussi que la création poétique n'est pas censée rester confinée au domaine esthétique, mais que « le pouvoir évocateur » des images possède la force de changer le réel qui entoure les hommes.

L'imagination constitue donc la faculté principale du psychisme, au point que, d'après Marguerite Bonnet, le *Manifeste du surréalisme*, texte théorique fondateur, peut être lu comme une « apologie de l'imagination comme ordonnatrice de

¹ M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1940, p. 291.

² *Ibid.*, p. 277-278.

³ « Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité de tous les êtres devant le message subliminal, d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser d'être tenu pour l'apanage de quelques-uns. Tous les hommes, dis-je, toutes les femmes méritent de se convaincre de l'absolue possibilité pour eux-mêmes de recourir à volonté à ce langage qui n'a rien de surnaturel et qui est le véhicule même, pour tous et pour chacun, de la révélation. » A. Breton, « Le Message automatique », dans *Point du jour* [1934], dans *Œuvres complètes*, édition établie par M. Bonnet, Gallimard, <Bibliothèque de la Pléiade>, 1992, vol. II, p. 387.

l'existence »¹ : elle y est en effet décrite comme l'outil fondamental de la démarche surréaliste.

Si l'on regarde encore du côté de la critique littéraire contemporaine, Albert Béguin, en 1936, en concluant ses recherches sur le traitement du rêve dans le romantisme allemand, consacre une section spécifique au surréalisme, en affirmant qu'il constitue l'héritier légitime, dans la littérature française contemporaine, du cercle de Iéna :

Ce n'est pas sans raison que Breton et ses amis se sont intéressés à tous les romantiques, quitte à les renier plus tard, assez injustement au profit du seul Arnim [...] Dans l'Allemagne de 1800, comme dans le Paris de 1925, des jeunes poètes cherchaient à trouver ensemble – par une sym-philosophie et une sym-poésie organisées, – une méthode précise qui permet d'appeler au jour la réalité cachée de la vie inconsciente. Le mouvement de l'esprit est à peu près le même : on proclame la valeur de connaissance inhérente aux groupements spontanés des mots et des images qui surgissent de l'ombre intérieure. Et l'on tente d'amener à la conscience tout le trésor inconscient².

Deux aspects semblent devoir être retenus dans cette analyse : d'abord l'accent mis sur l'élaboration collective, qui constitue certainement un point de contact significatif, ainsi que la rencontre entre la dimension poétique de leurs démarches et une composante théorique très forte. En d'autres termes, dans les deux cas, la littérature constitue le point de départ d'un projet beaucoup plus vaste qui se propose de modifier l'appréhension du réel, de percer à jour des secrets cachés à toute autre approche, par l'élaboration d'une méthode précise. À cet égard, la technique envisagée réside dans la saisie de « groupements spontanés de mots et d'images », et de leur valeur de connaissance. Il ne sera pas difficile de voir dans cette référence de Béguin une allusion à la valeur attribuée, dans les deux cas, à l'imagination et aux outils pour en isoler les produits. Si ces outils varient, cela n'empêche pas que les racines et les objectifs restent les mêmes et que la force cognitive de l'art soit garantie par le recours au concept d'imagination.

Imagination et naturalisme cosmologique

Certes, il faut définir plus précisément, par rapport à ce que Béguin écrit dans le texte cité ci-dessus, ce que l'on entend par « vie inconsciente », par « ombre intérieure », parce que ces concepts peuvent faire référence soit à un point de vue objectif, à une connexion entre l'inconscient et la réalité, entre les images et le monde, qui renverrait à un modèle romantique, soit à un point de vue subjectif, qui limiterait le rôle des images à l'espace de l'intériorité. On peut trouver dans le surréalisme des traces qui nous mènent dans les deux directions.

Concentrons-nous maintenant sur la première possibilité. À cet égard nous pouvons nous intéresser à une lecture qu'André Breton fait de l'œuvre d'Yves Tanguy dans *Le Surréalisme et la peinture*, publié pour la première fois en 1928. Dans ce texte, le chef de file du surréalisme semble instituer un lien entre l'imagination de l'artiste et les phénomènes naturels, ce qui renverrait à l'adoption d'un naturalisme cosmologique de dérivation romantique :

¹ M. Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, op. cit., p. 342.

² A. Béguin, *L'Âme romantique et le Rêve*, Paris, José Corti, 1991, p. 528.

Ceux qui pour se rassurer s'obstinent à parler ici d'atmosphère sous-marine ou autre oublient simplement que la faculté de déploiement de l'imagination artistique est en relation intime avec la variété des phénomènes du Cosmos. Si à New York, par exemple, au moment où j'ai la révélation du superbe phénomène connu sous le nom de lumières du nord, tout se passe comme si se déroulaient à une allure vertigineuse les ciels de Tanguy, qui n'a pas plus que moi perçu ces lumières auparavant, cela signifie que l'esprit de Tanguy se tient en communication permanente avec le magnétisme terrestre¹.

Il est remarquable que le phénomène atmosphérique soit, dans ce passage, le *comparé* et non pas le *comparant* de l'œuvre artistique, ce qui montre le total renversement du paradigme mimétique classique. On instaure, au contraire, un rapport paritaire, dans l'imagination, entre l'esprit subjectif et le monde, dans une relation de communication biunivoque. Il n'y a pas, par conséquent, une primauté logique et ontologique du réel sur l'imaginaire, mais les deux instances se placent au même niveau, dans une interchangeabilité qui est revendiquée comme l'un des objectifs du groupe surréaliste.

L'approche est ici cohérente avec ce que Paul Éluard écrit dans *L'Évidence poétique* et que nous avons cité plus haut : «L'imagination n'est pas l'instinct d'imitation. Elle est la source et le torrent qu'on ne remonte pas»². Si en effet il y a, dans les démarches romantiques et surréalistes, un pouvoir de révélation attribué à la poésie, celui-ci n'est pas lié à une quelconque imitation, mais à la créativité imaginative, qui s'exprime par des modalités différentes : parmi elles, il y a la capacité de s'apparenter à la créativité naturelle. Ainsi, le texte bretonnien cité ci-dessus correspond à un naturalisme cosmologique qui pourrait facilement être rapporté aux théories novalisiennes.

Novalis est d'ailleurs souvent cité dans les textes surréalistes comme une référence théorique fondamentale. Quand, dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton rappelle avec le poète romantique qu'« il y a des séries idéales d'événements qui courent parallèlement avec les réelles »³, il fait référence aux possibilités de compréhension qui sont données au poète par rapport à cette dimension idéale. De son côté, Paul Éluard, dans *Premières vues anciennes*, publié en 1935, insère Novalis parmi les inspirateurs de son travail, en s'appuyant sur sa réflexion esthétique pour affirmer le pouvoir de connaissance et de dévoilement qui doit être attribué à la poésie, sa dignité face à la philosophie et sa capacité à fonder un « réel absolu », où les séparations entre monde sensible et monde imaginaire seraient abolies⁴.

Julien Gracq estime aussi beaucoup Novalis, et notamment son idée d'univers unitaire où l'esprit humain et la Nature trouvent leur conciliation⁵, ce qui est directement connecté à l'idée « mystique » d'imagination. Gracq, dans le texte « Novalis et "Henri d'Ofterdingen" », relie explicitement les théories du poète romantique et l'entreprise surréaliste sur ce point :

Nul besoin véritable d'écrire des poèmes : la Poésie, enfin mise en pratique – comme le voudra aussi le surréalisme – va régner : elle est le Réel absolu. L'antique

¹ A. Breton, *Le Surréalisme et la Peinture* [1965], dans *Œuvres Complètes*, édition établie par M. Bonnet, Paris, Gallimard, <Bibliothèque de la Pléiade>, 2008, vol. IV, p. 434.

² Cf. *supra*, p. 197.

³ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p.339n.

⁴ Cf. les citations suivantes, toutes tirées des *Fragments* de Novalis « L'homme entièrement conscient s'appelle le voyant » ; « La poésie est le réel absolu » ; « La poésie est le héros de la philosophie. La philosophie élève la poésie au rang de principe. » P. Éluard, *Donner à voir* [1939], dans *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, vol. I, p. 961, 964 et 976.

⁵ Concernant le rapport entre Julien Gracq et le romantisme allemand, cf. la thèse de S. Dettman-Wrana, *Julien Gracq et la réception du romantisme allemand*, soutenue à l'Université Paris IV Sorbonne en 2000, sous la direction de M. Murat et O. Roth.

malédiction du dualisme de la nature et de l'esprit va être levée. [...] « nous ne sommes nous-mêmes qu'un germe devenu apparent de l'amour entre la nature et l'esprit » (Novalis). La clôture qui sépare le rêve de l'état de veille sautera entièrement : tout ce qui était rêvé sera vécu, « le monde se fera rêve, le rêve se fera monde » (Novalis)¹.

En effet, la valorisation du rêve comme territoire à explorer et à mettre sur le même niveau que l'état de veille, est un des points théoriques fondamentaux abordés dans le *Manifeste du surréalisme* : si l'analyse de la logique sémiotique du rêve est abordée au moyen d'instruments psychanalytiques, la nécessité d'abattre les barrières du rêve et de la réalité s'éloigne sensiblement du projet freudien pour se relier à une source romantique. Quand Breton écrit qu'il croit « à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire »², il récupère toute une tradition exotérique qui a peu à voir avec la modernité scientifique, et qui se configure au contraire comme l'exploration d'un territoire utopique où l'on accorderait à l'état onirique une consistance ontologique inédite.

Cependant, malgré toutes les correspondances qui peuvent être établies entre la théorie romantique de l'imagination et celle qui est élaborée par les surréalistes, Breton renie la tradition schellingienne dans le texte le plus structuré qu'il consacre au romantisme allemand, l'*Introduction aux « Contes bizarres » d'Achim d'Arnim*. Cette tradition se fonde, nous le savons, sur la volonté de reconduire toute réalité objective à l'activité créatrice du sujet et de son imagination, par un dépassement des limites gnoséologiques posées par Kant aux pouvoirs de l'imagination³. Breton veut, de son côté, s'éloigner de toute accusation possible de mysticisme à une période (nous sommes en 1933) où le mouvement assume un engagement politique plus prononcé et où la triade Hegel, Marx et Freud constitue sa référence principale. C'est pour cette raison que, en exaltant l'œuvre d'Achim von Arnim, il joue l'idéalisme subjectif et critique de Fichte et son héritage venant des Lumières, contre l'idéalisme objectif de Schelling, grand inspirateur des théories de l'imagination élaborées par les poètes⁴ et porteur d'un mysticisme devenu inacceptable à ses yeux, par rapport à l'élaboration d'une pensée moderne. C'est de là que vient la condamnation de la religiosité de Novalis et de ses vues sur l'art, mais aussi une critique forte de la primauté du pôle de la subjectivité dans le processus de connaissance et de création tel qu'il est présenté par Fichte, lui aussi accusé d'attribuer un pouvoir démesuré à la subjectivité. Ainsi, Breton tente-t-il de prendre ses distances de l'idéalisme allemand et des possibles dérives, quoiqu'il lui soit difficile de se défaire de l'héritage romantique qui sied à la construction de sa théorie de l'imagination :

Subsiste cependant, en pleine lumière, l'erreur grandiose de Fichte, qui, ne l'oublions pas, n'est tenue par aucun grand romantique pour une erreur, et qui consiste dans le fait de croire à l'attribution par la pensée de l'être (de l'objectivité) à la sensation étendue dans l'espace. Je ferai remarquer que cette manière de concevoir le monde extérieur,

¹ J. Gracq, « Novalis et "Henri d'Ofterdingen" » dans J. Gracq, *Préférences* [1961], dans *Œuvres complètes*, édition établie par B. Boie, Paris, Gallimard, <Bibliothèque de la Pléiade>, 1989, vol. I, p. 987.

² A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 319.

³ Cf. *supra* ch. 1.3.1.

⁴ Breton écrit que Schelling se mit « en tête de rassembler sur sa philosophie le plus grand nombre des suffrages romantiques, en préconisant le retour au mysticisme et en inféodant la science à l'art [...] Dans l'autre camp, groupés autour de la personne de Fichte, comme ils le seront plus tard autour de celle d'Hegel, se rassemblent les partisans des *Lumières* et parmi eux il est essentiel de reconnaître, dès cet instant, Achim d'Arnim. A. Breton, « Introduction aux "Contes bizarres" d'Achim d'Arnim » dans A. Breton, *Point du jour*, dans *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, vol. II, p. 347.

tendant à le faire dépendre de la seule puissance du Moi et équivalent pratiquement à le nier, ouvre un champ très large aux possibilités d' « extériorisation » en même temps qu'elle invite l'esprit à procéder à *la décomposition du mouvement qui le porte à cette extériorisation même*¹.

Breton reconnaît pourtant que l'« erreur » fichtienne, quoique envisagée comme telle, ouvre l'horizon à la possibilité de repenser de manière radicale les rapports entre la subjectivité lyrique et le monde, en déstabilisant définitivement les certitudes spéculatives nourries à cet égard et en permettant de s'interroger sur le statut du sujet lui-même. Il s'agit donc d'une erreur féconde, qui engendre un questionnement sur les certitudes acquises par rapport à la séparation étanche des divers états de la conscience du sujet. Cette exploration cognitive est la source d'une méthode poétique qui a porté des résultats grandioses, car elle a brisé maintes barrières conceptuelles qui n'auraient pas été effleurées autrement :

L'ambition d'être voyants, de se faire VOYANTS, n'a pas, pour animer les poètes, attendu d'être formulée par Rimbaud, mais Arnim qui, dès 1817, proclamait l'identité des deux termes : « Nennen wir die heiligen Dichter auch Seher » est peut-être le premier à l'avoir réalisée intégralement. Pour l'un de ces poètes comme pour l'autre, découvrir dans la représentation le mécanisme des opérations de l'imagination et faire dépendre uniquement celle-là de celle-ci n'a, bien entendu, de sens qu'à la condition que le Moi lui-même soit soumis au même régime que l'Objet, qu'une réserve formelle vienne ébranler le « Je suis ». Toute l'histoire de la poésie depuis Arnim est celle des libertés prises avec cette idée de « Je suis », qui commence à se perdre en lui².

Nous pouvons donc apprécier précisément dans ce passage quelle est la forme d'ambiguïté que nourrit Breton dans son rapport à l'idée romantique d'imagination : ce qu'il appelle « une erreur », c'est-à-dire un excessif relief ontologique et productif attribué au sujet, est en effet un principe qui informe toute la poésie dont il s'inspire et qu'il considère valable. Elle court d'Achim à Rimbaud à Lautréamont, jusqu'à Apollinaire, car elle permet de redessiner les rapports entre sujet et objet, entre monde réel et monde imaginaire, entre rêve et réalité : cette opération est rendue possible par une redéfinition de la relation entre l'imagination, la subjectivité et ses représentations, qui n'est pas envisageable si l'on n'accepte pas de prendre en compte la dimension productrice de l'imagination. C'est pour cette raison que Breton explique que la résolution de cette problématique, et le tarissement de la fécondité de cette erreur, est encore bien lointaine :

En dehors de ce premier conflit dont la répercussion à l'heure actuelle est encore considérable, auquel n'a pas positivement mis fin sur le plan de la création artistique non plus, par suite, que sur celui de la connaissance, la faillite de l'idéalisme subjectif, puis objectif, comme philosophie ou, si l'on préfère, sa résorption dans le matérialisme dialectique³.

Si Breton essaie de concilier sa propre théorie de l'art avec le matérialisme, cette conciliation est extrêmement difficile, justement parce qu'elle doit se confronter au fond romantique de la doctrine surréaliste que nous avons mis en évidence. Ce fond, qui est lié à l'irréductibilité de la subjectivité créatrice à la multiplicité des facteurs extérieurs, reste, à cet égard, un obstacle de taille. Michel Murat souligne comment la confiance dans la dialectique et dans une conciliation future de ces pôles permet à

¹ *Ibid.*, p. 350.

² *Ibid.*, p. 350-351.

³ *Ibid.*, p. 352.

Breton de faire coexister matérialisme et idéalisme, aussi grâce à la pensée analogique qui est le vecteur du « devenir réel des images » :

En schématisant beaucoup, on peut dire que la position de Breton consiste à *ne pas décider* entre idéalisme et matérialisme : à les maintenir ensemble en vue de leur résolution future. L'instrument de cette résolution est la dialectique hégélienne, envisagée comme une philosophie du devenir et, plus profondément même, comme une croyance dans le devenir. Cette idée que Breton trouve dans Hegel, peu importe au prix de quelles approximations, est devenue le mouvement même de sa pensée et la règle de son action. La formule la plus frappante de cette dialectique est la suivante : « L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel »¹.

L'image et la création

Un dernier point à aborder par rapport à l'influence exercée par la théorie romantique sur l'imagination surréaliste concerne donc la définition même de l'image : Breton en effet, dans le *Manifeste du surréalisme*, lui attribue un caractère de « création pure ». En s'appropriant un passage de Pierre Reverdy, il écrit :

L'image est une création pure de l'esprit.
Elle ne peut pas naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.
Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique... etc.²

Or, une telle définition évoque implicitement l'imagination en tant que mécanisme de production des images, dès son entrée en matière. La terminologie utilisée, « création pure de l'esprit », renvoie une fois encore à la conception romantique, qui postule le fait que l'image est autre chose qu'une simple persistance d'un résidu sensoriel. Cet aspect de la question est d'autant plus important qu'il est posé comme le premier élément de la définition, ce qui place le discours d'emblée sur un plan ontologique. En effet, la conception rhétoricienne de l'image comme comparaison est écartée : il ne s'agit pas de fournir une illustration imagée d'une réalité connue, mais de construire un rapport entre deux réalités éloignées qui soit capable d'engendrer une augmentation du réel. Il y a en effet une « force » de l'image qui est directement proportionnelle à l'« éloignement » et à la « justesse » du rapprochement entre les deux réalités considérées. Par rapport à Reverdy, Breton souligne davantage la dimension arbitraire du processus. D'un côté, il met en avant le fait que l'image « la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé »³, en infléchissant ainsi le propos de Reverdy et en s'éloignant de l'idée d'une logique rigoureuse de l'imaginaire ; de l'autre côté, il reprend Baudelaire, pour affirmer qu'« il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus mais qui "s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier ; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés" »⁴.

Nous avons déjà abordé le problème de la passivité du sujet par rapport à sa création, en analysant la relation entre créativité et écriture automatique et en soulignant les raisons pour lesquelles elles ne sont pas incompatibles. Cette passivité,

¹ M. Murat, *Le Surréalisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2013, p. 114 et 116.

² A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 324.

³ A. Breton, *ibid.*, p. 338.

⁴ *Ibid.*, p. 337.

cette « visitation » se traduit par une prise de conscience de la part du sujet de la puissance gnoséologique des images qui se sont présentées à l'esprit, car elles « flattent sa raison, augmentent d'autant sa connaissance »¹. Cette passivité est d'ailleurs compatible à la fois avec la tradition romantique de l'inspiration, qui investit l'écrivain à tout moment et qui procède de l'extérieur, et avec l'idée, d'inspiration freudienne, d'un inconscient créateur qui agit en dehors de la volonté du sujet, par l'émergence d'un contenu imagé recelé.

Or, bien que Breton ait écarté, au niveau théorique, la doctrine des correspondances de Baudelaire², il maintiendra, à l'égard de sa théorie de l'analogie poétique, la même ambiguïté que nous avons mise en évidence quant à la doctrine fichtéenne et schellingienne, en essayant de la ramener à des présupposés matérialistes. Il écrit dans *Signe ascendant*, en 1947 :

L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique qu'elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose a priori à ce que toute espèce de pont soit jetée. [...] Considérée dans ses effets, il est vrai que l'analogie poétique semble, comme l'analogie mystique, militer en faveur de la conception d'un monde ramifié à perte de vue et tout entier parcouru de la même sève mais elle se maintient sans aucune contrainte dans le cadre sensible, voire sensuel, sans marquer aucune propension à verser dans le surnaturel³.

Breton utilise souvent des termes et des expressions qui renvoient à une logique postromantique tout en n'y adhérant pas tout à fait : certes, il a besoin de s'éloigner du mysticisme romantique, mais sa théorie de l'image en est imprégnée. Pour cette raison, il finit par en garder certains aspects tout en niant leurs présupposés épistémologiques, et en les ramenant à des doctrines plus compatibles avec son matérialisme, comme la psychologie et la psychanalyse, qui ne sont pourtant pas en mesure de répondre tout à fait aux exigences théoriques de la démarche surréaliste. Nous sommes cependant face à une logique du « comme si », qui se fonde, en dernière analyse, sur un escamotage rhétorique qui rapproche deux logiques tout en affirmant leur différence fondamentale.

Cependant, la distance entre les deux termes mis en relation par l'image, pour grande qu'elle puisse apparaître, ne peut pas se passer d'une forme de « justesse », de la présence d'un contenu intellectuel capable de stimuler l'esprit et d'être communiqué à autrui dans le processus de la lecture. Cet élément empêche par ailleurs de considérer comme valable n'importe quelle image et limite, certes de manière ambiguë, le risque d'un « poncif surréaliste » qui serait fondé sur un arbitraire totalement gratuit et dépourvu de profondeur psychique.

Il faut souligner également le fait que la théorie de l'imagination de Breton se fonde sur une confiance absolue dans les possibilités du langage à exprimer les profondeurs psychiques du sujet. En effet, Breton précise dans « Le Message automatique » que la nature des images dont il parle est premièrement langagière :

¹ *Ibid.*, p. 338.

² « Il me paraît absolument nécessaire de le dire : le temps des “correspondances” baudelairiennes, dont on a réussi à faire un odieux lieu commun critique, est passé. Pour ma part, je me refuse à y voir autre chose que l'expression d'une idée transitionnelle, d'ailleurs assez timide, et qui, en ce qui regarde les tentatives poétiques et picturales d'aujourd'hui, ne rend plus compte de rien. » A. Breton, « Exposition X..., Y... » dans *Point du jour*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. II, p. 301.

³ A. Breton, *Signe ascendant* [1947], dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. III, p. 767.

Toujours est-il que je tiens, et c'est là l'essentiel, les inspirations verbales pour infiniment plus riches de sens visuel, pour infiniment plus résistantes à l'œil, que les images visuelles proprement dites. De là la protestation que je n'ai jamais cessé d'élever contre le prétendu pouvoir « visionnaire » du poète. Non, Lautréamont, Rimbaud n'ont pas vu, n'ont pas joui *a priori* de ce qu'ils décrivent, ce qui équivaut à dire qu'ils ne le décrivaient pas, ils se bornaient dans les coulisses sombres de l'être à entendre parler distinctement et, durant qu'ils écrivaient, sans mieux comprendre que nous la première fois que nous le lisons, de certains travaux accomplis et accomplissables. L'« illumination » vient *ensuite*¹.

Le pouvoir de l'imagination, chez Breton, est donc lié puissamment au pouvoir qu'a le langage d'exprimer précisément la pensée et de reconfigurer le réel : Rubio met, de ce point de vue, en évidence la dimension idéaliste qu'une telle démarche assume, dans la mesure où elle présuppose qu'il n'y a pas de pensée en dehors des mots. Il parle en effet « d'un idéalisme fondé sur le langage où les mots forment le substrat même du réel »². Nous verrons que cette conception sera critiquée directement par des démarches, comme celles de Caillois et de Petitjean, qui essaieront de problématiser et de repenser le rôle du langage dans le processus de formation des images poétiques³.

L'image a donc, malgré son caractère arbitraire, une forme de nécessité gnoséologique : la dimension de connaissance attribuée à l'imagination et à son activité est d'ailleurs évidente dans la définition même du surréalisme fournie par Breton, lorsqu'il écrit que « le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée »⁴. Or, les trois éléments du *credo* surréaliste qui sont évoqués ici relèvent tous des fonctions traditionnellement attribuées à cette faculté dans la théorisation romantique : la référence aux territoires oniriques et l'exaltation des pouvoirs de l'imagination, celle à l'activité désintéressée de la pensée, qui renvoie directement aux attributs de l'imagination esthétique dans la *Critique de la faculté de juger* de Kant, mais aussi l'affirmation du pouvoir d'atteindre une réalité supérieure qui est attribué à des associations que le surréalisme se charge de sortir de l'ombre par l'automatisme psychique.

Nous pouvons donc conclure que la théorie de l'imagination développée par les surréalistes présente de nombreux éléments qui renvoient à l'origine romantique du concept : l'exaltation des possibilités de connaissance offertes par l'imagination, le goût pour le merveilleux, l'importance attribuée à l'expérience onirique et à l'inconscient créateur, la volonté de construire une doctrine, qui, en partant de l'art et du rôle que l'imagination y joue, puisse changer de manière globale la connaissance que l'homme a du monde. Et puis, bien évidemment, les traces résiduelles de l'idée d'une connexion existante entre le cosmos et le sujet.

Comme le souligne Emmanuel Rubio, une partie de ces éléments est le produit de lectures directes, d'autres, d'une « constellation de contacts »⁵. Ils posent cependant un véritable problème aux théoriciens du mouvement, surtout lorsque leur engagement politique devient plus fort et lorsque les risques de mysticisme qui se nichent dans une reprise des racines romantiques de l'imagination créatrice entrent en confrontation avec le matérialisme dialectique qu'ils professent pour se conformer à la doctrine marxiste. La « laïcisation » de l'imagination surréaliste passe donc par

¹ A. Breton, « Le Message automatique », dans *Point du jour*, dans *Œuvres complètes* cit., vol. II, p. 389.

² E. Rubio, *Les Philosophies d'André Breton*, op. cit., p. 103.

³ Cf. *infra* ch. 6.1.1 et 7.3.

⁴ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., vol. I, p. 328.

⁵ E. Rubio, *Les Philosophies d'André Breton*, op. cit., p. 87.

la contribution des instruments des sciences humaines, dans une dialectique complexe sur laquelle, au-delà de la critique que nous avons portée sur les positions d'Alquié, nous devons nous pencher.

Une traversée des sciences humaines

Les sources psychiatriques et psychologiques

La critique a souvent mis en évidence le lien qui unit la psychanalyse (et en particulier la psychanalyse freudienne) au projet surréaliste : ce lien est d'ailleurs revendiqué explicitement par les membres du mouvement et constitue un acquis dans les études sur le sujet. Cependant, si dans un premier moment l'apport de la psychanalyse avait été privilégié de manière quasi exclusive, les études de Jean Starobinski¹, et plus récemment d'Alain Chevrier², de Soraya Tlatli³ et de Paolo Scopelliti⁴ ont ramené au centre de l'attention la question des sources psychiatriques et psychologiques qui ont agi sur la culture des surréalistes et sur l'élaboration de leur théorie de l'imagination. En effet, la formation de médecins qu'ont reçue Breton et Aragon joue un rôle fondamental dans la construction de l'armature théorique du mouvement : en particulier, le traitement des « aliénés » pendant le séjour à Saint-Dizier de Breton et les textes théoriques qu'il a l'occasion de lire à cette époque l'influencent de manière significative.

Emmanuel Rubio, dans le sillage de Jean Starobinski, souligne l'apport, dans le *Manifeste du surréalisme* de toute une théorisation psychologique préfreudienne qui agit sur la conception de l'automatisme, et qui va de l'influence, certes contestée⁵, de la théorisation de Janet exprimée dans *L'Automatisme psychologique*, à l'importance que les études sur l'hystérie de Charcot exercent dans le renversement du concept traditionnel de folie, d'anormalité pathologique. Charcot a décrit, en se servant d'une explication physicaliste, une maladie qui allait s'avérer par la suite être déterminée par des causes imaginatives⁶, par des représentations et non pas par des troubles physiologiques. À cet égard, le texte publié par Breton et Aragon en 1928, « Le Cinquantenaire de l'hystérie », montre à la fois l'influence que la psychiatrie exerce sur les cadres conceptuels du mouvement et le total renversement des principes positivistes qu'ils réalisent lorsqu'il écrivent que « l'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considéré comme un moyen suprême d'expression ». Elle se caractérise en effet par « la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever »⁷.

¹ J. Starobinski, « Freud, Myers, Breton », dans *La Relation critique*, op. cit., p. 381-403.

² A. Chevrier, « André Breton et les sources psychiatriques du surréalisme », dans H. Béhar (sous la dir. de), *Le Surréalisme et la Science*, op. cit., p. 53-76.

³ S. Tlatli, *La Folie lyrique : essai sur le surréalisme et la psychiatrie*, Paris, L'Harmattan, 2004.

⁴ P. Scopelliti, *L'Influence du surréalisme sur la psychanalyse*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2002.

⁵ E. Rubio, souligne, en s'opposant à M. Bonnet, la proximité entre la notion d'« automatisme psychologique » de Janet et celle d'« automatisme psychique » élaborée par Breton. Cf. E. Rubio, *Les Philosophies d'André Breton*, op. cit., p. 38 et suivantes.

⁶ « Freud, élève de Charcot, a révolutionné de nos jours la médecine mentale, tandis que Babinski, élève lui aussi de Charcot, révolutionnait la médecine nerveuse. L'œuvre de Charcot, comme *Le Discours de la méthode*, demeure le type de ce qu'on nomme l'erreur de génie. L'homme d'imagination prodigieuse qui inventa plutôt qu'il ne découvrit l'hystérie devait former des élèves qui missent toutes ses conclusions en doute » André Breton, *Carnet 1920-1921*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., vol. I, p. 618.

⁷ A. Breton, « Le cinquantenaire de l'hystérie. 1878-1928 », dans *alentours III*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., vol. I, p. 950.

On voit bien comment, si les surréalistes s'inspirent des réflexions des psychiatres, s'ils lisent avec attention les études des cas pathologiques, ils les vident de leur contenu normatif et prétendent objectif, pour valoriser les manifestations d'une imagination diffluite.

Alain Chevrier rappelle¹ que l'on peut établir des connexions textuelles entre la littérature psychologique et psychiatrique et l'écriture théorique bretonnienne. Il souligne notamment le fait que, dans le *Manifeste du surréalisme*, on peut trouver des références précises à des phénomènes étudiés à l'époque dans un contexte scientifique. Chevrier démontre que Breton reprend mot à mot les exemples donnés pour expliquer la syndrome de Ganser et l'écholalie dans l'un des textes de référence de l'époque, *La Démence précoce. Étude psychologique, médicale et médico-légale*, publié en 1911 par le docteur Costanza Pascal. Il insiste aussi sur le fait que le concept d'« écriture automatique » existait déjà dans les textes de Charcot et Binet, qui l'appliquaient à l'étude de l'hystérie et que Breton peut s'en être inspiré, comme d'ailleurs il se serait inspiré de *L'Automatisme psychique* de Janet².

Ces correspondances précises n'empêchent pas Breton d'utiliser ces stimulations pour créer une instance autre, qui reprend les expériences et la terminologie de la psychiatrie et de la psychanalyse, pour fonder une autre conception de l'imaginaire. Ces disciplines jouent un rôle fondamental dans l'élaboration de la doctrine de l'imagination surréaliste, dans la mesure où elles garantissent l'apport d'une conception moderne de la psyché, qui ramène au niveau de l'individu et de ses processus psychiques les problématiques liées à l'action de l'imagination. Nous souhaitons cependant démontrer que cet apport n'est pas en mesure d'effacer complètement l'empreinte romantique que nous avons abordée ci-dessus, mais qu'il s'y intègre en opérant ainsi une modernisation inédite du concept d'imagination.

Imagination et folie

La première référence au terme « imagination » dans le *Manifeste du surréalisme* concerne la connexion entre enfance et imagination, que l'on trouve, comme nous l'avons vu, dans de nombreux textes de psychologie expérimentale³. Cependant, si chez Ribot, comme chez Dugas, la connexion entre l'esprit de l'enfant et le degré maximal de développement de l'imagination correspondait à une phase nécessairement transitoire, Breton ne voit pas dans l'atrophie de la faculté imaginative une adaptation nécessaire au principe de réalité et il n'y repère pas les signes de l'entrée de l'homme dans la plénitude rationnelle de l'âge adulte. Tout au contraire, il renverse le raisonnement, en affirmant que cette adaptation correspond à la perte de toute possibilité de salut pour l'homme :

Cette imagination qui n'admettait pas de bornes, on ne lui permet plus de s'exercer que selon les lois d'une utilité arbitraire ; elle est incapable d'assumer longtemps ce rôle inférieur et, aux environs de la vingtième année, préfère, en général, abandonner l'homme à son destin sans lumière⁴.

¹ Cf. A. Chevrier, « André Breton et les sources psychiatriques du surréalisme », *op. cit.*

² Cette dernière influence est, contre l'opinion de Marguerite Bonnet, également soulignée par E. Rubio, qui met en évidence la proximité entre la notion d'« automatisme psychologique » de Janet et celle d'« automatisme psychique » élaborée par Breton. Cf. E. Rubio, *Les Philosophies d'André Breton*, *op. cit.*, p. 38 et suivantes.

³ Cf. *supra*, ch. 2.2.

⁴ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 311-312.

Cette première occurrence du terme renvoie d'abord au rôle suprême que Breton attribue à l'imagination, par la négation de l'idée qu'elle puisse s'adapter à une fonction ancillaire : en cela il est bien l'héritier de la révolution conceptuelle portée par le romantisme. En étendant de manière indéfinie le champ d'action de cette faculté, il en exalte les pouvoirs, sans pourtant les définir précisément. Il se limite, en assumant une perspective eschatologique qui se fonde sur une imagerie de la lumière propre à l'apologétique chrétienne, à dénier tout espoir de salut à celui qui en perd les bénéfices : *extra ecclesia nulla salus*. La récupération de l'imagination devient ainsi la condition nécessaire pour envisager un changement anthropologique qui puisse avoir des effets majeurs sur la société contemporaine.

Certes, Breton reconnaît que l'imagination recèle des risques pour l'homme qui la pratique, car il y a un point où elle commence « à devenir mauvaise » et où « s'arrête la sécurité de l'esprit »¹ : il s'agit des risques auxquels la psychiatrie contemporaine tendait à réduire l'intégralité des études sur les phénomènes imaginatifs. Ce sont les conséquences liées aux pathologies de l'imagination qui peuvent mener jusqu'à la folie. Si Breton est au courant des recherches menées dans ce domaine, il opère néanmoins un renversement du discours courant dans la psychologie et dans la psychiatrie, en affirmant que ceux que la société traite de « victimes de leur imagination »², se trouvent peut-être, de par leur sortie du conformisme social, dans un état agréable d'abandon à l'imagination car

[...] le profond détachement dont ils témoignent à l'égard de la critique que nous portons sur eux, voire des corrections diverses qui leur sont infligées, permet de supposer qu'ils puisent un grand réconfort dans leur imagination, qu'ils goûtent assez leur délire pour supporter qu'il ne soit valable que pour eux³.

La provocation de Breton ne consiste pas à nier la relation entre l'excès d'imagination et la perte de la raison, établie par la science de l'époque. Il attaque plus en profondeur les présupposés de cette association : regarder la société contemporaine du bord de la folie, ou du moins accepter la plausibilité de ce point de vue considéré comme aberrant, signifie envisager d'autres possibilités, d'autres approches possibles de la connaissance : l'exemple de Christophe Colomb et de son projet de voyage jugé fou par ses contemporains, sert précisément d'illustration à la démarche théorique bretonnienne. La sortie des cadres de pensée majoritaires est, en effet, dans le *Manifeste du surréalisme*, le moyen de déterminer des avancées significatives dans la civilisation occidentale : ce n'est pas un hasard si la réhabilitation du lien entre folie et imagination est suivie de près par la dévaluation de « l'attitude réaliste », héritière du matérialisme et du positivisme dominants « de Saint Thomas à Anatole France »⁴. Ce que Breton reproche à cette dernière attitude est justement son conformisme et son goût pour la facilité, pour des explications simplistes et rassurantes qui donnent l'illusion d'une objectivité non suffisamment problématisée et qui ne mènent qu'à l'inertie intellectuelle. L'attitude réaliste faite de « médiocrité, de haine et de plate suffisance » ferait en effet « échec à la science, à l'art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas ; la clarté confinait à la sottise, la vie des chiens. L'activité des meilleurs esprits s'en ressent. La loi du moindre effort finit par s'imposer à eux comme aux autres »⁵.

¹ *Ibid.*, p. 312.

² A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 312.

³ *Ibid.*, p. 313.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

L'imagination devient donc, dans ce contexte, l'antidote contre « l'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable »¹. Breton ne s'oppose pourtant pas à la modernité intellectuelle et, au contraire, en absorbe les méthodes et les acquis : son appel à une valorisation de l'imagination se résout plutôt dans l'exigence de construire un savoir qui puisse s'ouvrir et s'adapter à de nouveaux territoires de la psyché humaine, sans en réduire la portée. Nous reconnaissons ici l'approche que nous avons analysée chez Poe et Baudelaire et qui consiste à refuser la fidèle acceptation de la méthode scientifique comme seule voie pour atteindre la connaissance².

La conscience que l'imagination des aliénés mentaux est porteuse d'une logique qu'il est possible de détecter et de reproduire est au centre du travail de Breton et d'Éluard qui aboutit à la publication en 1930 de *L'Immaculée conception*, essai d'imitation linguistique des délires de cinq types différents de psychose. Au travers de cinq textes expérimentaux, les deux surréalistes miment le langage et la logique de la débilité mentale, de la manie aiguë, de la paralysie générale, du délire d'interprétation et de la démence précoce. Par cette démarche, ils essayent de démontrer que la logique imaginaire de la psychose n'est pas propre à la déraison, mais qu'elle est accessible à tout le monde, et en particulier au poète qui est capable de la reproduire alors qu'il n'est atteint d'aucun trouble psychique. Il s'agit, selon les mots de Marguerite Bonnet, de montrer « contre les psychiatres que la fuite de la pensée hors du monde réel dans la psychose exprime une modalité autre du moi et non sa totale désappropriation selon le terme utilisé par les médecins »³. Breton et Éluard assument en effet une posture clairement militante, dans un plaidoyer pour les pouvoirs de l'imagination, qui introduit les textes en question :

Si je puis successivement faire parler par ma propre bouche l'être le plus riche et l'être le plus pauvre du monde, l'aveugle et l'halluciné, l'être le plus craintif et l'être le plus menaçant, comment admettrais-je que cette voix, qui est en définitive, seulement la mienne, me vienne de lieux même provisoirement condamnés, de lieux où il me faut, avec le commun des mortels, désespérer d'avoir accès ?⁴

Dans ce texte, comme le remarque Paolo Scopelliti, les deux écrivains abandonnent, au niveau théorique, la posture « passive » qui était auparavant associée à l'écriture automatique, et proposent « un renouveau de l'automatisme »⁵, en affirmant qu'il s'agit de simulations *dirigées*, où il y a donc un effort actif de la part de l'écrivain. Cela est lié évidemment à la question de la « voix » qui est mentionnée dans leur avant-propos, et qui évoque, en définitive, la question de la subjectivité du poète et le rôle privilégié qu'il a dans le fait de pouvoir verbaliser, de pouvoir « chanter » dans la tradition lyrique, une vérité collective qui prend, dans sa subjectivité élargie, un sens nouveau. Le rôle du poète, en tant que médiateur, en tant que porteur d'instruments qui pénètrent le mystère de la psyché, revient donc à la surface, dans un contexte différent. D'ailleurs, comme nous l'avons vu, la passivité du poète n'est pas un dogme absolu, mais une étape dans la volonté de libération des forces de l'imagination, qu'il s'agira ensuite de maîtriser. Les surréalistes s'abreuvent aux sources psychiatriques et à leur classification des troubles de l'imagination, mais ils refusent de considérer ces troubles simplement dans leur dimension pathologique,

¹ *Ibid.*, p. 315.

² *Cf. supra*, ch. 1.4.

³ M. Bonnet, « L'Immaculée conception. Notice », dans A. Breton, *Œuvres Complètes, op. cit.*, vol. I, p. 1638.

⁴ A. Breton, P. Éluard, *L'Immaculée conception* [1930], dans A. Breton, *Œuvres Complètes, op. cit.*, vol. I, p. 848-849.

⁵ P. Scopelliti, *L'Influence du surréalisme sur la psychanalyse, op. cit.*, p. 65.

pour souligner au contraire comment ils sont en mesure d'ouvrir des perspectives cognitives insoupçonnées.

L'apport de la psychanalyse à la théorie de l'imagination surréaliste et ses limites

Dans le *Manifeste du surréalisme*, l'importance de la contribution de la psychanalyse de Freud au développement de la démarche surréaliste est mise au premier plan par Breton : il en fait en effet la méthode qui serait capable de redonner à l'imagination « ses droits »¹. Si la psychiatrie traditionnelle se limitait à décrire des pathologies et à les traiter médicalement, la psychanalyse essaie plus spécifiquement de pénétrer dans la logique imaginaire et de comprendre l'univers de sens qu'elle structure. Comme le rappelle Marguerite Bonnet, Breton rencontre très tôt l'œuvre de Freud, alors qu'il est interne à Saint-Dizier, en 1916, à travers le précis de psychiatrie du docteur Régis, et il montre un intérêt immédiat pour ces théories et pour les présupposés qu'elles impliquent. Il en défendra longuement les acquis, même lorsque la diffusion de l'œuvre de Freud en France causera maintes polémiques et lorsque son œuvre sera considérée comme suspecte politiquement par les milieux communistes².

La démarche surréaliste emprunte en effet à l'anthropologie freudienne l'idée fondamentale d'une réalité psychique souterraine, avec ses lois propres, qui marque le comportement des individus et dont il faut percer à jour les secrets : il s'agit de s'emparer d'une méthode formalisable qui puisse investiguer les profondeurs de la conscience, entendue en tant que spécificité de l'individu. Reprenons donc le passage du *Manifeste* où cette connexion est explicitée :

C'est par le plus grand hasard, en apparence, qu'a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel et à mon sens de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier. Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud. [...] L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison³.

Dans le discours de Breton, la référence à la psychanalyse freudienne comme à un élément capable de ramener au centre de la scène intellectuelle l'imagination, représente une nouveauté fondamentale que ce texte apporte à l'histoire du concept. Il s'agit en effet de la première connexion significative instaurée, dans le domaine littéraire, entre l'imagination comme faculté de l'esprit et l'inconscient personnel. Nous voyons que le lien entre les deux pôles est décrit en des termes assez vagues (« les profondeurs de l'esprit », « d'étranges forces »), mais aussi que le programme d'extension du domaine de l'expérience humaine se précise, ainsi que la dialectique entre la nécessité de laisser libre cours aux forces imaginaires et la volonté de les soumettre, ensuite, à un contrôle rationnel. Cette dernière affirmation semble en effet

¹ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 316.

² Pour une reconstruction précise de la question complexe de l'orientation politique du surréalisme au cours des années trente et quarante, cf. C. R. Paligot, *Parcours politique des surréalistes. 1919-1969*, Paris, CNRS Éditions, 2010, et en particulier le chapitre II « L'Enjeu littéraire au cœur du rapprochement avec le parti communiste », p. 67-154.

³ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 316.

confirmer, nous l'avons dit, le fait que l'objectif surréaliste est d'utiliser, de diriger les forces de l'imagination, et que l'attitude passive ne constitue, dans ce contexte, qu'une phase transitoire.

Par conséquent, la psychanalyse n'est pas présentée comme une méthode curative, comme la solution à apporter à des troubles psychiques, mais plutôt comme le moyen par lequel les territoires vierges de l'imagination peuvent être explorés et connus. Une fois cette opération réalisée, le contrôle établi sur l'imagination permettra, selon Breton, d'explorer des voies différentes dans la construction de la vie des individus : l'espoir dans l'avènement d'une génération de « logiciens et philosophes dormants »¹ doit être compris dans ce sens. Dans la mesure où l'on arrivera à construire la « réalité absolue », la « surréalité »² qui est produite par la levée de l'opposition entre le monde du rêve et le monde de la réalité, entre l'univers des forces imaginaires et celui de l'esprit utilitaire, on aura rééquilibré le psychisme humain, car on aura abattu la séparation qui divise la folie de l'auto-proclamée normalité. Libérer les forces de l'imagination correspond donc à une augmentation nécessaire de la réalité, à une perception nouvelle, qui est l'objectif même de la démarche surréaliste. Cet objectif dépasse la visée thérapeutique de Freud, pour abolir, à un autre niveau, la distinction rigide entre état pathologique et état normal : il ne s'agit pas de guérir mais de refonder le rapport de l'homme avec la réalité qui l'entoure, en y intégrant tous les aspects de la vie imaginaire.

L'introduction des instruments conceptuels de la psychanalyse entre, de ce point de vue, en tension avec la tradition romantique que le surréalisme assume dans la récupération du concept d'imagination, ainsi qu'avec la tradition psychiatrique dont Breton est imprégné. Mais si la psychanalyse peut apporter une conscience précise de certains mécanismes psychiques, la poésie garde un rôle central dans le but, que l'homme doit poursuivre, de « s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs »³ : l'activité poétique reste donc l'instrument principal pour donner du sens aux profondeurs de la psyché humaine. Dans ce processus, encore une fois, c'est l'imagination qui fonde la spécificité gnoséologique qui doit être attribuée à la poésie, car le point méthodologique fondamental à suivre est pour Breton celui qui consiste à « remonter aux sources de l'imagination poétique et, qui plus est, à s'y tenir »⁴. Certes, il s'agit d'une conception nouvelle de la littérature, qui rejette une grande partie de la tradition, qui abat les distinctions et les règles de bienséance pour instaurer un pur processus de dynamisation du psychisme : les surréalistes se servent donc de la psychanalyse pour fonder une logique de l'imaginaire susceptible de redonner du sens à l'activité littéraire en l'ancrant dans les profondeurs de la psyché. Il ne faut pas oublier, de ce point de vue, la contribution du pansexualisme freudien à la construction de la doctrine surréaliste : il y a une composante désirante, érotique, transgressive qui se situe aux sources de l'être et qui doit être exprimée.

De ce point de vue, la théorie qui envisage le rêve comme l'expression des désirs refoulés et la méthode herméneutique que Freud développe dans la *Science des rêves* demeurent pour Breton une référence absolue, même s'il aura à en critiquer l'application. S'il avait déjà fait l'éloge des « philosophes dormants », en exaltant la vie onirique comme une composante fondamentale et méconnue de notre expérience existentielle dans le *Manifeste*, dans *Les Vases communicants* Breton applique la

¹ *Ibid.*, p. 317.

² *Ibid.*, p. 319.

³ *Ibid.*, p. 322.

⁴ *Ibid.*, p. 322-323.

« grammaire » de la vie imaginaire élaborée par Freud à sa propre production onirique, en reconnaissant sa dette envers le maître autrichien et en valorisant ses conquêtes :

Tout ce qu'à cet effet, il me paraît nécessaire de retenir de l'œuvre de Freud est la méthode d'interprétation des rêves, et ceci pour les raisons suivantes : c'est de beaucoup la trouvaille la plus originale que cet auteur ait faite, les théories scientifiques du rêve n'ayant laissé, avant lui, aucune place au problème de cette interprétation¹.

La « rhétorique » du rêve élaborée par Freud, permet, dans l'optique surréaliste, grâce à l'emploi des instruments de la condensation, du déplacement et de la figuration, de mesurer l'importance du désir comme force fondamentale de l'existence humaine et comme origine de la production imaginaire, qui devient, à son tour, susceptible d'être comprise, étudiée, manœuvrée. Cela repose, chez Breton, sur une grande confiance dans les possibilités du signe linguistique à exprimer de manière exhaustive le contenu de la psyché individuelle. Il y a en effet une relation directe et déchiffrable entre l'analyse rhétorique de l'image produite par le langage et l'imagination entendue en tant que force, dynamisme, production, en mesure de puiser dans la libido, dans la puissance du désir.

Breton juge fondamentale l'importance attribuée à la sexualité, ainsi que l'opposition d'un « principe de plaisir » à un « principe de réalité » : si ce dernier constitue la source de la limitation de l'imagination, la sage adaptation aux exigences de la société, l'imposition de bornes à l'expression authentique du soi, le principe de plaisir représente au contraire la source d'une libération véritable du sujet, qui pourra devenir ensuite collective.

C'est justement la conception du sujet sur laquelle repose la psychanalyse freudienne qui constitue un véritable changement dans la conception de l'imagination que les surréalistes développent par rapport aux sources romantiques que nous avons analysées plus haut. L'utilisation du freudisme dans la démarche surréaliste est en effet liée à la construction d'une pensée de la subjectivité, comme l'a mis en évidence Jacqueline Chénieux-Gendron :

L'esthétique du surréalisme est en relation directe avec la conception philosophique du sujet qui place l'imaginaire au centre des facultés de l'homme. On peut même penser que la « théorie du sujet », dans le surréalisme, est *faite pour* son esthétique mais il suffit de constater l'homologie exacte de fonctionnement qui relie sujet connaissant, sujet agissant, sujet « inventant » ou « créant »².

Reconduire l'imagination aux sources libidinales de l'individu implique en effet un virage matérialiste et tendanciellement rationaliste. Comme nous l'avons mis en évidence³, l'armature conceptuelle de Freud se fonde sur une conception positiviste de l'investigation sur l'homme, par laquelle il essaie de conquérir une légitimation dans le milieu scientifique de son temps. Il s'agit d'interpréter la production imaginative pour la lier aux forces cachées, aux raisons psychologiques refoulées qui, par leur refoulement même, empêchent l'individu de s'adapter correctement aux exigences de la vie sociale. Ses objectifs ne sont pas tout à fait les mêmes que ceux de Breton : pour celui-ci, la libération de l'imagination consiste en une délivrance des forces souterraines qui constituent la base d'un renouvellement possible de

¹ A. Breton, *Les Vases communicants* [1932], dans *Œuvres Complètes, op. cit.*, vol. II, p. 116.

² J. Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 241.

³ Cf. *supra*, ch. 3.4.1.

l'expérience humaine. C'est de là que dérive son éloge provocateur de la folie, comme renversement total de la logique dominante. Freud était bien loin de souhaiter une utilisation semblable de ses théories, et garde bien présente la distinction entre le normal et le pathologique que Breton veut effacer, en prenant les surréalistes pour des « fous intégraux »¹. Jean Starobinski synthétise très efficacement les termes de cette opposition :

Dans son intérêt pour l'inconscient, en tant qu'instance psychique, ils ont tort de chercher une apologétique en faveur de l'inconscient, valeur irrationnelle que la psychanalyse jouerait systématiquement contre le primat de la raison. La cause est aujourd'hui entendue : Freud ne s'en est jamais pris qu'à nos mauvaises raisons, afin que triomphe une plus saine raison. [...] Le surréalisme – en faisant consciemment le jeu de l'inconscient – ne pouvait apparaître à Freud que comme une « folie » ou, plus exactement, comme une perversion fétichiste, puisqu'en élisant et privilégiant l'inconscient, la pensée surréaliste se fixait sur « l'objet partiel »².

Dans *Les Vases communicants*, Breton se montre bien conscient de ce différend majeur qui l'oppose au père de la psychanalyse et regrette « que le moniste Freud se soit laissé aller finalement à cette déclaration au moins ambiguë, à savoir que la “réalité psychique” est une forme d'existence particulière qu'il ne faut pas confondre avec “la réalité matérielle” »³. Dans le même passage, Breton se plaint du fait que Freud n'accorde aucune crédibilité scientifique au rêve « prophétique », qui annonce l'avenir immédiat, dans une dimension propulsive et dialectique. En somme, les certitudes « positivistes » de Freud, qui le lient à cette « logique » tant détestée par les surréalistes, l'empêcheraient d'assumer un point de vue plus vaste et plus ouvert sur les phénomènes qu'il a contribué à découvrir. Il n'y aurait donc aucune « libération de l'imagination » chez Freud, mais plutôt un contrôle à établir sur ses produits, une connaissance à tirer des images produites par la psyché, afin d'en maîtriser le potentiel pathologique. C'est la notion même de « hasard objectif » théorisée par Breton principalement dans *Nadja*, *L'Amour fou*, et *Les Vases communicants*, qui confirme cette hypothèse. Elle justifie en effet les coïncidences étonnantes dans la vie des hommes par le recours à la logique du désir. Le hasard objectif se présente comme une forme de nécessité libidinale et répond à l'idée selon laquelle « l'imaginaire, c'est ce qui tend à devenir réel »⁴. En d'autres mots, la force du désir tend à influencer indirectement nos actions et l'on peut saisir, non pas seulement par l'analyse de nos phantasmes, mais aussi à travers le tissu du vécu, les signes de son action. Pour Freud, au contraire, ce qui relève du circuit psychique tend à y rester et ne constitue pas une force d'action directe sur le monde extérieur. À cet égard, le hasard objectif bretonnien semble se rapprocher davantage de la psychanalyse jungienne, sans que pourtant l'on puisse établir une influence directe, prouvée par les textes⁵.

Nous assistons donc à un double mouvement dans la définition de l'imagination surréaliste, car la base mystique de la conception romantique tend à s'individualiser

¹ Lettre de Freud à S. Zweig du 20 juillet 1938, dans S. Freud, *Correspondances, 1873-1939*, trad. de l'allemand par A. Berman, éd. d'E. Freud, Paris, Gallimard, 1979, p. 490.

² J. Starobinski, « Freud, Breton et Myers », dans *La Relation critique*, op. cit., p. 323-324.

³ A. Breton, *Les Vases communicants*, op. cit., vol. II, p. 111.

⁴ A. Breton, « Il y aura une fois », dans *Le Revolver à cheveux blancs* [1932], dans *Œuvres Complètes*, op. cit., vol. II, p. 49.

⁵ P. Plouvier, dans l'article « Breton, Jung et le hasard objectif » publié dans *Europe* 46.475 (Nov. 1, 1968), p. 103-108, analyse les correspondances entre la notion de hasard objectif élaborée par Breton et celle de « synchronicité », élaborée par le psychanalyste suisse, qui renvoie aussi à une force de réalisation des phantasmes psychiques, sans cependant pouvoir trouver trace d'une lecture de Jung de la part de Breton.

et à se rationaliser grâce à l'utilisation des instruments herméneutiques de la psychanalyse. En même temps, la dévaluation que Freud opère du pouvoir de projection de l'art n'est pas compatible avec le maintien de la tradition romantique qui veut que la poésie soit l'un des mécanismes d'accès privilégiés à la connaissance, ainsi qu'un outil de changement du réel. Il n'est donc pas possible de considérer simplement l'apport rationaliste de la psychanalyse comme une instance de dépassement ou de réalisation de l'inconscient mystique romantique : trop d'éléments résistent, notamment dans la volonté surréaliste d'élargir les frontières de la connaissance, non pas à travers une réduction positiviste des produits de l'imagination mais à travers un élargissement des vertus de la poésie. Celle-ci permet d'exploiter les potentialités révolutionnaires de l'imagination entendue comme instance de dépassement, comme force capable d'une projection et non pas seulement d'illuminer le passé de l'individu.

Il n'est donc pas étonnant que Breton se soit rapproché de la parapsychologie de Myers et Flournoy, comme cela a été mis en évidence par Jean Starobinski¹, car sa conception de l'inconscient comme espace de forces positives et qui attendent une délivrance nécessaire, cherche une doctrine qui puisse valoriser sans hésitations les sources de l'écriture. Breton rend, dans *Le Message automatique*, un hommage explicite à Frederic Myers, qui est l'un des théoriciens fondamentaux de la parapsychologie à la fin du XIX^e siècle. Myers a fondé un modèle cohérent de l'esprit subliminal qui inclut à la fois les phénomènes psychiques étudiés par la psychologie (les rêves, les manifestations artistiques, les délires etc.) et les phénomènes, tels que la médiumnité et la télépathie, qui sortent du domaine de la science moderne². Cependant, la doctrine de Myers, qui valorise l'activité médiumnique et la libération des forces inconscientes qu'elle détermine, est, elle aussi, inacceptable dans ses fondements et ramène l'élaboration théorique bretonnienne au contraste entre la Scylla de l'adhésion au merveilleux et la Charybde de la rationalisation complète de l'imaginaire. Si la doctrine parapsychologique répond au goût pour les événements incongrus propre aux surréalistes, elle ne peut être complètement acceptée par Breton dans la mesure où ses présupposés épistémologiques, qui se fondent sur une approche dualiste, renvoient encore une fois à une réalité extérieure qui agit sur la conscience :

L'écriture « automatique » [...] m'a toujours paru la limite à laquelle le poète surréaliste doit tendre sans toutefois perdre de vue que, contrairement à ce que se propose le spiritisme : dissocier la personnalité psychologique du médium, le surréalisme ne se propose rien moins que d'unifier cette personnalité. C'est-à-dire que pour nous, la question de l'extériorité de – disons encore pour simplifier – la « voix » ne pouvait même pas se poser³.

En définitive, la question reste irrésolue pour Breton, et l'adhésion revendiquée aux principes de la psychanalyse freudienne, qui certes apporte une nouveauté fondamentale à sa conception de l'imagination, ne fait que cacher la complexité des sources qui alimentent une telle conception. Celle-ci est construite sur une incertitude épistémologique ramenant au centre de l'attention la stratification de sa construction, qui se fonde sur la coexistence de plusieurs tendances ne pouvant trouver de conciliation que dans l'espace littéraire.

¹ Cf. J. Starobinski, « Freud, Breton et Myers », *op. cit.*

² L'ouvrage théorique fondamental de Frederic Myers, *La personnalité humaine, sa survivance, ses manifestations paranormales (Human Personality and Its Survival of Bodily Death)* publié après sa mort en 1903, est traduit chez Alcan dès 1905.

³ A. Breton, « Le Message automatique », dans *Point du jour, op. cit.*, v. II, p. 386.

La méfiance envers le savoir ethnologique

Un discours analogue à celui qui vaut pour la psychanalyse peut être mené vis-à-vis du rapport que le surréalisme instaure avec le savoir ethnologique. Il y a un intérêt à l'égard de ce que cette discipline met à disposition en termes de connaissance de l'imagination « primitive ». Dans sa dimension minoritaire, cette imagination constitue un modèle de la libération que les surréalistes veulent réaliser. Dans le *Manifeste du surréalisme*, en effet, Breton affirme que

[...] sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer, à tort ou à raison de superstition, de chimère ; à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage¹.

Or il n'est pas difficile de voir dans ce passage une référence aux civilisations « autres » qui ne se « conforment » pas à la pensée dominante et qui, au contraire, l'ignorent, bien plus à l'aise dans leurs « superstitions » et leurs « chimères ». Cette valorisation des peuples originaires et de leur relation à la pensée imaginative ne varie pas dans les années, puisque, dans une interview accordée à Jean Duché pour la revue *Le Littéraire*, en 1946, Breton affirme que

L'artiste européen, au XX^e siècle, n'a de chance de parer au dessèchement des sources d'inspiration entraîné par le rationalisme et l'utilitarisme qu'en renouant avec la vision dite primitive, synthèse de perception sensorielle et de représentation mentale².

Les peuples originaires, étudiés par les ethnologues, représentent une réconciliation de l'humanité avec ses pouvoirs psychiques primaires et accomplissent une synthèse fructueuse entre le réel de la perception et l'imaginaire de la représentation, selon le schéma théorique préconisé dans le *Manifeste*. L'exaltation de cette imagination est parallèle à l'exaltation de celle du fou et de l'enfant, car elle glorifie la non-conformité, la recherche d'une pensée autre, plus authentique, que l'artiste se doit de poursuivre. Il s'agit d'un renversement intellectuel remarquable dans un pays de longue tradition coloniale, et qui garde un sentiment fort de supériorité culturelle par rapport aux peuples dominés. Pierre Mabille se montre sur la même longueur d'onde que Breton, lorsqu'il écrit que

L'artiste moderne se trouva donc solidaire de l'enfant, du fou, de l'hérétique, du révolté, du primitif et plus simplement du rêveur – c'est-à-dire de tous ceux qui momentanément ou non, échappent à la contrainte sociale, soit qu'elle ne s'exerce pas encore sur eux, soit qu'ils se révoltent contre elle³.

Ces idées justifient par ailleurs l'intérêt des surréalistes pour les produits de l'art indigène, qu'ils partagent avec d'autres avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle, comme le cubisme. Ils sont également porteurs, au niveau politique, d'un engagement anticolonialiste très marqué, qui les amène à rédiger un appel pour le boycottage de l'exposition coloniale de 1931, expression suprême de cette oppression politique et culturelle.

¹ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 316.

² « Interview de Jean Duché (*Le littéraire*, 5 octobre 1946) », dans *Entretiens 1913-1952* [1952], dans A. Breton, *Œuvres complètes*, édition établie par M. Bonnet, Gallimard, <Bibliothèque de la Pléiade>, 1999, v. III, p. 593-594.

³ P. Mabille, *Messages de l'étranger*, Paris, Plasma, 1981, p. 34.

Jean-Claude Blachère a publié un texte fondamental sur la question, *Les Totems d'André Breton*¹, où il montre comment, aux origines du mouvement surréaliste, les grands textes ethnologiques sont salués par les membres du mouvement comme des documents importants dans l'exploration des mythes et des croyances des peuples non-occidentaux. Il repère également un nombre significatif de références aux grands anthropologues de l'époque : du Lévy-Bruhl de *La Mentalité primitive*, sorti en 1922, à Frazer, Malinowski et Mauss, pour ne citer que les plus significatifs². Cependant, la conscience du développement du savoir scientifique sur le sujet s'accompagne d'une méfiance croissante envers l'approche qui construit ce savoir même. Tristan Tzara écrit en 1933, en parlant de la démarche des ethnologues, que

Ces théories se trouvent faussées à leur base même, la plus importante partie de leur documentation provenant de missionnaires qui, malgré leur apparente bonne foi, ne peuvent s'empêcher de regarder sous un point de vue très partial, et inconsciemment répondant à leurs buts spéciaux, le phénomène qu'ils nous livreront si lourdement chargé de leur propre personnalité³.

Par conséquent, cette observation, qui se veut absolument objective, est en réalité souvent de seconde main et biaisée par les *a priori* idéologiques des observateurs. Dans ce sens l'ethnologie de l'entre-deux-guerres est suspecte aux yeux des surréalistes parce qu'elle est souvent compromise avec l'entreprise coloniale et son idéologie. Cet arrière-plan intellectuel ne fait qu'un avec l'approche positiviste, qui est la caractéristique fondamentale de l'*épistémè* occidentale de l'époque et qui établit des hiérarchies nettes entre la supériorité du rationalisme européen et la vision du monde des peuples étudiés⁴. Il n'y a donc, dans cette démarche scientifique, aucune participation à une manière différente de penser, mais un détachement et une hiérarchisation des approches très nets. C'est sur ce point que le savoir ethnologique devient incompatible avec la démarche surréaliste, qui se fonde sur la nécessité de refonder le rapport à la connaissance à partir de l'exemple des peuples qui sont en dehors du cadre de la répression de l'imagination typique de la civilisation occidentale. Dans un texte plus tardif, *L'Art magique*, publié en 1957, Breton confirme et précise cette démarche conceptuelle, en tenant un discours sur le rôle de la magie chez les peuples originaires. Il oppose ainsi clairement les approches différentes à la question des scientifiques et des artistes :

Il est tout naturel que les milieux scientifiques - ethnologues, sociologues, historiens des religions, voire psychanalystes - considèrent avec une extrême suspicion la démarche de cette catégorie d'esprits pour qui la magie est autre chose qu'une aberration de la faculté imaginative qui n'a plus sa place dans les lointains et ne saurait valoir que comme objet d'étude, aux fins de se représenter ce qu'a pu être l'aube de l'histoire humaine.

De tels esprits assurent que non seulement a existé mais qu'il existe encore une magie en action disposant de pouvoirs réels et se font forts d'en juger et d'en parler de l'intérieur⁵.

Nous assistons, dans le discours de Breton vis-à-vis de l'ethnologie, au même type de schéma conceptuel que celui que nous avons vu se construire par rapport aux autres sciences humaines. Ce discours se fonde sur un paradoxe : ces disciplines sont

¹ J.C. Blachère, *Les Totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1996.

² Cf. *ibid.*, le chapitre « Le savoir ethnologique », p. 109-130.

³ T. Tzara, cité *ibid.*, p. 115-116.

⁴ Cf. *infra*, ch. 2.3.

⁵ A. Breton, *L'Art magique* [1957], dans *Œuvres complètes, op. cit.*, v. IV, p. 60-61.

en effet en mesure de mettre en évidence des aspects de l'humain qui ne pourraient pas émerger sans leur travail spécifique. Les surréalistes peuvent donc s'en servir pour justifier leur idée d'imagination : il est difficile de penser l'essor du mouvement sans les études scientifiques sur le rêve, sur la folie, sur les rites des peuples originaires qui se développent au tournant du siècle. Cependant, l'approche du fait imaginaire opérée par ces disciplines, est, à des degrés différents, la négation même de cette nouvelle idée d'imagination. Il se crée ainsi une dialectique entre proximité et rejet des paradigmes épistémologiques des sciences humaines qui nous amène à poser plus directement la question plus large du rapport entre science et imagination.

Raison et imagination chez les surréalistes

Un dialogue nécessaire avec la science

Nous avons montré comment, dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton s'empresse de préciser les éléments dont l'imagination constitue le refus et le contraire : il s'agit des « lois d'une utilité arbitraire ». Nous voyons que ce mot d'« utilité », opposé à celui d'imagination, reviendra au cours du texte en association avec d'autres expressions clefs dans la polémique bretonnienne, qui nous permettent de comprendre plus précisément contre quoi il brandit « le drapeau de l'imagination ». Il s'agit de l'« attitude réaliste inspirée du positivisme », du « rationalisme absolu », en somme du « règne de la logique »¹, qui limite les possibilités d'enquête et d'exploration qui sont fournies à l'homme.

Il n'y a pas, bien entendu, chez Breton, la volonté de condamner la raison pour se livrer complètement au pouvoir de l'imagination, mais plutôt celle de censurer une certaine évolution du rapport entre les deux facultés qui s'est développée dans la modernité.

Il se revendique ainsi de l'imagination pour fonder une nouvelle idée de la raison, qui sorte du sillage positiviste et empiriste et soit capable d'intégrer de nouvelles données et de nouvelles méthodes d'investigation de la réalité. En définitive, l'imagination assume le rôle d'un outil capable de catalyser une exigence de refus d'un emploi trop restreint des instruments de la raison, par l'exploration de ce que la civilisation moderne a laissé aux marges de son évolution.

Breton cependant, par rapport à la majorité des continuateurs de la tradition romantique, se revendique du matérialisme au niveau philosophique. Cette attitude complique sa position et pose un problème de cohérence qui entraîne l'urgence de construire sa théorie de l'imagination en relation avec l'évolution de l'épistémologie contemporaine. Dans ce cas, comme pour la psychanalyse et la psychiatrie, Breton a besoin d'absorber les nouveautés apportées par la science contemporaine, afin de les ramener à l'aune d'un projet qui reste centré sur le pouvoir supérieur de l'art.

¹ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 313.

Dans une conférence ancienne, prononcée en 1922, intitulée *Caractères de l'évolution moderne* et ensuite recueillie dans *Les Pas perdus*, il annonçait déjà un projet de ce type :

Un jour viendra où les sciences, à leur tour, seront abordées dans cet esprit poétique qui semble à première vue leur être si contraire. C'est un peu le génie de l'*invention* qui est en train de rompre ses chaînes et qui s'apprête à porter de plusieurs côtés ses doux ravages¹.

Nous voyons que la recherche d'une conciliation entre la science et la poésie se situe du côté de l'« invention » et de son génie, qui renvoie à la libération de l'imagination annoncée par les surréalistes comme l'horizon obligé de toute évolution anthropologique. L'idée que cette faculté puisse réunir en son sein les découvertes scientifiques et poétiques accompagnera l'évolution de la théorisation surréaliste, dans sa période mûre. Éluard suit Breton de très près, en soulignant l'importance et le poids de l'imagination dans sa dialectique avec la raison. Il écrit, dans *Donner à voir* : « On a beaucoup exagéré l'impuissance de l'imagination : ses trois cornes aiguës labourent aisément les glacis dérisoires de la raison rasée de près »². Il exprime ainsi l'idée que la production de la raison est le résultat d'une action de l'imagination sur elle, qui la rend fertile, en mesure de produire des fruits. Il écrit, dans le même sens, dans *Défense de savoir* : « Ma mémoire bat les cartes/ Les images pensent pour moi »³ : le germe spéculatif qui est contenu dans l'imagination du poète est ainsi à l'origine de la raison même. Pour justifier cette approche, les surréalistes ont besoin de dialoguer avec l'épistémologie contemporaine : ils trouveront un interlocuteur dans Gaston Bachelard qui, plus tard, les suivra à son tour dans leurs spéculations sur l'imagination poétique.

L'imagination surréaliste et le « surrationalisme » bachelardien.

Nous avons déjà fait mention, ci-dessus, de la collaboration de Gaston Bachelard à la revue *Inquisitions*, où, en tant qu'épistémologue, il prône le développement d'une raison scientifique ouverte, agressive, capable de se mettre en discussion perpétuellement et de relever les défis posés par les avancées impressionnantes de la science contemporaine⁴. Il n'y a rien de nouveau en soi dans cette démarche, car Bachelard avait déjà essayé, dans *Le Nouvel Esprit scientifique*, de définir les contours de cette idée de raison, censée être à la hauteur des défis de son temps, capable de rendre compte de la Relativité Générale et de la Mécanique Quantique, en élargissant les frontières de son domaine d'action et en revenant sans craintes sur ses certitudes et ses acquis. Bachelard prône le développement d'une raison capable de changer perpétuellement ses paradigmes, d'avoir une attitude « agressive » et conquérante, qui ne se contente jamais des modèles qu'elle a élaborés mais qui fonde une rationalité ouverte :

[...] on se convainc par exemple qu'un réalisme qui a rencontré le doute scientifique ne peut plus être de même espèce que le réalisme immédiat. On se convainc également

¹ A. Breton, « Caractères de l'évolution moderne », dans *Les Pas perdus*, *op. cit.*, v. I, p. 293

² P. Éluard, *Donner à voir*, *op. cit.* vol. I, p. 928.

³ P. Éluard, *Défense de savoir* [1932], dans *Œuvres complètes*, *op. cit.* vol. I, p. 222.

⁴ Cf. *supra* ch. 3.3.

qu'un rationalisme qui a corrigé des jugements *a priori*, comme ce fut le cas dans les nouvelles extensions de la géométrie, ne peut plus être un rationalisme fermé¹.

La nouveauté qui nous intéresse, dans le contexte de l'article « Le Surrationalisme » de la revue *Inquisitions*, se trouve dans le fait que Bachelard propose une sorte de « collaboration » entre cette raison ouverte et conquérante et la libération des forces de l'imagination fournie par la démarche surréaliste. Raison et imagination deviennent ainsi les deux volets d'un même projet humaniste :

Bref, *il faut rendre à la raison humaine sa fonction de turbulence et d'agressivité*. On contribuera ainsi à fonder un surrationalisme qui multipliera les occasions de penser. Quand ce surrationalisme aura trouvé sa doctrine, il pourra être mis en rapport avec le surréalisme, car la sensibilité et la raison seront rendues, l'une et l'autre, ensemble, à leur fluidité. Le monde physique sera expérimenté dans des voies nouvelles. On comprendra autrement et l'on sentira autrement².

Dans une lettre à Roger Caillois, écrite dans le cadre de la préparation du premier numéro de *Inquisitions*, Bachelard loue la démarche des surréalistes, car, à son avis, ils « nous libèrent des rythmes dogmatiques. Bien souvent à les lire je retrouve une agilité temporelle perdue dans les lourdeurs philosophiques »³. Sa proposition de collaboration est donc construite sur la base de la volonté commune de construire un nouveau modèle de raison et de sensibilité, et sur une démarche qui se veut, dans les deux cas, capable d'apporter une révolution qui est d'abord *methodologique*. Une telle proposition est formulée dans le cadre d'une revue dirigée intégralement par d'anciens membres du mouvement (Monnerot, Aragon, Caillois, Tzara). Cependant, il est évident que les deux démarches sont présentées par Bachelard comme parallèles, et pour ainsi dire spéculaires, car elles fonctionnent sur le mode de la complémentarité et ne peuvent en aucun cas être superposées. Le couple surrationalisme/surréalisme correspond ainsi à la bipartition raison/sensibilité : les barrières entre ces deux modes d'expérience restent étanches car il s'agit de deux typologies complètement différentes d'appréhension du réel ; cela implique la séparation rigide que Bachelard appliquera à son propre travail quand il commencera à s'intéresser lui-même à l'imagination poétique et dont nous aurons longuement à parler⁴. Toutefois, les objectifs à atteindre dans les deux domaines sont analogues : il s'agit toujours, pour Bachelard, de rendre « fluides » les opérations psychiques liées au raisonnement scientifique et à l'expérience esthétique, le « jour et la nuit » de l'expérience humaine, qui constituent les deux composantes indispensables d'un humanisme renouvelé.

La provocation du philosophe ne tombera pas dans le vide mais Breton, en tant que porte-parole du mouvement, bien qu'intéressé par l'épistémologie bachelardienne et lecteur enthousiaste du *Nouvel Esprit Scientifique*, ne pourra pas accepter une proposition formulée de telle sorte. En effet, son hégélianisme le voue à la destruction de toute limite gnoséologique et sa confiance en la valeur totalisante de l'expérience surréaliste le mène à reprendre la formulation bachelardienne tout en changeant subtilement ses présupposés. Le surréalisme ne peut pas se consacrer à un seul aspect de l'existence car il se veut lui-même global, s'étendant aux domaines de la science et de l'imagination selon la démarche du premier romantisme de Iéna. En collaboration avec Paul Éluard, Breton consacre donc un article du *Dictionnaire*

¹ G. Bachelard, *Le Nouvel Esprit scientifique*, op. cit., p. 2-3.

² G. Bachelard, « Le Surrationalisme », dans *Du Surréalisme au Front Populaire : Inquisitions*, op. cit., p. 1-2.

³ Lettre de Gaston Bachelard à Roger Caillois, *ibid.*, p. 10.

⁴ Cf. *infra*, ch. 7.2.

abrégé du surréalisme au concept introduit par Gaston Bachelard, pour en préciser l'importance, mais aussi pour en établir les limites par rapport au surréalisme lui-même :

SURRATIONALISME : Par application de l'adage hégélien « Tout ce qui est réel est rationnel et tout ce qui est rationnel est réel » on peut s'attendre à ce que le rationnel épouse en tous points la démarche du réel, et effectivement, la raison d'aujourd'hui ne se propose rien tant que l'assimilation continue de l'irrationnel, assimilation durant laquelle le rationnel est appelé à se réorganiser sans cesse, à la fois pour se raffermir et pour s'accroître. C'est en ce sens qu'il faut admettre que le surréalisme s'accompagne nécessairement d'un surrationalisme (le mot est de M. Gaston Bachelard) qui le double et le mesure¹.

Breton et Éluard s'approprient donc la proposition de Bachelard et son idée de raison scientifique. Cependant, ils semblent laisser un rôle prépondérant au surréalisme, dont le surrationalisme devient presque un instrument de contrôle (car il le « double » et le « mesure ») dans un domaine limité, celui de la raison scientifique. En d'autres termes, et au-delà du privilège assez logiquement accordé à leur propre démarche, ils ne semblent pas voir la nécessité de séparer de manière rigide les domaines de compétence de la raison et de l'imagination. Certes, il faut une doctrine spécifique de la raison moderne, élaborée par des spécialistes et en contact avec les derniers développements de la science, mais cela peut être mis en place sans l'introduction d'une solution de continuité avec les champs explorés par les surréalistes eux-mêmes. Le projet surréaliste est donc totalisant, il ne prévoit pas de césure épistémologique nette entre les domaines de l'imagination et de la raison scientifique : le surrationalisme peut bien trouver sa place dans le *continuum* constitué par la doctrine surréaliste elle-même appliquée aux divers champs du savoir. Nous voyons donc que, si les deux conceptions de la raison et de l'imagination proposées par le philosophe peuvent être, en règle générale, accueillies et partagées par les surréalistes, l'agencement qu'on peut établir entre elles marque une spécificité de la position des surréalistes qui mérite un approfondissement.

Nous trouvons ailleurs en effet, dans la conférence « Crise de l'objet », écrite par Breton afin de présenter, en 1936, *L'Exposition surréaliste d'objets*, et ensuite incluse dans *Le Surréalisme et la Peinture*, un développement ultérieur du rapport entre l'épistémologie bachelardienne et le surréalisme. Breton évoque, cette fois directement, la dialectique entre imagination et raison, pour discuter le rapport entre les artistes et les scientifiques :

Les poètes, les artistes se rencontrent avec les savants au sein de ces « champs de force » créés dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes. Cette faculté de rapprochement des deux images leur permet de s'élever au-dessus de la considération de la vie manifeste de l'objet, qui constitue généralement une borne. [...] « Qu'est-ce, écrit M. Bachelard, que la croyance à la réalité, qu'est-ce que l'idée de réalité, quelle est la fonction métaphysique primordiale du réel ? C'est essentiellement la conviction qu'une entité dépasse son donné immédiat, ou pour parler plus clairement, c'est la conviction que (c'est moi qui souligne) *l'on trouvera plus de réel dans le réel caché que dans le donné immédiat* »².

Breton évoque ici, encore une fois, la définition reverdienne de l'image qu'il s'est appropriée et utilise la théorisation de Bachelard pour en infléchir le contenu dans le

¹ A. Breton et P. Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* [1938], dans P. Éluard, *Œuvres Complètes, op. cit.*, vol. I, p. 779-780.

² A. Breton, « Crise de l'objet », dans *Le Surréalisme et la Peinture*, dans *Œuvres Complètes, op. cit.*, vol. IV, p. 687.

sens d'une exaltation du pouvoir de connaissance de l'imagination. La phrase de Bachelard citée ci-dessus évoque en effet la nécessité de dépasser le « donné immédiat » et invite à ne pas tomber dans un réalisme naïf mais à prendre conscience de la nécessité d'élaborer des modèles complexes d'interprétation du réel, dans le cadre d'une évolution de la méthode scientifique. En revanche, l'interprétation de Breton postule l'existence d'un sens caché de l'objet, lié à sa valeur de représentation, que l'imagination est capable de dévoiler. Le fait de postuler que l'imagination est une force capable de fonder la rencontre entre poètes et savants est contraire à l'épistémologie bachelardienne qui, comme nous aurons à le voir, prévoit que le scientifique lutte *contre* ses associations immédiates. La notion de « champs de force », dans ce cas, n'a rien de scientifique, mais penche du côté d'un savoir intuitif, qui est censé dépasser les apories de la logique. Il s'agit d'une tendance toujours présente dans la pensée de Breton, un abandon aux forces cachées du merveilleux qui lui sera reproché en particulier par Caillois¹. Breton arrive jusqu'à l'affirmation selon laquelle, pour le scientifique et pour l'artiste, il n'est pas possible de tout justifier par la logique, dans la construction d'un savoir sur les objets du monde qui dérive en premier lieu d'une connaissance de l'être intérieur :

Et s'il s'avère que la grande énigme, la cause permanente de conflit de l'homme avec le monde réside dans l'impossibilité de tout justifier par le logique, comment pourra-t-on demander compte à l'artiste, au savant, des voies que choisit pour se satisfaire l'impérieux besoin humain de former *contre* les choses extérieures d'autres choses intérieures, dans lesquelles toute la résistance de l'être intérieur soit à la fois abdiquée et incluse ?²

Certes, les oscillations théoriques de Breton dans la matière sont nombreuses, d'une attitude d'attaque de la science, vue comme une alliée de la domination de la logique, à la nécessité de trouver un compromis, d'imaginer une épistémologie cohérente avec la démarche surréaliste. Ce qui semble indubitable est que, dans la dialectique entre les forces de la raison et les puissances de l'imagination, les surréalistes accordent une primauté à cette dernière, qui constitue l'élément de synthèse et de contrôle des autres facultés. La volonté de théoriser ce rôle primordial pour l'imagination est d'ailleurs très clairement formulée par Aragon dans *Le Paysan de Paris* :

Il y a plus de matérialisme qu'on ne croit dans le sot rationalisme humain. Cette peur de l'erreur, que dans la fuite de mes idées tout, à tout instant, me rappelle, cette manie de contrôle, fait préférer à l'homme l'imagination de la raison à l'imagination des sens. Et pourtant c'est toujours l'imagination seule qui agit. Rien ne peut m'assurer de la réalité, rien ne peut m'assurer que je ne la fonde sur un délire d'interprétation, ni la rigueur d'une logique, ni la force d'une sensation³.

Aragon affirme ainsi, de manière très claire, que l'imagination englobe toutes les autres facultés et qu'elle détermine l'appréhension de la réalité possible pour l'humain : c'est pour cette raison qu'elle doit maintenir sa position apicale par rapport aux autres facultés.

Les surréalistes s'insurgent donc contre le « sot rationalisme », et cherchent une épistémologie qui postule l'emploi d'une raison plus ouverte : s'ils semblent trouver ce modèle dans la réflexion de Gaston Bachelard, le lien connaturel entre science et

¹ Cf. *infra*, ch. 5.1.

² A. Breton, « Picasso dans son élément », dans *Point du jour*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., vol. II, p. 366.

³ L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, p. 12.

rationalisme empêche à toute théorie sur la science dans l'époque contemporaine de subordonner le pouvoir de la raison à celui de l'imagination. Pourtant, cette frontière est celle que les surréalistes souhaitent dépasser en démontrant ainsi qu'ils sont liés à une autre vision de la connaissance, qui trouve dans le romantisme sa source fondamentale.

Julien Gracq, en 1948, dans son *André Breton, quelques réflexions sur l'écrivain*, revient sur le rôle de l'imagination dans l'œuvre du chef de file du surréalisme, en faisant à ce sujet référence à la théorie bachelardienne, désormais développée en plusieurs textes, et en proclamant son admiration pour cette nouvelle méthode d'enquête critique. Cependant, ce que Gracq reproche à Bachelard est le caractère excessivement figé et intemporel de sa catégorisation fondée sur le prisme des éléments : il insiste au contraire sur le fait que les avancées de la science contemporaine ont introduit des concepts et un vocabulaire qui ont façonné l'imagination bretonnienne, et ont fourni une contribution fondamentale à la fois à l'élaboration de sa production poétique et de sa réflexion théorique et intellectuelle. Il écrit :

On ne se défendra pas d'admettre que le développement de nos connaissances scientifiques a pu n'être pas sans influencer grandement des démarches imaginatives jusque-là tâtonnantes, irrésolues — sans, d'une certaine manière, les légitimer [...]. Ce n'est qu'au prix de faire craquer le cadre un peu étroit, un peu trop « fixiste », à l'intérieur duquel, comme un Linné de l'imagination matérielle, il distribue ses familles poétiques, que l'on pourra tenter d'utiliser ici les nouveaux principes critiques de M. Bachelard. [...] le type d'imagination de Breton paraît bien être sous la dépendance de l'un de ces schémas moteurs pour lesquels la science n'a fourni de garants qu'au début du siècle dernier : précisément celui de l'« induction » — et, d'une manière plus générale, celui du « courant »¹.

On voit donc bien comment ce schéma interprétatif montre l'importance fondamentale que la science a joué dans l'élaboration intellectuelle surréaliste, tout en réaffirmant son rôle vicair : les découvertes scientifiques deviennent en effet la source d'un certain type d'imagination, qui a rendu possible la pensée surréaliste telle qu'elle est. En revanche, cela ne met pas en doute l'idée selon laquelle c'est l'imagination qui, à partir de cette base, constitue l'agent de la révolution intellectuelle et existentielle que Breton poursuit.

Imagination, action et politique

Le pouvoir « réalisateur » de l'imagination

L'imagination constitue pour les surréalistes l'instrument qui permet l'affirmation de la liberté nécessaire à l'écrivain pour fonder un discours novateur et une *action* sur le réel. Par rapport aux théories de l'imagination élaborées auparavant en effet, les surréalistes magnifient les vertus proprement pratiques de cette faculté, le fait qu'elle puisse engendrer un changement anthropologique général, qui à son tour est à même de produire une révolution politique. C'est cela, en définitive, le sens de la phrase trop célèbre de Breton : « “Transformer le monde” a dit Marx ; “changer

¹ J. Gracq, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1966, p. 60-61.

la vie”, a dit Rimbaud : ces deux mots d’ordre, pour nous, ne font qu’un »¹. Or, nous voyons que, dans cette maxime, les moyens de l’imagination poétique et de l’action politique directe tiennent dans une unité indissoluble, justement parce qu’ils sont chacun la conséquence de l’autre. Pour Breton cependant – et il s’agira d’un point de contraste fondamental à l’intérieur du groupe – la démarche rimbaldienne, l’exploration de soi de la part de l’artiste, est la condition pour que la mutation politique puisse advenir, l’inverse n’étant pas vrai. De là l’importance fondamentale attribuée à l’imagination : personnifiée, elle est la « chère imagination »² à qui Breton s’adresse directement dans le *Manifeste*, sorte de divinité païenne, qui, à la différence du Dieu chrétien, « ne pardonne pas » ; il n’y a pas de compromis possible, en effet, pour sauver la liberté dont elle est porteuse. Liberté qui se joue au niveau personnel, dans la réalisation nécessaire du désir ; mais aussi liberté intellectuelle, dont la retombée est collective, car elle est en mesure de renverser l’ordre actuel. L’attribution de liberté est un autre des bénéfices fondamentaux qui sont conférés à l’imagination dans la vision surréaliste, et cela depuis les débuts du mouvement. Breton écrit :

Parmi tant de disgrâces dont nous héritons, il faut bien reconnaître que la *plus grande liberté* d’esprit nous est laissée. À nous de ne pas en mésuser gravement. Réduire l’imagination à l’esclavage, quand bien même il y irait de ce qu’on appelle grossièrement le bonheur, c’est se dérober à tout ce qu’on trouve, au fond de soi, de justice suprême. La seule imagination me rend compte de ce qui *peut être*, et c’est assez pour lever un peu le terrible interdit ; assez aussi pour que je m’abandonne à elle sans crainte de me tromper³.

Breton exalte les possibilités que le renversement de la condition de servitude à laquelle l’imagination est réduite dans le discours contemporain peut engendrer : il dépeint une époque qui garde intactes les possibilités de changement, alors même qu’elle sort des « disgrâces » produites par le premier conflit mondial. On voit bien que l’imagination est présentée comme la seule faculté capable d’envisager le possible : en tant que telle, elle explore un univers d’opportunités inédites. Elle ne se limite pas à justifier l’existant, en se contentant des certitudes acquises ; dans ce sens, on peut trouver des points de connexion entre la position surréaliste et la démarche ultérieure de Sartre⁴, dans la mesure où l’imagination est envisagée, dans les deux cas, comme un moyen de nier l’immutabilité du réel, son inéluçabilité. Il est remarquable qu’un concept dont l’histoire est si longue soit utilisé dans une démarche avant-gardiste, comme l’instrument pour dépasser les apories intellectuelles qui ont mené l’Europe au premier conflit mondial.

Le contraste entre le désastre de la guerre comme aboutissement des erreurs de la civilisation occidentale et la libération apportée par l’imagination est un élément primordial dans la construction du discours surréaliste, qui est puissamment influencé, dès ses origines, par les marques laissées par la guerre. Cela est confirmé par la reconstruction historique tracée par Paul Éluard, dans un texte écrit quelques années plus tard et consacré à Max Ernst :

Vers 1919, à l’heure où l’imagination cherchait à dominer, à réduire les tristes monstres que la guerre avait fortifiés, Max Ernst résolut d’ensevelir la vieille Raison, qui causa

¹ A. Breton, « Discours au congrès des écrivains », dans *Position politique du surréalisme* [1935], dans *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. II, p. 459.

² A. Breton, *Manifeste du surréalisme, op. cit.*, p. 312.

³ *Ibidem*.

⁴ Cf. *infra*, ch. 8.

tant de désordres, tant de désastres, non sous ses propres décombres – dont elle se fait des monuments – mais sous la libre représentation d'un univers libéré¹.

Nous voyons que la responsabilité du désastre est attribuée à une raison dépassée, étriquée, incapable d'affronter les défis de la modernité et qui doit céder le pas à la récupération de l'imagination, afin d'ouvrir l'horizon à une liberté qui n'était pas possible auparavant. Cela nous montre comment le lien établi entre imagination et action politique, entre imagination et philosophie de l'histoire, est fondateur chez les surréalistes. André Breton consacre, dans *Il y aura une fois*, publié en 1930 dans le premier numéro du *Surréalisme au service de la révolution*, une réflexion suivie sur les rapports à instituer entre imagination et mutation du réel. Le titre du texte en question établit déjà, avec la modification de l'expression canonique initiale des contes de fées, une relation entre le domaine du merveilleux et sa force de projection dans le réel :

Mais où sont les neiges de demain ? Je dis que l'imagination, à quoi qu'elle emprunte et – cela reste à démontrer – si véritablement elle emprunte, n'a pas à s'humilier devant la vie. Il y aura toujours, notamment, entre les idées reçues et les idées... qui sait, à faire recevoir, une différence susceptible de rendre l'imagination maîtresse de la situation de l'esprit. C'est tout le problème de la transformation de l'énergie qui se pose une fois de plus. Se défier comme on fait, outre mesure, de la vertu pratique de l'imagination, c'est vouloir se priver, coûte que coûte, des secours de l'électricité, dans l'espoir de ramener la houille blanche à sa conscience absurde de cascade. L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel².

Ce texte élabore d'abord une interrogation fondamentale du rapport entre l'imagination et le monde. En effet, Breton pose la question de la dépendance de cette faculté par rapport au réel et à ses produits. Il ne se prononce pas de manière définitive sur *l'origine* des matériaux utilisés par l'imagination, en se limitant à envisager la possibilité qu'ils ne soient pas directement issus du réel, mais qu'ils soient effectivement *créés*. Cependant – explique Breton – ce n'est pas vraiment la question, car même si l'on accepte l'« emprunt » de matériaux qui constituent l'image, cette opération ne se configure pas comme un processus passif, mais actif. Il s'agit d'une vision « énergétique » de l'imagination, qui se présente comme une force de transformation, capable d'attribuer un sens nouveau aux éléments qu'elle élabore. En effet, Breton parle d'un hiatus entre les « idées reçues » et les « idées à faire recevoir » : cette distinction confirme le pouvoir de connaissance et de création d'idées nouvelles qui est attribué à l'imagination et à son activité, car dans cette distance se réalise l'action même de cette faculté.

Cependant Breton fait, dans ce contexte, un pas supplémentaire : ces idées ne sont pas cantonnées à l'espace de la pure spéculation abstraite, mais elles ont une retombée immédiate sur le réel, qu'elles modifient. L'imagination a donc une « vertu pratique » qu'il faut être capable d'utiliser pour changer le réel. Il est très intéressant de remarquer que la comparaison qui est établie avec l'électricité confirme d'un côté l'attention portée à la dimension « énergétique » du processus imaginatif, et de l'autre, par la référence à la distinction entre « houille blanche » et « cascade », impose un lien entre la nature et la possibilité de modification que l'homme peut exercer sur elle. Cette comparaison évoque donc la capacité de l'imagination à créer une « sur-nature » et donc de reconfigurer le monde : elle ne s'humilie pas face à la vie, car elle la change en profondeur.

¹ P. Eluard, *Donner à voir*, op. cit., p. 945.

² A. Breton, « Il y aura une fois », dans *Le Revolver à cheveux blancs*, op. cit., vol. II, p. 49.

Paul Éluard, dans *L'Évidence poétique*, souligne aussi ce rapport constitutif entre imagination et réel, qui ne doivent pas être séparés mais s'unifier dans une synthèse ultérieure, qui prend justement sa source dans l'action de l'imagination :

C'est l'espoir ou le désespoir qui déterminera pour le rêveur éveillé – pour le poète – l'action de son imagination. Qu'il formule cet espoir ou ce désespoir et ses rapports avec le monde changeront immédiatement.

[...]

Ils poursuivent tous le même effort pour libérer la vision, pour joindre l'imagination à la nature, pour considérer tout ce qui est possible comme réel, pour montrer qu'il n'y a pas de dualisme entre l'imagination et la réalité¹.

Cette déclinaison de l'imagination a une retombée politique qui entre en contraste avec les principes du « réalisme socialiste » prônés par le Parti Communiste. Celui-ci renvoie à une forme plus traditionnelle d'imitation du réel et de ses contradictions et à un rapport plus linéaire de dépendance de la superstructure par rapport à la structure, dans la ligne de la théorisation marxiste et selon les indications théoriques élaborées en Union Soviétique. Au fur et à mesure que l'engagement politique des surréalistes assume un caractère plus précis, à partir du début des années trente, Breton se trouve dans la nécessité de justifier ses positions face à l'accusation d'hétérodoxie, et d'esthétisme.

Dans une interview de 1935 à la revue ouvrière *Haló Noviny*, insérée ensuite dans *Position politique du surréalisme*, Breton répond à une question directe concernant l'art soviétique :

III- Quel espoir placez-vous dans l'art soviétique ?

Tout espoir, bien que l'art soviétique d'aujourd'hui ne réponde pas encore à notre attente. Cet art est encore un art d'imitation, mais il ne peut manquer de faire sa révolution à son tour pour devenir un art d'invention, en application du développement historique de l'art lui-même².

Breton, comme le rappelle Marguerite Bonnet³, suit ici l'idée hégélienne qui prévoit le passage historique nécessaire d'un art d'imitation à un art d'imagination et considère le principe d'un art de reflet, propre au réalisme socialiste, comme un stade intermédiaire vers une forme esthétique plus accomplie. Le recours à l'imagination comme puissance de création, d'invention, est donc inséré dans une perspective téléologique et évolutionniste, qui se fonde sur l'idée selon laquelle la contribution que l'artiste peut fournir à la libération collective passe par la fidélité aux moyens d'expression fournis par cette faculté. Une telle vision n'était pas faite pour plaire aux tenants de l'orthodoxie soviétique, entre autres parce qu'elle garantit un rôle primaire à l'art et à la littérature.

Dans la conférence « Position politique de l'art aujourd'hui » prononcée à Prague au début de 1935, Breton met en évidence le fait que trop souvent on a jugé les artistes sur la base de leurs déclarations politiques ou de leur conformisme esthétique plutôt que d'évaluer leur contribution véritable à l'avènement d'une société nouvelle, qui passe par un approfondissement de leur liberté créatrice :

C'est que l'art, de par toute son évolution dans les temps modernes, est appelé à savoir que sa qualité réside dans l'imagination seule indépendamment de l'objet extérieur qui

¹ P. Éluard, *L'Évidence poétique*, op. cit., p. 515-516.

² A. Breton, *Position politique du surréalisme*, op. cit., vol. II, p. 442.

³ *Ibid.*, p. 1586-1587.

lui a donné naissance. À savoir *que tout dépend de la liberté avec laquelle cette imagination parvient à se mettre en scène et à ne mettre en scène qu'elle-même*. La condition même de l'objectivité en art est qu'il apparaisse comme détaché de tout cercle déterminé d'idées et formes. C'est par là seulement qu'il peut se conformer à cette nécessité primordiale qui est la sienne, qui est d'être totalement *humain*¹.

Encore une fois, Breton lie étroitement imagination, liberté et possibilité, à partir de l'affirmation de l'indépendance de la création de l'objet sensible qui l'a engendré. En d'autres termes, il se démarque de toute forme de réalisme entendu comme subordination de l'imagination au réel, pour ramener au centre la pureté du processus de création. Il en résulte donc que ce qui caractérise l'art moderne n'est nullement le fait de rendre compte d'une quelconque réalité extérieure, mais celui de donner le plus de liberté possible à l'imagination en tant que processus, qui peut se servir de matériaux relevant du réel sans y être asservie. Breton insiste en effet sur la centralité de la seule faculté à pouvoir donner son sens à la démarche de l'artiste : il définit alors, de manière paradoxale, l'objectivité artistique comme la fuite de toute détermination, de toute fidélité à ce qui est déjà donné comme tel, dans le domaine du réel. C'est en cela qu'il considère le rôle de l'art comme foncièrement révolutionnaire, même au niveau politique : par le déploiement de la faculté imaginative l'homme est restitué à sa propre humanité, il peut exprimer ses désirs profonds, il peut devenir *créateur*.

Le changement politique qu'il envisage par cet éloge de l'imagination est avant tout l'affirmation d'une nécessité de désaliénation du sujet par l'art, qui peut engendrer à son tour un changement politique collectif. Or, face à une telle proposition, on a souvent accusé Breton et les surréalistes de renvoyer à une religion de l'art incompatible avec les présupposés du matérialisme dialectique marxiste : ces accusations, tout en servant un but polémique contingent, mettent cependant en évidence la fidélité à une valorisation de l'art comme instrument primordial d'émancipation humaine.

La définition de l'utopie politique surréaliste : chassé-croisé Tzara-Breton

C'est Tristan Tzara, dans sa période d'adhésion au surréalisme (entre la publication de *L'Homme Approximatif* en 1930 et celle de *Grains et Issues* en 1935) qui essaie de synthétiser de manière audacieuse les pouvoirs de l'imagination, le rôle de la poésie dans une société postrévolutionnaire et le matérialisme dialectique marxiste. Il s'agit d'un équilibre précaire et Tzara finira par abandonner le surréalisme pour épouser plus franchement la cause du Parti Communiste, en reprochant lui-même à André Breton d'avoir trahi l'engagement révolutionnaire pour privilégier les errances esthétiques. Cela n'empêche pas que dans son *Essai sur la situation de la poésie* ainsi que dans *Grains et issues*, texte hybride et expérimental qui tente de développer et de mettre en pratique les présupposés théoriques de l'*Essai*, Tzara offre la vision d'une société communiste où domineraient les puissances de l'imagination. Ce projet est tout à fait cohérent avec les bases théoriques surréalistes que nous avons explorées ci-dessus et auxquelles il fait d'ailleurs des références explicites.

¹ A. Breton, « Position politique de l'art aujourd'hui », dans *Œuvres Complètes, op. cit.*, vol. II, p. 425.

Tzara définit les modalités de la pensée poétique, de ce que la poésie est en mesure d'apporter à la connaissance, en opérant deux ordres de distinctions, celle entre « poésie comme activité de l'esprit » et « poésie comme moyen d'expression », et celle entre « penser dirigé » et « penser non-dirigé », qu'il tire de la réflexion de Jung¹.

Le « penser-dirigé » est celui qui tend vers un but, vers une utilité pratique immédiate : il est logique, assujéti aux principes d'identité, de causalité et de finalité, et, pour Tzara, constitue une conquête relativement récente de l'humanité : la méthode scientifique en est un exemple². Dans le domaine poétique, ce type de logique se connecte à ce que Tzara appelle la « poésie comme moyen d'expression », à savoir ce type d'écriture qui se limite à exprimer, dans un langage orné, des idées qui ne se distinguent guère de celles pouvant être exprimées par le langage ordinaire. Une telle forme de poésie ne décèle pas une autre forme de connaissance, elle se limite « à exprimer ou à suggérer une idée, un sentiment, par le rythme, l'harmonie, l'image »³. Il s'agit d'une littérature codifiée qui s'oppose à l'idée de « poésie comme activité de l'esprit », laquelle repose sur la définition jungienne du « penser non-dirigé », utilisée par Tzara dans un sens qui recoupe celui qui est attribué par Breton à l'imagination :

Le penser *non dirigé*, associatif ou hypologique, « se détourne (de la réalité), libère des désirs subjectifs et reste absolument improductif, réfractaire à toute adaptation » (Jung). Ce penser consiste en un enchaînement, en apparence arbitraire, d'images : il est supra-verbal, passif, et c'est dans sa sphère que se placent le rêve, le penser fantaisiste et imaginatif ainsi que les rêveries diurnes. Le penser dit non-dirigé domine l'ensemble des phénomènes humains improprement appelé la mentalité primitive dont il ne serait possible d'embrasser la totalité à l'état pur que si la cassure que représente pour nous le passage de l'état de rêve à celui de veille disparaissait entièrement⁴.

On remarque en effet l'extension attribuée par Tzara au penser non-dirigé, qui correspond exactement avec le domaine de la production imaginative libre et créatrice : Tzara se réfère explicitement à la tentative surréaliste de faire émerger ce type d'activité dans la société bourgeoise contemporaine, dominée par le « penser dirigé », et de construire une société future où la poésie aurait un rôle prépondérant, à tel point qu'elle perdrait son sens spécifique pour devenir une activité courante et généralisée :

Les récits de rêve, l'« entrée des médiums », les textes surréalistes basés sur l'écriture automatique et l'expérimentation poétique systématisée [...] sont des tentatives pour rapprocher le surréalisme de la « poésie activité de l'esprit ». Le surréalisme tend à amener cette activité à une expression pure, il est conscient de la possibilité d'existence, dans l'avenir, d'une activité de cet ordre, en dehors et au-delà du poème écrit ou du tableau et de la sculpture. La poésie pourrait devenir un élément de vie – au même titre

¹ Cf. C.G. Jung, *Métamorphoses et les symboles de la libido*, trad. de l'allemand par L. de Vos, Paris, Mouton, 1927 [1912].

² « Le penser *dirigé* est un processus psychique d'adaptation au milieu. Cette forme de pensée, selon Jung “sert à communiquer avec le dehors au moyen des éléments de la langue, elle est pénible et épuisante, elle acquiert, adapte, imite la réalité et cherche à agir sur elle” [...] Le penser *dirigé* ou logique engendre le progrès des sciences, il est productif. Étant un processus d'adaptation au milieu, il correspondrait dans la vie psychique à ce que le travail est en biologie et, pourrait-on ajouter, le travail productif dans la vie économique. » T. Tzara, *Essai sur la situation de la poésie* [1931], dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par H. Béhar, Paris, Flammarion, 1979, tome V, p. 16.

³ H. Béhar, *Tristan Tzara*, Paris, Oxus, 2005, p. 117.

⁴ T. Tzara, *Essai sur la situation de la poésie*, op. cit., p. 16.

que le rêve – mais ce passage ne saurait s’effectuer sans celui de l’individuel au collectif et du subjectif à l’objectif¹.

Tzara imagine donc une société où le devenir dialectique de l’histoire aurait permis de revenir à un « état poétique » proche de celui de la pensée des origines de l’humanité, mais qui serait passé par la « négation » de la civilisation moderne et constituerait une synthèse dialectique capable d’engendrer une société idéale où le penser non dirigé serait « superposé à la structure de la civilisation et à ses conquêtes indestructibles »².

Grains et issues représente une expérience fondamentale dans ce sens, parce qu’à côté des réflexions théoriques déjà élaborées dans l’*Essai sur la situation de la poésie*, il déploie un exemple de « poésie activité de l’esprit », car il est construit comme un « rêve éveillé », et se propose d’imaginer, par ce moyen, cette même société idéale et utopique. Il s’agit d’un exercice qui, tout en s’insérant dans la longue tradition de Platon, More et Campanella, s’en distingue par son style tout à fait spécifique, qui tente d’anticiper d’une certaine manière l’état « poétique » qu’il prophétise, la domination du « penser non dirigé ». Dans un passage du texte, dans la section « Rêve expérimental », Tzara, en décrivant les modifications des structures de pensée et de communication qui interviendront dans sa société idéale, attribue une importance fondamentale aux mécanismes imaginatifs :

Disparaîtront peu à peu : le doute de ce qu’un individu pense, ne pouvant, ne sachant ou ne voulant, pour diverses raisons, le dire, [...] l’habitude de penser en mots, car dans la plupart des cas, seul le parler sonore ou étouffé dans la bouche engendre le penser ; le pouvoir moteur de la pensée dont l’avancement, par la preuve de ce qui reste en arrière, fait son compte sous la rubrique du temps ; le but à atteindre qui, par la contagion de celui proposé à la pensée se répand sur la démarche d’une activité selon la notion moïse de la vie en général et, finalement la notion de la durée continue, car la nature statique de la pensée imagée saura retenir l’individu dans la mare croupissante d’où seront absents le bien et le mal, le beau et le laid, la vie et la mort³.

Le changement qui est envisagé dans une société de ce type va jusqu’aux racines mêmes de la pensée. Cette modification passe par une prévalence de la pensée par images, qui devient le point de bascule d’une nouvelle manière d’envisager la réalité, d’une révolution anthropologique qui est le complément indispensable d’une révolution politique. Il s’agit d’une illustration concrète de la célèbre association entre Marx et Rimbaud préconisée par André Breton : cependant, cette utopie est envisagée par Tzara, comme par Breton d’ailleurs, du côté de Rimbaud, à savoir du côté de la contribution spécifique que la poésie peut apporter au changement politique, par le changement des cadres de pensée et des structures de la sensibilité et de la communication.

Ce n’est pas un hasard si Breton, après les différends qui au cours des années trente l’opposent au Parti Communiste, récupère la pensée de l’un des grands utopistes du socialisme pré-marxiste. En dérogeant aux principes de l’écriture automatique, Breton écrit en effet, en 1947, une *Ode à Charles Fourier*. Il s’agit d’un texte assez traditionnel par rapport à l’expérimentation de Tzara, mais il met en évidence les éléments de communion profonde entre la pensée surréaliste et une réflexion politique qui, dans la construction d’une société nouvelle, tend à mettre au second plan l’analyse des forces de production, au profit de la nécessité d’une

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 22.

³ T. Tzara, *Grains et Issues* [1935], dans *Œuvres complètes, op. cit.* tome V, p. 49.

libération des passions humaines et de leur mise en relation avec l'harmonie universelle. Il s'agit – comme le souligne Jean Gaulmier dans une belle étude sur l'*Ode* – d'un « humanisme intégral »¹, qui rejoint celui de Breton, dans la mesure où il cherche, dans les profondeurs de l'être humain, la source du changement politique. Gaulmier souligne également le fait que l'imagination, et son produit, l'analogie, sont à la base des deux systèmes :

Exactement comme elle le sera pour le surréalisme, l'imagination pour Fourier n'est pas la « puissance trompeuse » stigmatisée par Pascal, elle révèle la réalité. L'ordre combiné n'est pas une invention fallacieuse, mais une découverte qui éclaire tous les secrets de la Nature².

Si Tzara cherchait encore à trouver l'équilibre parfait entre la pensée surréaliste de l'imagination et l'analyse « scientifique » marxiste, pour ensuite s'orienter vers le camp communiste, Breton semble, en 1947, avoir abandonné définitivement un tel objectif, pour fonder sa réflexion sur une synthèse plus libre et plus cohérente avec les présupposés de sa théorie de l'imagination. Il retrouve en effet, chez Fourier, une pensée analogique, qui est en mesure, au travers de la notion d'« attraction », de fonder un système de correspondances entre l'être humain et la nature. Elle peut construire une harmonie universelle se situant entre Swedenborg et Baudelaire, et porte les marques de la pensée romantique. Breton rend donc hommage à une vision de la société partant d'une réévaluation du pouvoir de l'imagination humaine et prévoyant une mutation anthropologique bien avant la révolution politique. Il écrit :

Comme toi Fourier
Toi tout debout parmi les grands visionnaires
Qui crus avoir raison de la routine et du malheur
Ou encore comme toi dans la pose immortelle
Du tireur d'épine

On a beau dire que tu t'es fait de graves illusions
Sur les chances de résoudre le litige à l'amiable
À toi le roseau d'Orphée

D'autres vinrent qui n'étaient plus armés seulement de persuasion
Ils menaient le bélier qui allait grandir
Jusqu'à pouvoir se retourner de l'orient à l'occident
Et si la violence nichait entre ses cornes
Tout le printemps s'ouvrait au fond de ses yeux³.

Breton oppose la dureté de la révolution historiquement incarnée et l'utopie non violente de Fourier, fondée sur une prise de conscience de la place de l'homme dans l'univers. La vision de Fourier le rend semblable à Orphée, capable d'apaiser des bêtes sauvages et symbole par excellence de la poésie⁴. Celle-ci est peut-être source d'illusions – convient Breton – mais elle reste, en puissance, le seul moyen pour un changement véritable de la société, par la capacité qu'elle a de mettre en action des forces imaginatives qui sont inaccessibles par d'autres moyens.

¹ J. Gaulmier, « Introduction », dans A. Breton, *Ode à Charles Fourier* [1947], commenté par J. Gaulmier, illustré par R. Lagarde, Paris, Fata Morgana, 1994, p. 22.

² *Ibid.*, p. 29.

³ A. Breton, *Ode à Charles Fourier*, *op. cit.*, p. 354.

⁴ Par rapport à la comparaison de Fourier avec Orphée cf. P. Brunel, « L'*Ode à Charles Fourier* d'André Breton » dans *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 244-265.

Par l'hommage rendu à Fourier, Breton réaffirme ainsi son insoumission à une pensée politique qui ne tient pas compte de l'imagination comme force d'action, comme première puissance d'une révolution qui ne peut être que globale, touchant tous les aspects de l'existence humaine.

Conclusion

La nouvelle imagination surréaliste

La pensée surréaliste représente, dans notre discours sur l'imagination dans la première moitié du XX^e siècle, un modèle fondamental, car elle inaugure une nouvelle façon d'envisager les pouvoirs qui sont attribués à cette faculté. Héritier de la tradition romantique et en même temps soumis à l'influence des paradigmes et des connaissances apportées par les sciences humaines, le surréalisme essaie de trouver une synthèse entre ces différentes composantes. Cependant, s'il y a une tension de « laïcisation » de l'imagination, qui en ramène les effets aux puissances subjectives de l'individu et non pas à la connaissance des forces cosmiques, ce processus n'est pas tout à fait irréversible, ni définitif. En faisant le procès de la littérature traditionnelle, et en même temps en réaffirmant la puissance cognitive de la poésie, André Breton essaie de fonder un modèle d'humanisme renouvelé, qui part d'une conception de l'imagination comme puissance proactive, capable d'engendrer une modification significative dans l'existence des individus et des sociétés. En ce sens, elle est considérée comme la faculté fondamentale dont l'homme dispose, l'instrument central dans sa libération, et dans la *création* de possibilités nouvelles. On lui attribue par conséquent une primauté hiérarchique par rapport à la raison scientifique : en effet, si Breton se montre attentif aux avancées de la science et de l'épistémologie contemporaines, il attaque violemment le réductionnisme positiviste qui caractérise la tradition culturelle française récente. En cela, il se place dans la lignée des grands théoriciens de l'imagination de la seconde moitié du XIX^e siècle tels que Poe, Baudelaire et Coleridge. Nous avons vu que, dans cette attitude, on peut trouver aussi la raison de l'ambiguïté du traitement des sciences humaines par la réflexion bretonnienne et surréaliste en général : en effet, si ces disciplines fournissent des instruments et des concepts pour une analyse renouvelée du fonctionnement de l'imagination, leurs paradigmes épistémologiques sont trop dépendants de la méthode expérimentale pour que les surréalistes puissent y adhérer complètement. Nous avons donc montré comment les surréalistes « pillent » les concepts utiles à leur démarche, sans jamais accepter complètement les présupposés qui fondent ces disciplines ou même en renversant leurs conclusions. Il s'agit d'une liberté qu'ils prendront aussi dans le domaine politique alors que la doctrine officielle du réalisme soviétique entrera en conflit avec leur conception de l'imagination poétique, même si Breton se verra forcé de nuancer et de modérer ses prises de position à partir des années trente.

En modernisant le modèle romantique d'imagination créatrice, sans jamais en détruire complètement les présupposés fondamentaux, ils posent le point de départ de tout discours qui, dans l'entre-deux-guerres, essaie de repenser, par le concept d'imagination, le rôle de la poésie dans la culture contemporaine.

Roger Caillois : pour une science de l'imagination ?

L'évolution de la théorie de l'imagination que Roger Caillois élabore à partir des années trente, constitue une illustration particulièrement limpide des enjeux concernant l'évolution du concept d'imagination dans l'entre-deux-guerres. En effet, elle montre clairement quelles peuvent être, dans l'esprit d'un jeune intellectuel inquiet et attentif aux modifications de la culture de son temps, les conséquences de la rencontre entre une pensée de l'imagination postromantique et les paradigmes épistémologiques des sciences humaines, à la suite de l'expérience surréaliste. C'est justement le jeune âge de Caillois dans les années trente, ainsi que ses vastes ambitions intellectuelles et le prestige dont il jouit déjà dans le milieu littéraire, qui le mènent à « mettre en scène » ses questionnements et son désir de renouvellement intellectuel, ce qui nous permet de montrer la dialectique des forces concurrentes qui animent sa démarche. Il procède ainsi à une critique « interne » de l'approche bretonnienne, en mettant en évidence certaines des ambiguïtés que nous avons analysées dans le chapitre précédent, dans le but de fonder une théorie de l'imagination plus rigoureuse et moins indulgente envers les privilèges attribués par les surréalistes à la littérature.

Caillois affirme la nécessité de dépasser les points de vue des disciplines singulières pour élaborer une « phénoménologie générale de l'imagination », qui se structure à partir de l'unité de l'objet d'étude, à savoir les différentes représentations que l'imagination engendre dans l'art, le rêve, les rites, les jeux. En outre, loin de limiter au simple domaine humain le champ de son investigation, il postule des liens entre les conduites instinctuelles qu'on peut repérer dans le monde animal et plus généralement dans la nature, et la présence d'un comportement imaginatif chez les hommes, en abolissant, *de facto*, l'exception humaine et recherchant dans la réalité ce qu'il appelle des « cohérences aventureuses ». Caillois postule l'idée que l'univers dispose d'un nombre limité de lois et de procédés qui se répètent dans des phénomènes tout à fait différents, qu'il faut savoir repérer grâce au regard oblique des « sciences diagonales », capables de dépasser les approches étriquées des disciplines existantes.

Cependant, encore plus que ses conclusions, c'est l'évolution de son parcours qui est, de notre point de vue, particulièrement intéressante. La démarche de Caillois dans l'entre-deux-guerres est, selon sa propre définition, une démarche « terroriste », car elle vise à démasquer les attitudes intellectuelles fondées sur des présupposés épistémologiques faibles et sur des méthodes non rigoureuses. La cible principale de son attaque est la conviction que la littérature puisse être entendue comme un instrument de connaissance, et toute la théorie de l'imagination romantique qui la soutient : c'est en particulier à André Breton, son interlocuteur principal pendant les premières années de sa vie intellectuelle, qu'il adresse cette critique. Nous voyons donc que, au cours des années trente, la confiance exprimée par la démarche surréaliste dans les pouvoirs de l'imagination et de la littérature commence à être mise en doute : la conscience d'une crise à la fois politique et culturelle émerge dans la conscience des jeunes écrivains tels que Caillois. Faute d'une réforme

intellectuelle radicale, la littérature est destinée, selon lui, à ne plus avoir de place dans le système des savoirs, parce que son approche du réel s'est montrée inefficace et ses prétentions au dévoilement du mystère de l'être, de pures escroqueries intellectuelles.

Cependant, alors même que Caillois nie résolument toute valeur à la théorie romantique de l'imagination, il élabore une pensée de la nature qui en est profondément imprégnée ; même s'il méprise les approches intellectuelles propres au milieu littéraire de son temps, celles-ci constituent néanmoins le véritable fond de sa formation. C'est dans cette dialectique que nous trouvons la clef permettant d'interpréter toute l'élaboration intellectuelle de notre auteur.

L'influence exercée par la théorie de l'imagination romantique (et par l'idée de littérature et de savoir qui en découle) est souvent cachée et refoulée par le jeune écrivain, questionnée dans ses fondements, mise à l'épreuve des paradigmes des sciences humaines. Son insatisfaction affichée le projette sur la scène intellectuelle en tant que conscience critique du milieu littéraire, de ses habitudes, de ses *a priori* épistémologiques. Cela n'empêche pas que, bien qu'il veuille éloigner de lui-même l'objet de sa réprobation, il n'y arrive pas tout à fait : sa critique finit par être interne, soucieuse, finalement, de garder un relief cognitif pour la littérature et, par conséquent, héritière de la conception romantique. En dépit des apparences, plus qu'un « terroriste », Caillois semble être, depuis ses débuts, un réformateur : s'il proclame haut et fort la mort de la littérature, ce n'est que pour travailler à sa résurrection, à restructurer le lien cognitif entre imagination et littérature.

Notre lecture se structurera donc en trois sections, consacrées aux trois temps forts de la trajectoire de Caillois : dans un premier moment, qui correspond à son adhésion et à sa sortie du mouvement surréaliste, nous analyserons son diagnostic de mort de la littérature et sa volonté de réduire cette dernière au cas particulier d'une plus vaste enquête, qui se voudrait scientifique, sur les produits de l'imagination. Une attention particulière sera dédiée à l'attaque qu'il porte aux convictions théoriques d'André Breton, mais nous consacrerons aussi un développement plus vaste à l'analyse de la relation ambiguë que Caillois entretient avec la réflexion romantique, entre rejet apparent et influence cachée. Puis nous verrons de quelle manière les paradigmes épistémologiques de la psychanalyse et de la sociologie agissent sur la théorie de l'imagination de Caillois. En même temps nous montrerons comment le jeune auteur souffre des limitations qui sont propres à l'approche de ces disciplines et tente, par la fondation du Collège de Sociologie, de construire une expérience militante, qui utilise les instruments des sciences humaines pour fonder un humanisme plus large en mesure d'agir de manière significative sur la configuration de la société contemporaine. Dans une troisième partie, nous analyserons le revirement théorique qui prend forme pendant les années de la Deuxième guerre mondiale et du séjour latino-américain de Caillois : le retour à une conception de la littérature comme source possible de connaissance et d'utilité sociale se configure en effet comme l'issue logique des tensions présentes dans la première phase de sa production. La reconnaissance des possibilités gnoséologiques offertes par l'imagination s'accompagne dans cette phase de la théorisation d'une « esthétique sévère », qui puisse contrer les insuffisances qu'il avait repérées dans la théorisation littéraire. Caillois renoue donc avec une « pensée de l'imagination » comme instrument de connaissance : nous montrerons en effet que la doctrine des « sciences diagonales », que notre auteur théorise après la Deuxième Guerre mondiale, peut être lue dans son ensemble comme un héritage direct de la théorie baudelairienne des correspondances. Cela nous permettra de repositionner le travail de Caillois dans la

lignée des théories romantiques de l'imagination tout en appréciant son adaptation au contexte épistémologique du XX^e siècle.

Les adieux à la littérature : la conscience d'une crise

Entrée et sortie du surréalisme

Les termes de la participation de Roger Caillois au mouvement surréaliste contiennent déjà *in nuce* les coordonnées intellectuelles qui le conduiront à l'élaboration de sa théorie de l'imagination : les problématiques qui caractérisent cette courte période influencent de manière décisive l'évolution de son rapport à la littérature et, plus généralement, l'orientation globale de sa carrière intellectuelle. Caillois lui-même, en recueillant dans *Approches de l'imaginaire* les textes écrits entre 1932 et 1935, parle d'une « équivoque surréaliste », minimisant ainsi, en apparence, la portée de sa participation au mouvement, pourtant très active au cours de ces années¹.

Quelle est la nature d'une telle équivoque ? Caillois revient sur cette question en 1970, dans un texte intitulé « Intervention surréaliste », en relatant ses préoccupations de l'époque. Il écrit qu'il avait rejoint le mouvement car il estimait qu'il était en mesure de décréter la « fin de toute littérature »². Une sorte d'implosion, donc, un sabotage de l'intérieur ou, encore, de la littérature pour en finir avec la littérature : le jeune intellectuel avait confiance dans le fait que les surréalistes allaient remplacer la pratique de la littérature par « l'étude rigoureuse de l'imagination, au moyen notamment de l'écriture automatique, destinée, selon la formule célèbre du *Manifeste* de Breton, à révéler le fonctionnement réel de la pensée en dehors de tout contrôle moral, intellectuel ou esthétique »³.

Il s'agit donc, pour Caillois, de passer d'une approche esthétique, imprécise et trop lourdement marquée par les *a priori* d'une tradition sclérosée, à un rationalisme méthodique et capable de mener à des découvertes intellectuelles stables et certaines. L'écriture automatique devait, par conséquent, fournir des données précises concernant l'imagination qui allaient être ensuite soumis à une analyse systématique. Cependant, Caillois aura à se scandaliser que, contrairement à ses attentes, le surréalisme n'ait absolument pas évacué la visée esthétique, mais qu'il garde une dépendance cachée vis-à-vis de la tradition et de ses modules d'approches au fait littéraire. Cette conscience le porte à affirmer que « les textes prétendument issus de l'écriture automatique furent les plus littéraires (et au pire sens du mot) qu'on ait jamais vus »⁴. Ses inquiétudes se concrétisent lors d'un véritable *casus belli*, la célèbre dispute des haricots sauteurs. Ce différend, concernant l'attitude à tenir face au merveilleux représenté par une poignée de fèves qui bougent sans explication

¹ Caillois écrit à cet égard : « Durant les premiers temps, je fus un membre fidèle, fanatique, exclusif du groupe surréaliste. Je prenais part quotidiennement aux réunions des affidés. Je ne connaissais de mots d'ordre que ceux de la secte. [...] Je ne publiais guère que dans les revues autorisées. » dans R. Caillois, « Intervention surréaliste (divergences et connivences) » [1970], dans *Œuvres*, édition établie et présentée par D. Rabourdin, Paris, Quarto Gallimard, 2008, p. 213.

² *Ibid.*, p. 214.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

apparente, détermine la sortie définitive du mouvement de Roger Caillois¹. Il signifie à Breton sa décision par une lettre insérée ensuite en ouverture de son premier ouvrage, *Le Procès intellectuel de l'art*, publié en 1935. Dans ce texte il accuse le chef du surréalisme de ne pas accorder la même attention aux deux volets de son programme intellectuel : l'investigation et la poésie. Il mesure par conséquent la distance entre la démarche de Breton et la sienne : « Vous êtes donc décidément du parti de l'intuition de la poésie, de l'art – et de leurs privilèges. Est-il besoin de dire que je préfère ce parti pris à une ambiguïté ? Mais vous savez que j'ai adopté le parti pris inverse »².

Il s'agit, pour Caillois, d'une question méthodologique fondamentale, car on ne peut pas s'abandonner à l'intuition, à des « illuminations dispersées, instables, mal garanties »³, il faut au contraire être capable de rationaliser autant que possible la poésie, en comprendre le fonctionnement interne, les mécanismes de production de sens et les effets sur le lectorat. Il faut en faire, en d'autres mots, un cas particulier d'une investigation plus large portant sur les diverses manifestations de l'imagination et dont le caractère fondamental serait la systématité.

Certes, à cette occasion Caillois met en évidence ce qui le sépare de Breton ; cependant son appartenance au mouvement était motivée par des affinités significatives et cette période exerça sur le jeune intellectuel une influence décisive, au point qu'il avouera, à la fin de sa vie, qu'elle a

[...] aimanté ma sensibilité vers toute étrangeté puissante et banale à la fois, inaperçue d'abord, qui frappe le cœur autant que l'esprit et dont la fascination aussitôt qu'elle est ressentie ajoute comme une dimension de mystère à la réalité. Si c'est le caractère propre de la vision surréaliste du monde, il m'en a sans doute inoculé le venin, car il n'est pas un de mes livres qui n'en soit pas irrigué à quelque degré. Assurément, j'en détournais le cours vers l'exploration, l'analyse, l'examen méthodique, tout ce qui lui semblait propre à résorber la virulence, mais qui pour moi la multipliait, lui conférait des titres et lui assurait une fécondité enfin indiscutables⁴.

Il se dessine de cette manière un rapport ambivalent entre Caillois et Breton, qui dénote ce que l'on pourrait définir avec Harold Bloom comme une « angoisse de l'influence »⁵, la nécessité de se construire intellectuellement *contre* un modèle, dont la proximité peut être ressentie comme une menace, ou comme une tentation à fuir : si Caillois avait cherché dans le surréalisme une démarche qui l'éloigne de ses penchants littéraires et romantiques, il est forcé de se rendre compte que ce n'est pas la direction prise par le mouvement. Cependant, Breton soulignera à plusieurs reprises son regret pour l'éloignement de celui qu'il avait surnommé la « boussole mentale du surréalisme »⁶ et les deux intellectuels garderont des liens de

¹ Lors d'une réunion surréaliste au café Blanche le 26 décembre 1934, Breton montre à ses compagnons une poignée de haricots mexicains, parmi lesquels certains étaient dotés du pouvoir « magique » de sauter. Les autres surréalistes contemplent étonnés cette manifestation du merveilleux, tandis que Caillois propose de les disséquer pour voir s'ils contiennent une larve, ce qui serait la démonstration que ce merveilleux est tout à fait naturel, et comme tel, absolument explicable. Breton s'indigne d'une telle proposition qu'il considère comme un sacrilège tandis que Caillois s'indigne à son tour parce qu'il estime que « le merveilleux, pour rester digne de ce nom, devrait offrir un peu plus de résistance à l'investigation. » R. Caillois, *Intervention surréaliste (divergences et connivences)*, op. cit., p. 214.

² R. Caillois, *Le Procès intellectuel de l'art* [1935], dans *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 36.

³ *Ibidem*.

⁴ R. Caillois, « Intervention surréaliste », op. cit., p. 221.

⁵ Cf. H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

⁶ R. Caillois, « Intervention surréaliste », op. cit., p. 221.

collaboration bien après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, tout en polémiquant à plusieurs reprises.

Si nous analysons la production de Caillois au sein du surréalisme, nous ne pouvons pas nier la cohérence de sa trajectoire, car ses premières publications contiennent déjà en germe les raisons de son parcours divergent. Les textes principaux de la période sont au nombre de deux : « Spécifications de la poésie », publié en mai 1933 dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, et « Systématisation et détermination », publié dans *Intervention surréaliste* en 1934¹. Dans le premier, notre auteur s'en prend à la pensée lyrique, coupable d'avoir été, traditionnellement, le réceptacle de tout laxisme intellectuel, puisqu'on a longtemps toléré une dérive mystique et irrationaliste dans le traitement de ses produits² : il est au contraire nécessaire d'« organiser la poésie »³, de ramener le résidu irrationnel de l'« imagination empirique »⁴, relevant de l'affectivité, à une pensée lucide, à la rationalité, à une « importance scientifique »⁵. Caillois conteste notamment l'opposition du poétique et du réel, en argumentant que la civilisation industrielle déconsidère arbitrairement tous les éléments non immédiatement utilisables dans un but pratique, à savoir ceux qui relèvent de la subjectivité et de l'apparence, et les confine dans un espace de non-légitimité. Le surréalisme, en déconsidérant à rebours la réalité solide et objective des valeurs du pragmatisme industriel, ne fait au fond rien d'autre, pour Caillois, que pointer du doigt, par antithèse, la nécessité d'un traitement paritaire de tous les aspects du réel, y compris ceux qui relèvent de l'imaginaire. On voit bien comment la provocation avant-gardiste est reconduite par Caillois à un rôle propédeutique, qui prélude à une investigation intellectuelle rigoureuse.

De la même manière, dans *Systématisation et détermination*, il affirme la nécessité de la systématisme pour toute enquête qui prétend avoir une quelconque valeur dans le domaine de l'étude de la pensée lyrique, et il invoque à nouveau le modèle scientifique. Il imagine notamment une science inclusive, capable de se constituer en tant que « conscience effective de la cohérence multiple des éléments de l'univers ». Elle serait apte à mener à « la possession d'une véritable position morale, sinon métaphysique »⁶. Il affirme pourtant encore sa croyance dans la compatibilité entre ce modèle et la démarche surréaliste : nous avons vu en effet, dans le chapitre précédent, que Breton considérait souhaitable une conciliation entre sa propre élaboration théorique et l'épistémologie contemporaine. Caillois cite à cet égard un célèbre passage du *Manifeste* concernant le rapport entre images et connaissance⁷ : il place ainsi, encore une fois, le surréalisme du côté de l'analyse, de la systématisation, du dévoilement des mécanismes de la pensée lyrique.

¹ R. Caillois, « Spécifications de la poésie » [1933], dans *Approches de l'imaginaire*, *op. cit.*, p.15-18 et « Systématisation et détermination » [1934], *ibid.*, p. 19-24.

² « Il est de fait que la poésie continue à bénéficier d'une indulgence de mauvais aloi qui tend à lui conférer de dangereux avantages en la sauvegardant, sous prétexte d'intrusion sacrilège, de tout examen critique tant soit peu précis et rigoureux » dans R. Caillois, « Spécifications de la poésie », *op. cit.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ « Ces considérations caractérisent assez bien ma position dans le surréalisme. Désireux de le situer de façon précise, par exemple vis-à-vis des idées exprimées dans le *Manifeste du surréalisme*, je les rapprocherai volontiers des lignes suivantes : "L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême des images. Se bornant d'abord à les subir, il s'aperçoit bientôt qu'elles flattent sa raison, augmentant d'autant sa connaissance" ou encore de cette définition : "Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'association négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée" » *Ibid.*, p. 24n.

En même temps, dans un texte inédit à l'époque, *La Nécessité d'esprit*¹, il avance des critiques très dures envers les fondements philosophiques de la notion d'écriture automatique, ce qui montre une duplicité de son discours théorique et la conscience d'un éloignement des fondements de l'élaboration surréaliste. Plus précisément, il affirme qu'elle implique une correspondance absolue entre pensée et langage qui est difficilement recevable, surtout si l'on considère les avancées récentes de la psychanalyse en matière d'exploration de l'inconscient. Cette approche montre des fissures évidentes dans son adhésion à l'orthodoxie bretonnienne :

Or, il n'est personne, même parmi les philosophes les plus intellectualistes, qui soutienne cette conception purement verbale de la pensée, conception dont les efforts de la psychologie la plus élémentairement introspective ont depuis toujours fait justice en attendant que la découverte de l'inconscient la rende définitivement insoutenable².

La psychanalyse, reniée de manière violente par la suite³, joue, dans cette phase, un rôle fondamental pour Caillois. Il invoque en effet l'étude freudienne des rêves comme un exemple valable de systématisation des contenus affectifs des représentations de la psyché. Ce type d'approche devrait, selon lui, être tenu pour modèle dans l'exploration du terrain encore plus complexe de la pensée lyrique : cette dernière, à la différence du rêve, est puissamment influencée par le contrôle de la conscience et, par conséquent, elle produit des documents extrêmement difficiles à cerner⁴. En cela, Caillois s'éloigne de Freud, qui tendait à rapprocher rêve nocturne et rêverie poétique, ou du moins essaie-t-il de compléter son travail à cet égard⁵. Il trouve dans le concept psychanalytique de surdétermination un outil adapté à la description de la complexité des interférences entre les images. Il le juge en effet en mesure de dépasser le simplisme des théorisations associationnistes, pour mettre à jour un enchevêtrement de facteurs fait de répétitions, déplacements, changements d'échelle : dans un tel cadre il n'est plus possible d'imaginer des explications fondées sur des séries causales directes et linéaires, mais il est nécessaire de reconstruire le réseau complexe d'interférences indirectes et secondaires qui structurent l'interaction entre les images. Nous voyons donc que Caillois, comme tous les auteurs de notre corpus, cherche dans les instruments élaborés par les sciences humaines une solution moins aride et mécaniciste que celle proposée par l'associationnisme à la question de la « syntaxe » des images et à leur interaction dans le psychisme :

Il faut le dire une fois pour toutes : si les philosophes qui ont étudié l'association des idées ne l'avaient pas fait d'une manière artificielle, en se demandant dans l'abstrait pourquoi l'élément inducteur est associé à un élément induit unique, alors que beaucoup d'autres éléments inductibles ont avec cet élément inducteur des ressemblances aussi suggestives ou des contiguïtés aussi étroites, s'ils avaient au contraire considéré la multiplicité concrète des relations d'éléments particuliers et réellement associés, ils se

¹ Ce texte, jamais publié de son vivant (il sortira en 1981 aux éditions Gallimard), constitue un aperçu intéressant de la réflexion cailloisienne pendant la période surréaliste, en dehors des nécessités d'une adhésion « publique » aux principes de l'orthodoxie du mouvement. Pour une analyse approfondie de ce texte cf. M. Syrotinski, « Échec et nécessité dans *La Nécessité d'esprit* », dans L. Jenny (sous la dir. de), *Roger Caillois, la pensée aventurée*, Paris, Belin, 1992, p. 51-68.

² R. Caillois, *La Nécessité d'esprit*, Paris, Gallimard, 1981, p. 47.

³ Cf. R. Caillois, « Infaillible psychanalyse » [1957], dans *Approches de l'imaginaire*, op. cit., p. 99-103.

⁴ « Pour le rêve, le travail est plus qu'à moitié fait. En effet si l'on consent à considérer les mécanismes que les recherches psychanalytiques y ont, sinon décelés, du moins définis (condensation, surdétermination, transfert, etc) comme les processus de systématisation affective des représentations [...] constituent par ailleurs des documents particulièrement sûrs, élaborés qu'ils sont selon des procédés relativement autonomes. Il n'est pas de même pour la pensée lyrique [...] », dans R. Caillois, « Systématisation et détermination », op. cit., p. 21.

⁵ Cf. *supra*, ch. 3.4.1.

seraient aperçu que jamais n'importe quoi n'est associé à n'importe quoi mais toujours chaque terme avec celui qu'il faut¹.

Le concept de surdétermination est intégré donc, dans *La Nécessité d'esprit*, à la création de celui d'« idéogramme lyrique ». Ce terme désigne tout signe qui, dans le psychisme humain, renvoie à un certain nombre d'images émotives qui sont liées à un objet ou à un concept spécifiques. Caillois s'estime en mesure de mettre en évidence la « remarquable solidarité des représentations et la complexité infinie de leur surdétermination réciproque ; l'extraordinaire puissance d'annexion et de systématisation passionnelles des idéogrammes lyriques »². Ce concept répond donc à la nécessité de cerner et de réduire à une analyse positive la composante la plus impondérable, personnelle et variable dans la production imaginative, à savoir celle qui est liée à la dimension affective des images. En d'autres mots, Caillois essaie de construire une théorie de l'imagination qui puisse prendre en compte la complexité des émotions conscientes et inconscientes qui sont liées aux représentations que nous engendrons : l'« idéogramme lyrique » est un signe, certes, mais il ne peut pas être considéré en dehors de l'irrationalité des affects qui lui sont associés et qui le façonnent, et le défi de Caillois est celui de rendre compte, de manière systématique, de ce processus de surdétermination dans la production poétique.

Mais c'est seulement avec sa séparation du surréalisme et la publication, en 1935, du *Procès intellectuel de l'art*, que Caillois essaiera de structurer toutes ces idées dans un texte unitaire. Cet ouvrage marque donc l'entrée dans une nouvelle phase de sa production, où l'on peut saisir la véritable mise en place de sa théorie de l'imagination.

Pour une analyse de l'imagination empirique

Dans *Le Procès intellectuel de l'art*, et en particulier dans la section intitulée « Notice sur l'impureté dans l'art », Caillois revient sur les préoccupations qui avaient engendré la notion d'idéogramme lyrique, tout en abandonnant ce terme, trop équivoque car codifié dans l'étude de l'écriture hiéroglyphique égyptienne. Le texte est introduit par une épigraphe qui relate l'affirmation d'un schizophrène sur la beauté : « Voyez ces roses, ma femme les aurait trouvées belles ; pour moi, c'est un amas de feuilles, de pétales, d'épines et de tiges »³. Avec cet exemple Caillois pose directement la question de l'essence de la beauté, qui ne peut être réduite aux seules qualités intrinsèques de l'objet admiré, mais est strictement liée au passage par la subjectivité de celui qui admire : là où le sujet est aliéné, tout le processus échoue. Il faut donc trouver une méthode qui permette de définir « les éléments constitutifs de l'art »⁴, par une rationalisation absolue et rigoureuse de l'émotion esthétique.

Pour ce faire, il procède à une distinction entre éléments purs et éléments impurs de l'art. Les premiers, loin de constituer des données ineffables, sont liés aux caractéristiques spécifiques du médium artistique choisi, mais ils sont réductibles en dernière instance à des lois mathématiques exactes qui règlent leur cohérence interne. Ainsi, que l'on parle de l'harmonie musicale, ou de la proportion des formes dans un tableau, ou bien du mètre poétique, il s'agit toujours des caractéristiques qui sont

¹ R. Caillois, *La Nécessité d'esprit*, op. cit., p. 71-72.

² R. Caillois, *Ibid.*, p. 68-69.

³ R. Caillois, *Le Procès intellectuel de l'art*, op. cit., p. 41.

⁴ *Ibidem*.

reconductibles au *nombre*, car « malgré la différence de l'organe qui perçoit, c'est toujours un rapport numérique de la nature qui est perçu »¹. La connaissance qu'on peut avoir de ces éléments dérive directement des sciences exactes et ne pose pas de problèmes épistémologiques particuliers : la beauté qui relève de la pure forme n'a rien de mystérieux, car elle est une beauté mathématique.

Cependant, une telle description de l'art, pythagoricienne en quelque sorte, n'en fournit qu'un aperçu partiel. Caillois, en attaquant les défenseurs de l'art pur, affirme qu'il n'existe pas d'œuvre d'art qui ne soit pas contaminée par des éléments impurs, à savoir, selon sa terminologie, « lyriques ». Caillois utilise ce dernier terme en s'éloignant en partie de sa signification traditionnelle, liée à une distinction des genres littéraires, mais il garde la connexion originale du concept avec le champ de la subjectivité. Il définit comme « lyriques » des éléments qui sont liés au contenu de l'œuvre d'art et qui relèvent de « la conscience : sentimentalité directe ou symbolique, désirs et souvenirs conscients ou inconscients, etc. Ils forment la partie *vécue*, donc relativement *individuelle* de l'œuvre »². Cette impureté est liée à l'affectivité et entachée de subjectivité : elle est donc, en quelque sorte, *a posteriori*, car elle est produite par l'expérience existentielle, ce qui la rend particulièrement réfractaire à la systématisation. Elle relève de manière exclusive de l'« imagination empirique » dont il s'agit de déceler les mécanismes de fonctionnement. Or il se trouve que la littérature est l'un des arts les plus impurs, car son contenu est particulièrement sujet à l'emprise de ce type d'imagination, contrairement, par exemple, à l'architecture ou à la musique, arts dans lesquels le contenu subjectif est moins significatif.

L'objectif de Caillois est donc de changer du tout au tout la manière de se rapporter à la littérature, qui n'est plus envisagée dans sa valeur esthétique, mais comme *document* à étudier pour éclairer les parcours psychiques engendrés par l'imagination : l'objectif final est de structurer une « phénoménologie générale de l'imagination, auprès de laquelle les œuvres d'art n'auront pas plus de valeur, d'intérêt ou de portée que peuvent en avoir par rapport aux théories scientifiques les produits des techniques industrielles auxquelles elles donnent lieu »³.

Cette approche marque un changement significatif dans la détermination des rapports entre littérature et connaissance : en fait, il ne s'agit plus d'obtenir une connaissance *par* la poésie mais plutôt *sur* la poésie. En d'autres mots, cette dernière n'est pas un instrument de connaissance en soi, mais un document parmi d'autres qui permet d'étudier l'imagination, au même titre que les rites, les jeux, les rêves et bien d'autres sujets que Caillois abordera tout au long de sa carrière⁴. L'analyse de la poésie dans sa relation aux mécanismes du psychisme est poursuivie dans les mêmes années par Gaston Bachelard⁵, qui ne manquera pas de signifier à son jeune collègue l'admiration qu'il porte à la démarche du *Procès Intellectuel de l'art*, en reconnaissant, dans une lettre du 2 novembre 1935, leur intérêt commun pour « les forces constructives de l'esprit »⁶.

¹ *Ibid.*, p. 43.

² *Ibid.*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ « Tous mes livres sont ainsi des analyses des données, des ressorts, des effets de l'imagination (mythes, images, vertiges, rêves ou jeux, passions et cruautés, l'éventail quasi entier du poétique et du fantastique) » dans R. Caillois, « Intervention surréaliste », *op. cit.*, p. 215.

⁵ *Cf. infra*, ch. 7.

⁶ « Cher Monsieur, J'ai bien reçu il y a quelques semaines votre *Procès intellectuel de l'art*. Vous y posez le plan d'une grande œuvre et dès maintenant vos thèmes doivent être à la base de la Critique de la Poésie pure que vous écrivez. Les surréalistes nous libèrent des rythmes dogmatiques. Bien souvent à les lire je retrouve une agilité temporelle perdue dans les lourdeurs philosophiques. Mais il faut profiter de cette libération pour arriver à une

De son côté, Caillois se montre dur vis-à-vis des prétentions gnoséologiques que l'on a attribuées à la littérature au cours des siècles et en particulier à partir du romantisme ; il affirme que « quant aux plus hautes ambitions de la littérature et plus spécialement de la poésie, il n'a jamais été jusqu'à présent prouvé qu'elles fussent fondées »¹. Le même discours semble valoir, par conséquent, pour l'imagination : puisqu'elle est, comme nous l'avons montré, la caution théorique de la spécificité du savoir du poète, elle n'est pas envisagée, dans cette phase, en tant qu'outil de connaissance mais en tant qu'objet à connaître.

Ces considérations ne vont pas, chez notre auteur, sans une polémique qui concerne l'actualité du champ littéraire de son époque : il vise en effet très clairement, par son discours, le milieu intellectuel contemporain et ses pratiques. La section « Crise de la littérature » du *Procès intellectuel de l'art* est particulièrement significative à cet égard, parce qu'elle montre les implications autobiographiques contenues dans la démarche de Caillois et les ambiguïtés qu'elle comporte. Il affirme que la jeunesse contemporaine aurait délaissé la littérature « au profit de préoccupations politiques ou philosophiques »². Or, s'il apparaît évident qu'il s'inclut dans cette jeunesse, il est vrai aussi qu'il semble regretter ce phénomène, lorsqu'il dit que « ce qu'il y a de nouveau et de *grave* c'est qu'actuellement, ces préoccupations s'emparent précisément de ceux qui semblaient les plus désignés à tous points de vue pour être des purs artistes et pour continuer l'effort littéraire »³. Certes, nous pouvons imaginer que le regret exprimé par le jeune intellectuel porte sur le fait que, sans de bons écrivains, la littérature ne pourra pas fournir de documents adéquats à l'étude de l'imagination empirique ; cependant on peut y voir les signes d'une vocation littéraire refoulée, d'une adhésion qui est pourtant contredite par l'objectif déclaré d'en finir avec la littérature.

Il y a en effet, chez le jeune Caillois, une autocensure très forte qui le pousse à fuir toute tentation littéraire au profit d'une discipline intellectuelle sévère, produit d'un sur-moi qui interdit tout abandon, au moins dans les conditions imposées par le contexte culturel contemporain. La littérature devient donc, pour Caillois, une impossibilité, peut-être un *désir* impossible pour ceux qui veulent s'adonner à une démarche de l'intelligence capable de relever les défis de la contemporanéité. De là procède la dénonciation de l'illusion de la littérature et de tout l'art qui a cru pouvoir s'élever aux sommets de la connaissance, pour prendre conscience finalement, dans le nihilisme de l'avant-garde, qu'il ne s'agissait que d'un leurre⁴. Caillois explique que, face à cette fausse route, il reste la possibilité de considérer la littérature comme un moyen d'exploration de l'inconscient, comme le faisaient les surréalistes au début, ou bien d'en faire un simple exercice intellectuel, à la façon de Paul Valéry « à l'époque héroïque »⁵. Caillois convoque ici deux de ses modèles intellectuels, alors que, dans son optique, ils ont tous les deux cédé, finalement, aux sirènes de la littérature : nous avons déjà longuement parlé d'André Breton, qui aurait trahi

esthétique de l'abstrait. Je crois que ce sera votre point de vue finalement puisque vous allez vous pencher sur les forces constructives de l'esprit. Trouver les conditions nécessaires de l'essor spirituel libre, voilà la tâche moderne » recueilli dans *Du Surréalisme au Front Populaire : Inquisitions, op. cit.*, p. 10.

¹ R. Caillois, *Procès Intellectuel de l'art, op. cit.*, p. 49.

² *Ibid.*, p. 52.

³ *Ibidem*. Nous soulignons.

⁴ « Petit à petit, il en est venu à s'ériger en méthode privilégiée de connaissance et a cru pouvoir par conséquent s'engager sans précaution ni garantie dans des aventures sinon métaphysiques, du moins de plus en plus hasardeuses, qui l'ont conduit entre autres choses à se poser à lui-même la question de confiance et à la résoudre par la négative. Tel apparaît schématiquement le progrès des idées de Mallarmé à Dada, Rimbaud en étant le raccourci. » *Ibid.*, p. 53.

⁵ *Ibidem*.

l'attitude analytique pour s'abandonner aux anciens privilèges de la poésie. Le cas de Paul Valéry est également intéressant : Caillois le considère comme un exemple tout au long de sa carrière pour sa lucidité intellectuelle, son esprit encyclopédique et l'exactitude de son écriture. « La nuit de Gênes » constitue donc, dans la logique de notre auteur, un acte de grande cohérence, alors que le retour ultérieur à la littérature de Valéry ne représente, au fond, qu'un symptôme de faiblesse. La littérature est présentée par Caillois comme un véritable péché de l'esprit, une illusion dangereuse face à laquelle il se propose de garder, contrairement à ses maîtres renégats, une attitude inflexible. La solution qu'il invoque afin de ne pas tomber dans ce piège se trouve dans la recherche d'une approche *scientifique* qui puisse donner toutes les garanties de rigueur nécessaires¹.

Mais de quel paradigme parle-t-on ? De ceux des sciences exactes ? De ceux qui sont proposés par les sciences humaines ? Envisage-t-il une adhésion aux méthodes que le positivisme a appliquées à l'étude de la littérature ? En réalité, aucune de ces options n'est privilégiée, car l'utopie de connaissance de Caillois est de *construire* une doctrine nouvelle qui puisse englober toutes ces approches de connaissance par un phénomène de *généralisation*. Il érige donc en modèle le processus d'avancement de la science contemporaine, et écrit qu'il faut se convaincre que « ce procédé de la généralisation par lequel la géométrie de Riemann a résorbé celle d'Euclide et la physique relativiste celle de Newton en les admettant comme cas particuliers d'une synthèse plus compréhensive, indique la voie véritable »².

C'est dans l'article « Pour une orthodoxie militante » paru dans le numéro unique de la revue *Inquisitions*, en 1936, et qui suit l'article bachelardien « Le Surrationalisme », que Caillois précise son point de vue. Il invite à éviter les écueils du mysticisme littéraire de marque romantique, mais aussi les risques insidieux du positivisme aveugle qui refuse ou néglige de plonger dans les territoires liminaires de la conscience, qui sont à tout égard l'horizon à conquérir pour la science qu'il imagine. L'approche positiviste semble en effet s'arrêter lorsqu'on en vient à l'analyse des éléments irrationnels qui caractérisent l'image³.

Le but est de jeter un pont entre toutes les formes du savoir contemporain, pour les dépasser dans une synthèse plus vaste. Au fond, il s'agit de l'objectif même du « Groupe d'études pour la Phénoménologie humaine », autour duquel s'organise *Inquisitions* : trouver une cohérence générale pour la vague de nouveaux systèmes d'explications concurrents qui se trouvent sur la scène intellectuelle de l'époque. Psychanalyse et analyse marxiste, sociologie et anthropologie apportent des éléments fondamentaux pour comprendre le réel : le problème est donc de relier toutes ces explications du comportement humain et de fonder de manière rigoureuse leur coexistence.

Mais quel est le modèle de référence pour fonder cette démarche ? Contre toute apparence et au-delà de la volonté de modernité affichée par ses écrits manifestaires c'est justement le romantisme, tant vitupéré, qui établit, en creux, les coordonnées de sa recherche intellectuelle.

¹ « Mais nous ne renonçons pas à appliquer au domaine de l'art la méthode de la science, dont la rigueur nous semble, ici encore plus qu'ailleurs, nécessaire. » R. Caillois, « L'équivoque surréaliste », *art. cit.*, p. 53.

² R. Caillois, « Pour une orthodoxie militante », dans *Du Surréalisme au Front Populaire : Inquisitions, art. cit.*, p. 10.

³ Cf. *ibid.*, p. 8-9.

L'anti-romantisme problématique de Caillois : un miroir inversé

Les mêmes questionnements épistémologiques que nous avons illustrés ci-dessus seront en effet repris dans un article publié en 1937 et dédié à la démarche romantique. Ce texte, qui s'intitule « L'alternative (Naturphilosophie ou Wissenschaftlehre) », est inséré dans un numéro des *Cahiers du Sud* entièrement consacré aux romantiques allemands et qui voit la participation d'un grand nombre d'intellectuels majeurs qui se penchent sur la question, d'Albert Béguin à Denis de Rougemont, de Charles du Bos à Jean Cassou.

Pourquoi Caillois revient-il à ce moment sur ce sujet ? Les raisons de ce choix se trouvent dans le parallélisme qu'il instaure entre la situation de l'Allemagne au tournant du XIX^e siècle et l'époque contemporaine : c'est pour définir les termes d'un nouveau modèle de connaissance qu'il assume un point de vue historique sur la question. La démarche holistique des romantiques, qui visait une unification du savoir, qui cherchait à construire un dialogue entre la science et la poésie par le biais de l'imagination, correspond tout à fait aux fondements de la tentative de dépassement des cloisonnements disciplinaires que Caillois envisage. Il ne pourra donc pas nier, de ce point de vue, être l'héritier des romantiques, et cela d'autant plus qu'une telle attitude est extrêmement rare ; comme il le rappelle lui-même, « on compte peu d'époques qui aient vu l'activité poétique et l'activité scientifique se considérer autrement qu'avec une indifférence sommaire ou une distante indulgence »¹.

La tentative romantique était donc, à son origine, louable : ce que Caillois lui reproche est d'avoir ensuite complètement inversé les facteurs en jeu. Il rappelle que les romantiques ont posé le pouvoir d'intuition de la poésie au sommet de la hiérarchie des savoirs, en lui subordonnant la science, qui devient une sorte d'appendice, un réservoir de connaissances qui doivent être transfigurées par le pouvoir synthétique de l'imagination. Au lieu de rendre scientifique l'approche de l'art, les romantiques ont, selon Caillois, esthétisé la science, en reconduisant l'univers au mètre de la conscience humaine. Cette opération est à l'origine d'un mysticisme engendrant à son tour un laxisme qui est la source des pires confusions de l'esprit, et des pires escroqueries intellectuelles. Il écrit :

L'effort des romantiques consistera à transmuter le plomb vil des connaissances scientifiques au moyen de l'intuition poétique. D'où leurs deux conceptions essentielles : l'imagination est le fondement suprême de la réalité [...] et d'où il suit que l'existence de l'univers est celle d'un poème, nullement celle d'une machine. Il faut donc la lire avec la sensibilité, non avec les mathématiques [...]. On voit ainsi quelle sorte de service le romantisme allemand fut amené à demander et demanda en effet aux sciences de la nature : ni un processus de démoralisation ni une méthode d'investigation, mais uniquement un système de rapports esthétiques, sinon un réservoir d'expressions².

Cela dit, l'hypothèse fondamentale que posent les romantiques, et qui consiste à ne pas voir de solutions de continuité entre le monde de la nature et le monde de la conscience, constitue le fondement même de toute l'œuvre cailloisienne. En cette même année 1937, à peine deux mois après la sortie de *l'Alternative*, notre auteur publiera dans *Mesures* « La mante religieuse », la première étude où il essaie de donner un contenu aux allégations théoriques qui ont constitué *magna pars* de sa

¹ R. Caillois, « L'Alternative (Naturphilosophie ou Wissenschaftlehre) » [1937], dans *Approches de l'imaginaire*, op. cit., p. 25.

² *Ibid.*, p. 26-27.

production jusque-là. Ce texte, à l'origine du *Mythe et l'Homme*, publié l'année suivante, postule une continuité entre les conduites déterminées par l'instinct chez les animaux, et les projections de l'imagination humaine. Le comportement instinctuel de la mante religieuse qui tue et dévore le mâle après l'accouplement, a, souligne Caillois, plusieurs équivalents dans les mythes, les phobies et les rites qui associent sexe et mort. Cela n'implique nullement pour lui une forme d'anthropocentrisme, mais au contraire résorbe, dans cette phase, l'exception humaine, en la traitant comme une variation possible des lois universelles qui régissent le tout : l'imagination qui engendre les représentations n'est rien d'autre que la manifestation d'une faculté présente dans tout le cosmos et dont les règles peuvent être saisies par l'intellect humain. De ce point de vue nous ne pouvons que rejoindre Claude-Pierre Perez qui, en soulignant l'attitude ambivalente de Caillois face au romantisme, se demande si on a « suffisamment remarqué que, en dépit du dédain affiché par l'article des *Cahiers du Sud*, en dépit aussi de la méfiance qu'il lui est arrivé de marquer à l'égard de la philosophie, Caillois est, parmi les écrivains français de son temps, l'un des rares à oser encore proposer un discours qui puisse ne pas être indigne du nom de philosophie de la nature »¹. Dans ce sens, Caillois voit une continuité entre l'univers humain et l'univers naturel, régis par des lois transversales qui peuvent être dévoilées par analogie et qui se manifestent dans l'imagination humaine.

Dans ce cadre conceptuel, qu'il partage avec les romantiques, Caillois leur reproche d'avoir reconduit toute la nature au pouvoir poétique de l'imagination, alors que cette dernière n'est que la manifestation spécifique qui révèle l'appartenance humaine à une globalité qui est indépendante d'elle. L'imagination humaine ne recouvre pas un rôle hiérarchiquement primaire parmi les forces qui animent l'univers, comme le voulaient les romantiques, mais elle est simplement l'un des éléments qui contribuent à la constitution de l'harmonie universelle. La nature est donc la source de l'imagination et non pas l'envers : c'est pour cette raison que la science doit primer sur la poésie.

Au-delà de cette question de hiérarchisation, il y a aussi une question de méthode qui départage les deux approches : le romantisme a en effet cru au pouvoir de l'intuition poétique comme méthode d'appréhension du réel ; cette approche, qui relève du mysticisme, ne permet aucune systématisation, mais « veut atteindre par intuition l'inintelligible en soi (*das Unbegreifliche*) et ne tente jamais de le réduire à l'intelligible »². On peut facilement voir que cette critique qui porte sur la complaisance envers le merveilleux est la même que celle que Caillois adressait à Breton, et qui a déterminé son abandon du mouvement surréaliste. En effet, notre auteur considère que l'influence romantique concernant les relations entre science et poésie fonde une attitude gnoséologique de longue durée, dont les effets sont tout à fait significatifs dans l'époque contemporaine. Il voit une continuité, comme à la même époque Marcel Raymond et Albert Béguin, entre romantisme et surréalisme : ce parcours passe par une longue série d'auteurs, de Victor Hugo à Baudelaire, à Rimbaud, aux symbolistes, qui ont adopté cette vision du privilège de la poésie sur la science, sans en questionner de manière rigoureuse les fondements. Cette attitude rend nécessaire alors pour Caillois une censure forte, qu'il n'hésite pas à définir comme « terroriste » ; il faut refuser très nettement une disposition délétère, sans qu'on puisse s'arrêter trop longtemps sur des médiations qu'il serait peut-être possible de réaliser :

¹ C.-P. Perez, « Le Fantôme de Novalis », dans *Europe*, n° 859-860, Novembre-Décembre 2000, p. 146.

² R. Caillois, « L'Alternative (*Naturphilosophie* ou *Wissenschaftlehre*) », *art. cit.*, p. 29-30.

[...] les successeurs des romantiques allemands se sont montrés peu disposés à faire [...] le départ des heureuses initiatives et des vaines puérités. Maintenant aussi un terrorisme est nécessaire. Ce serait en tout cas une inqualifiable faiblesse, je ne dis même pas de se refuser, je dis de tarder à brûler ce qu'on adorait hier, tant les circonstances sont pressantes »¹.

La situation contemporaine reproduirait, en effet, celle qui a déterminé la naissance du mouvement romantique, car « comme en 1800, les sciences physiques s'imposent à l'attention [...] comme en 1800 la sollicitation des sciences est impérative »² : les découvertes d'Einstein, de Bohr, de Planck, de Heisenberg donnent l'occasion de repenser notre rapport à la réalité et de réorganiser la connaissance, dans le sens d'une raison agressive et conquérante, capable de mettre en discussion perpétuellement les certitudes acquises, selon le modèle surrationaliste dessiné par Gaston Bachelard dans *Inquisitions*. Il s'agit, pour Caillois, d'une nouvelle méthode d'approche de la découverte intellectuelle, qu'il faut savoir adapter à un autre objet, les manifestations de la conscience humaine, avant que les héritiers du romantisme n'en esthétisent les acquis, et n'en déjouent la charge révolutionnaire :

Il est urgent de prendre les devants, car la partie est trop importante pour qu'on permette de gaieté de cœur qu'on gâche les données scientifiques actuelles comme les romantiques ont fait de celles de leur temps [...] il suffira de souligner deux faits : l'instauration effective par la physique moderne de nouveaux cadres de pensée et la substitution, par le principe d'extension continue, d'une nouvelle logique – une logique de la généralisation – à la logique identitaire fermée. Il ne pouvait pas être question dans ce domaine de respect *a priori* du mystérieux, mais, comme rien ne se perd, la réduction du mystérieux a transformé le principe d'explication comme le résidu irrationnel les modalités rationnelles de l'activité intellectuelle qui en rendait compte³.

Le mot « terrorisme », choisi par Caillois pour définir les caractères de son action intellectuelle semble particulièrement révélateur du jusqu'au-boutisme intellectuel qui caractérise son action au cours des années trente, une attitude qui recèle pourtant de nombreuses ambiguïtés. L'affirmation d'un refus de la littérature et le souhait de son extinction relèvent d'une forme d'auto-négation, ou du moins de rejet de toute sa formation, celle d'un produit exemplaire du système éducatif de la Troisième République : normalien, agrégé de grammaire, Caillois fait ses premiers pas dans le monde intellectuel en se construisant un réseau de contacts dans le milieu littéraire, du Grand Jeu au surréalisme et à *La N.R.F.* de Paulhan. En outre, la littérature ne perdra jamais sa place centrale dans ses analyses intellectuelles ; cela même s'il essaie de souligner sa non-adhésion, en la réduisant à un simple objet d'étude, et en fuyant toute tentation d'écriture littéraire : le cas de la publication manquée de *L'Aile froide* est, de ce point de vue, exemplaire. Seul texte littéraire produit pour la publication avant la guerre, ce récit était destiné à être inséré dans *La N.R.F.* en 1938, mais alors qu'il était déjà composé et prêt pour l'impression en mars 1939, Caillois le retira, sans donner d'explication. En revenant sur l'épisode dans *Le Fleuve Alphée* il se justifiera en écrivant que

Petit à petit j'en suis même arrivé à tenir la presque totalité de mes recherches et travaux pour une gigantesque parenthèse, que j'ai laissée se refermer sur moi [...] Certes, il m'est advenu plusieurs fois de lui échapper, mais ce fut toujours par accident et

¹ *Ibid.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 31-33.

³ *Ibid.*, p. 32-33.

intermittence et non sans difficulté ni remords. D'ailleurs, la première fois, je ne pus franchir le pas. J'avais écrit un texte intitulé *L'aile froide* [...] Quand je corrigeai les épreuves, je fus si effrayé des passages tant soit peu lyriques qu'il contenait, que j'en arrêtai immédiatement la publication. Il fallut le remplacer d'urgence¹.

L'abandon aux errances de l'imagination productrice devient donc, dans cette période, un attrait et un repoussoir pour Caillois, ce qui montre la dialectique qu'il vit entre détachement objectivant et participation active à l'objet de son discours.

Il y a un dernier reproche que Caillois adresse au romantisme et que nous n'avons pas encore traité : celui d'avoir contribué à la naissance et au développement de l'individualisme contemporain. Cette notion est au centre du *Vent d'Hiver*, texte écrit dans les premiers mois de 1937 et qui annonce la démarche du Collège de Sociologie. Cet article postule la nécessité d'un renouveau radical de la société contemporaine, par la récupération d'un sens de la collectivité et du sacré grâce à l'action d'une « communauté des forts », une avant-garde de la conscience collective, une aristocratie de la pensée destinée à survivre aux bouleversements liés à une phase de changement profond de la société. Le début de l'essai ne laisse pas de doute quant à la reconstruction de l'évolution historique de l'individualisme que Caillois élabore :

Si l'on examine l'évolution des idées, non seulement en France, mais dans l'Europe entière, depuis le début du romantisme, on est inmanquablement frappé de l'influence croissante, prépondérante, réellement hors de proportion avec tout autre phénomène du même ordre, des grands individualistes dont la tradition atteint son point culminant avec Stirner et son expression la plus riche avec Nietzsche².

Caillois revient à plusieurs reprises sur la contribution que la littérature apporte à ce sentiment individualiste en soulignant comment l'isolement de l'artiste « n'ayant envers la société que des réactions de défense »³, le pousse à sympathiser avec des personnages liés à la marginalité, car « le thème de la prostituée au grand cœur ou celui du bandit magnanime dans la littérature romantique » sont, en quelque sorte, « les meilleurs signes de la nouveauté essentielle de l'époque »⁴. Il tient le même discours pour la poésie, qui serait principalement un art de refuge et d'évasion. Or, au-delà du manque de nuance de ces considérations, qui servent évidemment un but polémique, on relève qu'au moment même où il critique l'individualisme romantique, il en décline lui-même une version, dans l'exaltation du mythe héroïque de l'intellectuel capable de s'élever au-dessus de la masse à partir d'un privilège gnoséologique.

La production intellectuelle de Caillois dans les années trente, qui se veut antilittéraire et antiromantique, participe beaucoup plus de la logique de ce qu'il combat que de ce qu'il voudrait faire entendre. Si le jeune auteur refuse la tentation littéraire tout en subissant sa fascination, il rejette aussi en bloc le système romantique, alors que le cadre problématique à l'intérieur duquel il évolue se fonde sur les théorisations du Cercle de Iéna et alors qu'il tient, exactement comme les romantiques, l'imagination pour la clef de lecture unificatrice du réel.

Pour sortir de cette impasse, Caillois aura largement recours à l'apport des instruments des sciences humaines dans l'investigation des territoires de l'imaginaire : cette démarche lui permettra d'apporter des éléments nouveaux à la dialectique dans laquelle il se débat. Il faudra donc analyser l'importance de ces

¹ R. Caillois, *Le Fleuve Alphée* [1978], dans *Œuvres, op. cit.*, p. 111.

² R. Caillois, *Le Vent d'hiver* [1937], dans *Œuvres, op. cit.*, p. 251-252. Nous soulignons.

³ *Ibid.*, p. 252.

⁴ *Ibid.*, p. 253.

paradigmes, tirés en particulier de la sociologie et de l'ethnologie, dans la constitution d'une théorie générale de l'imagination.

Pour une théorie générale des productions imaginatives

La recherche d'une nouvelle synthèse épistémologique

L'intérêt de Caillois pour la sociologie n'est certainement pas anecdotique : si son parcours universitaire s'achève avec l'agrégation de grammaire, il suit parallèlement un cursus à l'École Pratique des Hautes Études. Il y est l'un des élèves de l'historien des religions et mythologue Georges Dumézil, ainsi que de Marcel Mauss : sa formation l'insère par conséquent de plein droit dans la lignée de l'école sociologique française fondée par Émile Durkheim. Il présente, dans ce cadre, un mémoire de fin d'études sur « les démons du midi », sous la direction de Jean Marx : ses travaux lui vaudront l'estime de ses maîtres, car après la guerre, en 1948, il obtiendra, grâce à leur soutien, un poste de chercheur au CNRS auquel il renoncera pour accepter un emploi au « Bureau des Idées » de l'UNESCO.

Si nous considérons les deux ouvrages plus spécifiquement liés à la sociologie (au sens ample du terme) qu'il produit dans les années trente, *Le Mythe et l'Homme* et *L'Homme et le Sacré*, nous pouvons les insérer sans difficulté dans le débat qui se développe dans le milieu sociologique de l'époque. La production des mythes et la perception du sacré étaient en effet, à cette période, au centre d'une recherche qui visait à en déterminer la fonction à l'intérieur d'un corps social : les travaux de Marcel Mauss sont, à cet égard, un modèle. Il faut ajouter que Caillois restera, en règle générale, dans les bornes méthodologiques de la discipline, comme le remarque Guillaume Bridet¹, en se servant des outils d'analyse élaborés par ses maîtres. Cependant, dès l'introduction du *Mythe et l'Homme*, notre auteur se pose des objectifs généraux qui dépassent le cadre de la sociologie, et il montre comment son intérêt pour les instruments élaborés dans ce domaine est subordonné à la fondation d'un nouveau champ d'étude, la nouvelle science de l'imagination dont il faisait mention dans ses premiers textes :

Les multiples formes que revêtent les démarches de l'imagination ne paraissent pas avoir été souvent étudiées dans leur ensemble. Au lieu de les éclairer l'une par l'autre, on a fait de l'histoire littéraire, de la mythographie, de la psychologie normale ou pathologique, etc... autant de provinces autonomes où l'on émiette arbitrairement l'unité de la vie de l'esprit et dont on confronte rarement les données, sinon pour le vain plaisir d'en tirer quelques identifications grossières et futiles. [...] il est infiniment plus fécond pour une phénoménologie générale de l'imagination de préciser les différences que d'affirmer de lointaines analogies².

Caillois confirme par conséquent la volonté de décloisonner les disciplines et d'aboutir à une science globale de l'imagination, qui serait capable de rendre compte d'une quantité énorme de phénomènes concernant l'humain à partir d'un point de vue unitaire. Ce point de vue est nécessaire dans la mesure où l'imagination ne différencie pas sa logique selon ses différentes manifestations, alors que les disciplines qui vont l'étudier (la psychologie, la psychanalyse, les études littéraires,

¹ G. Bridet, *Littérature et sciences humaines : autour de Roger Caillois*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 210.

² R. Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, 1994 [1937], p. 5.

la sociologie) suivent des méthodes issues de traditions complètement différentes et qui sont par conséquent extrêmement hétérogènes.

Il est intéressant de remarquer l'utilisation par Caillois du terme « phénoménologie » pour la théorie qu'il veut constituer, alors que nous ne trouvons pas de référence directe à l'œuvre de Husserl que Sartre utilisait, à la même époque, pour construire sa propre doctrine. Cependant, le terme semble prendre son sens, chez Caillois, dans la volonté d'enquêter sur l'imaginaire au plus près de l'expérience, de plonger dans « l'impureté » qui est le propre de l'imagination empirique, ce qui démontre l'intérêt que notre auteur porte au « vécu imaginaire », de tout un chacun. Comme l'écrit précisément Jean-Michel Roy « l'appel à ce terme est révélateur de ce que Caillois concevait sa théorie individuelle de l'imaginaire comme une théorie élaborée en première personne, c'est-à-dire encore comme une théorie tout à fait *de* l'expérience de l'imaginaire et *fondée sur* l'expérience de l'imaginaire »¹.

Caillois reconnaît à la psychanalyse le mérite d'avoir mené une tentative significative dans ce sens, car « en définissant les processus de transfert, de concentration et de surdétermination, elle a jeté les bases d'une logique valable de l'imagination affective »². Cependant il conteste violemment, pour la première fois dans *Le Mythe et l'Homme*, la mise en œuvre de ce projet, qui ne tiendrait pas compte de la complexité des phénomènes mythiques. Au contraire, la psychanalyse serait coupable de l'« emploi mécanique et aveugle d'un symbolisme imbécile »³ qui ne ferait pas sa part à la richesse des manifestations du mythe, faute d'un approfondissement des questions spécifiques évoquées par la pensée sociologique. Il faut en effet être capable, précise notre auteur, de détecter la fonction des mythes et des rites à l'intérieur de leur contexte spécifique, pour le rôle qu'ils jouent dans l'équilibre d'une société et non pas simplement dans une dimension abstraite et individuelle. Pour ce faire, Caillois s'appuie non seulement sur les recherches de Durkheim et Mauss, mais aussi sur des exemples tirés des travaux ethnologiques de Frobenius, Lévy-Bruhl ou Frazer. Il essaie ainsi de trouver un équilibre entre des disciplines qui, tout en analysant des phénomènes comparables, sont dans un rapport de rivalité ou, pire encore, d'ignorance réciproque.

Cependant, la portée du projet de connaissance de Caillois dépasse la simple harmonisation épistémologique des sciences humaines : pour mener à bien sa démarche, il n'hésite pas à s'emparer des territoires de la science et à rechercher dans les études des biologistes un terrain de dialogue qui puisse le conduire à une généralisation beaucoup plus ample, non seulement par rapport à la méthode, mais aussi par rapport à l'objet envisagé. C'est dans un passage des *Deux Sources de la morale et la religion* d'Henri Bergson qu'il trouve l'idée de rapprocher le comportement instinctuel des animaux et la faculté mythopoïétique des hommes : là où la bête est simplement capable de s'exprimer par une action, l'homme peut développer les virtualités de son imagination⁴. Caillois étudie le cas de la mante

¹ J.-M. Roy, « Logique de l'imaginaire et sciences de l'homme » dans A. Laserra (sous la dir. de), *Roger Caillois. Fragments, fractures, réfraction d'une œuvre*, Padoue, Biblioteca francese Unipress, 2002, p. 41.

² R. Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, *op. cit.*, p. 22-23.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ « Il ne devra pas paraître périlleux de chercher des correspondances entre les uns et les autres, entre le comportement des uns et la mythologie des autres, s'il est vrai, comme le veut M. Bergson, que la représentation mythique (image quasi hallucinatoire) soit destinée à provoquer, en l'absence de l'instinct, le comportement que la présence de celui-ci aurait déclenché. » R. Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, *op. cit.*, p. 82. Caillois fait référence à un passage du deuxième chapitre des *Deux sources de la morale et de la religion*, consacré à la « fonction fabulatrice », terme auquel Bergson substitue celui d'« imagination », à son avis trop large pour désigner les représentations phantasmatiques. Le passage en question est le suivant : « Disons provisoirement que c'est de

religieuse qui dévore le mâle pendant le coït : elle met ainsi en relation deux plaisirs biologiquement primaires, la faim et le sexe. Or, la transposition phantasmatique de ce principe, la femme qui tente et dévore, se retrouve dans toute une série de mythes, de délires, de narrations littéraires qui, dans leurs variations, expriment tous la même correspondance avec le phénomène instinctuel qu'on repère chez l'animal. Une telle connexion ne peut pas, aux yeux de Caillois, être le produit du hasard, mais est forcément liée à une homologie structurelle, car « du comportement de l'insecte à la conscience de l'homme, dans cet univers homogène, le chemin est continu »¹. Les deux phénomènes participent donc de la même nature, se situent sur la même ligne car « il y a différence de l'acte à la représentation, mais la même orientation biologique organise le parallélisme et détermine la convergence »².

Le fait de souligner la continuité entre l'homme et la nature, entre les instincts et les représentations semble en effet marquer un point de distinction significatif de la théorie de Caillois par rapport à l'orthodoxie de l'école durkheimienne, qui tend à mettre en évidence de manière plus forte l'origine sociale des représentations collectives. Caillois, sans nier cette dimension, cherche à relativiser l'exception humaine dans les limites d'une interprétation particulièrement libre de l'impératif biologique :

Car des études comme celle-ci inclinent à penser que les déterminations venues de la structure sociale, pour importantes qu'elles soient, ne sont pas les seules à informer le contenu des mythes. Concurrément à elles, semble-t-il, il faut faire intervenir des facteurs mi-physiologiques, mi-psychologiques, ces réactions et constellations affectives primordiales qu'on ne retrouve chez l'homme qu'à l'état de virtualités, mais qui correspondent à des faits explicitement et couramment observables dans le reste de la nature³.

Il ne faut pourtant pas penser que ce rappel à l'insertion de l'homme dans la logique de la nature corresponde à un réductionnisme d'inspiration positiviste. Au contraire, les explications que Caillois propose à la fois pour les comportements animaux et pour les projections imaginatives humaines, vont bien au-delà du simple fonctionnalisme : comme les rites ne peuvent pas complètement être expliqués par la retombée pratique qu'ils engendrent, ainsi on ne peut pas lire tous les comportements et les caractéristiques animalières sur la base de leur utilité aux fins de survie. La logique de l'imagination n'est donc pas une logique économique : nous avons déjà eu l'occasion de le préciser car il s'agit d'un principe qui régit les théories de tous les auteurs de notre corpus, au vu de l'influence de la matrice romantique et antipositiviste qui les anime. Caillois va cependant plus loin, en essayant de démontrer que la nature dans sa totalité ne suit pas des critères strictement pragmatiques. En poursuivant cette idée, notre auteur commence à se détacher significativement des instruments des sciences sociales et à construire la spécificité de sa « phénoménologie générale de l'imagination ».

L'essai « Mimétisme et Psychasthénie légendaire », recueilli dans *Le Mythe et l'Homme*, est une illustration tout à fait significative de ce principe. On sait en effet que les phénomènes de mimétisme animal ont été utilisés par Charles Darwin dans

l'instinct virtuel, entendant par là qu'à l'extrémité d'une autre ligne d'évolution, dans les sociétés d'insectes, nous voyons l'instinct provoquer mécaniquement une conduite comparable, pour son utilité, à celle que suggèrent à l'homme, intelligent et libre, des images quasi hallucinatoires », dans H. Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008 [1932], p. 114.

¹ R. Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, op. cit., p. 83.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 95-96.

L'Origine des espèces, comme argument pour soutenir sa théorie évolutionniste : les animaux présentant des caractéristiques phénotypiques qui les rendent aptes à se camoufler par mimétisme dans un milieu naturel donné ont plus de possibilités d'échapper aux prédateurs, et donc de survivre. Par conséquent, ils tendent à transmettre leur génome, ce qui garantit la sélection de la caractéristique qui leur a donné un avantage évolutif. Caillois, dans son texte, essaie de démonter le fonctionnalisme darwinien en affirmant que les insectes mimétiques n'ont pas plus de chance de survie que les autres et qu'une telle explication évolutionniste ne peut être que fautive. Sa démonstration s'appuie à la fois sur des arguments empiriques, par les études de Judd et de Foucher sur l'alimentation des prédateurs, qui « ne se laissent nullement tromper par l'homomorphie et l'homochromie »¹ et sur des arguments théoriques, par les théories du zoologue Etienne Rabaud qui essaie de montrer comment l'évolutionnisme darwinien tourne au cercle vicieux parce que, s'il était vrai, le mimétisme aurait dû être, dans les stades intermédiaires de l'évolution, à la fois un moyen suffisant et insuffisant de protection, pour pouvoir s'affirmer tout en continuant à évoluer.

Le but de Caillois est de démontrer qu'un tel phénomène peut être considéré comme un véritable *luxé*, qu'il faut expliquer par une tendance à l'assimilation au milieu, une « tentation de l'espace »², un plaisir de se fondre avec la nature environnante³. Ce phénomène n'est pas sans rappeler certains procédés propres à la magie, certains troubles psychopathologiques, et des aboutissements esthétiques. Encore une fois, notre auteur cherche des équivalents aux phénomènes de la nature dans des virtualités imaginatives, pour confirmer le principe « bergsonien » de son étude. Il renvoie donc aux études de Taylor, Hubert, Mauss et Frazer sur le principe imitatif de la magie, l'*attractio similitum* selon laquelle le semblable produit le semblable dans les rites⁴. De manière générale « il reste chez le "primitif" une tendance impérieuse à imiter, jointe à la croyance à l'efficacité de cette imitation, tendance encore plus puissante chez le "civilisé" »⁵. La fin reste en effet toujours l'assimilation au milieu, qui aurait pu agir de la même manière chez l'insecte à un moment où leurs organismes étaient plus plastiques, pour ensuite se fixer dans une caractéristique morphologique permanente. Caillois applique le même principe à l'art, qui est traité ici, de manière cohérente, comme un produit particulier de l'imagination, à mettre en relation avec les autres. Dans ce cas, le désir psychologique d'assimilation à l'espace est signalé par les maintes occurrences du thème de la fusion panique avec le tout, fréquent particulièrement en poésie. Caillois propose, dans le domaine artistique, une interprétation de la production de son ancien compagnon surréaliste Dalí fondée sur la question de l'assimilation à l'espace. Cette lecture, tout en lui servant à conforter la théorie qu'il défend dans *Le Mythe et l'Homme*, constitue

¹ R. Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, op. cit., p. 123.

² *Ibid.*, p. 127.

³ Voir la critique de Bachelard aux présupposés de Frazer, *infra*, ch. 7.2.2.

⁴ Caillois se réfère principalement au texte de Hubert et Mauss, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, qui fait le « point » sur la question de la sympathie dans les rites magiques en reprenant la définition de Frazer pour la nuancer : « Pour M. Frazer, sont magiques les pratiques destinées à produire des effets spéciaux par l'application des deux lois dites de sympathie, loi de similarité et loi de contiguïté, qu'il formule de la façon suivante : "Le semblable produit le semblable ; les choses qui ont été en contact, mais qui ont cessé de l'être, continuent à agir les unes sur les autres, comme si le contact persistait." On peut ajouter comme corollaire : "La partie est au tout comme l'image est à la chose représentée." Ainsi, la définition élaborée par l'École anthropologique tend à absorber la magie dans la magie sympathique » (dans M. Mauss et H. Hubert, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », *L'Année sociologique* 1902-1903). Les deux anthropologues s'adonnent à une critique de cette définition qui, tout en mettant en évidence l'importance des procédés sympathiques, ne réduit pas la magie à ceux-ci.

⁵ R. Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, op. cit., p. 125.

aussi une attaque contre les prétentions théoriques de Dalí et une manière de régler ses comptes avec le milieu surréaliste *a posteriori* :

Le désir de l'assimilation à l'espace, de l'identification à la matière apparaît fréquemment dans la littérature lyrique : c'est le thème panthéiste de la fusion de l'individu dans le tout, thème où précisément la psychanalyse voit l'expression d'une sorte de regret de l'inconscience prénatale. Des faits convergents enfin apparaissent dans l'art, pour peu qu'on les y cherche : [...] ainsi les tableaux peints vers 1930 par Salvador Dalí où quoi qu'en dise l'auteur, ces hommes, dormeuses, chevaux, lions invisibles sont moins le fait d'ambiguïtés ou de plurivocités paranoïaques que d'assimilations mimétiques de l'animé à l'inanimé¹.

Caillois cherche donc, dans cette première phase de sa production post-surréaliste, à minimiser la spécificité de l'imagination artistique : il lui applique les mêmes principes qu'à toutes les autres manifestations de phénomènes analogues dans la nature, tout en essayant de montrer les possibilités d'action sur la vie humaine qu'elle recèle.

Littérature, mythe et société

Caillois ne se limite pas en effet à des considérations éparses sur la littérature mais il consacre, dans la troisième section du *Mythe et l'Homme*, un chapitre entier, « Paris mythe moderne », à la manière dont elle est capable de construire des mythes en se servant des matériaux relevant de l'époque contemporaine. Il revient ainsi sur la question de la place de l'art au sein de sa théorie de l'imagination et sur son rôle face à la collectivité. La prémisse à cette démarche est des plus intéressantes : si les mythes répondent à des besoins propres à toute société, quel médium assure cette fonction dans la modernité ? Caillois répond que la littérature peut se charger de cette tâche, mais à la condition de se délivrer de ses impératifs esthétiques. Si le mythe est en effet un phénomène de dimension collective, qui « justifie, soutient et inspire l'existence et l'action d'une communauté »², le jugement esthétique relève de l'individu, de ses goûts et de ses préférences, et ne peut pas être pris en ligne de compte, car il contredit, par définition, la fonction du mythe. Par conséquent, Caillois prône l'effacement de tout critère esthétique dans l'analyse de l'œuvre littéraire pour en étudier le rôle social. En attribuant à la littérature le rôle de productrice de mythes, Caillois réunit sous la même enseigne l'imagination esthétique et l'imagination mythique, en essayant de les étudier conjointement dans son projet de « phénoménologie générale de l'imagination ». Pour éliminer la question du jugement de valeur, il bâtit un véritable projet de sociologie littéraire, dont il se montre très conscient et qui, dans ses principes, présente un caractère de modernité indéniable. Les instruments de la sociologie sont donc utilisés pour unifier le discours sur l'imagination :

Grossièrement parlant, cette attitude, vis-à-vis de la critique esthétique, s'apparente à celle de la sociologie vis-à-vis des morales *a priori* et de la psychologie dite scientifique vis-à-vis des règles du syllogisme. Elle sera donc, si l'on tient à la nommer, une sorte de *sociologie littéraire*. Il en résulte pour la littérature des lettrés une heureuse conséquence ; sans doute on ne la sépare pas de la littérature populaire et on compte

¹ *Ibid.*, p. 141.

² *Ibid.*, p. 181.

bien retrouver chez l'une comme chez l'autre, à une même époque et dans un même pays, les mêmes tendances, les mêmes appels, les mêmes *mythes* au besoin¹.

Nous voyons bien que le discours de Caillois procède toujours dans la direction de la mise en évidence du caractère *progressiste* du savoir : les sciences humaines ont été capables de rendre surannés certains principes et méthodes ; de la même manière, il compte pouvoir balayer certaines approches du fait littéraire qui n'ont plus de raison d'être et qui préparent une refondation globale de la connaissance que nous en avons.

Cependant, loin d'une démarche purement scientifique, notre auteur prône un véritable retour du mythe entendu en tant que force de dynamisation de la société. Construire un espace mythique de la Ville Lumière permet de projeter les forces contenues dans la narration dans le présent, de les appliquer au monde contemporain. De ce point de vue, l'imagination se présente comme une puissance capable d'agir sur les collectivités et d'en orienter le comportement. Notre auteur fait référence à cet égard au rôle fondamental joué par le roman populaire, par le genre policier et par le projet titanesque de *La Comédie Humaine* de Balzac. Ce dernier construit un Paris alternatif et phantasmatique, fondé sur les puissances de l'ambition et du désir et sur la dimension épique des aventures de ses protagonistes. L'œuvre balzacienne devient ainsi capable de refléter, par une représentation visionnaire, les virtualités, les signes, les phantasmes, les exigences de son époque. Caillois accorde aussi un rôle théorique significatif au Baudelaire du *Peintre de la vie moderne*, capable de fuir l'idolâtrie de la beauté classique, immuable et intemporelle et de reconnaître ses droits à la beauté moderne, à ce qu'elle a d'éternel dans son caractère transitoire, de regarder le présent en tant qu'objet digne de représentation². Être capable de construire un mythe à partir de l'espace propre à la vie de tous les jours constitue, pour Caillois, un signe de la vitalité d'une société, qui montre ainsi sa conscience d'elle-même et tend à augmenter son dynamisme propre. À cet égard, il revient une fois de plus sur l'action des romantiques, modèle et cible polémique de toute cette phase de sa production. Il voit en effet cet aboutissement comme le produit d'une intuition romantique, qui pourtant aurait été pervertie : on aurait tourné l'imagination vers la contemplation mélancolique au lieu de la diriger vers l'action et la lutte, dans une société qui subit, dans les années centrales du XIX^e siècle, des changements radicaux, conséquences du progrès technique et de l'avènement de l'économie de marché :

Le romantisme, en effet, marque la prise de conscience par l'homme d'un faisceau d'instincts à la répression desquels la société est fortement intéressée [...]. Aussi l'écrivain romantique a-t-il volontiers devant la société une attitude défaitiste. Il se tourne vers les diverses formes du rêve, vers une poésie de refuge et d'évasion. La tentative de Balzac et de Baudelaire est exactement inverse et tend à intégrer dans la vie les postulations que les romantiques se résignaient à satisfaire sur le seul plan de l'art et dont ils nourrissent leur poésie. Par là, cette entreprise est bien apparentée au mythe, qui signifie toujours un accroissement du rôle de l'imagination dans la vie, en tant que, par nature, il est susceptible de provoquer à l'acte³.

La positivité connectée au mythe consiste donc dans le fait d'induire « un accroissement du rôle de l'imagination dans la vie », dans le sens de l'action. C'est ainsi que la littérature, disqualifiée dans sa déclinaison romantique et

¹ *Ibid.*, p. 183.

² Caillois écrit : « l'élection de la vie urbaine à la qualité de mythe signifie immédiatement pour les plus lucides un parti pris aigu de modernité », *ibid.*, p. 193.

³ *Ibid.*, p. 204.

postromantique, peut récupérer, pour Caillois, un rôle dans les sociétés modernes.

Notre auteur reviendra sur la question de l'action de la littérature sur la société contemporaine dans un essai publié en Argentine en 1942, *Puissances du roman*, qui est bien plus radical : Caillois y exprime son rejet de la littérature au plus haut degré, en préconisant la fin prochaine du roman. Le discours de Caillois est cependant ambivalent à cet égard : après avoir réaffirmé son parti pris sociologique, qui exclut toute considération esthétique, il loue la malléabilité du genre romanesque. Son absence de règles fixes le rend particulièrement adapté à décrire « la structure de collectivités complexes »¹. De ce point de vue, le roman serait capable d'accueillir et de synthétiser la nouveauté représentée par les sciences humaines et de fournir des éléments d'analyse efficaces pour que la société puisse se comprendre elle-même :

Il n'est science dont ils ne pillent pas les derniers travaux. Ils utilisent la psychologie, l'économie politique et la sociologie. Il existe ainsi des romans freudiens, marxistes, nietzschéens, durkheimiens, darwinistes. Il ne s'agit pas toujours de simple vulgarisation. Le romancier entreprend véritablement de faire de l'histoire, de la psychologie, de la sociologie et la plupart des sciences de l'homme lui doivent beaucoup, car ses efforts furent souvent fructueux².

Si le discours concernant la forme et le contenu du roman semble donc valoriser ce genre dans sa capacité à s'adapter à la modernité, dans la possibilité qu'il a de fédérer des savoirs différents dans un discours complexe, Caillois change de ton quand il vient à en juger l'impact social, même par rapport à l'optimisme tempéré qui caractérisait *Le Mythe et l'Homme*. Le roman aurait son rôle seulement dans une société en phase de stagnation, qui a le loisir de se regarder dans un miroir et où les liens collectifs se sont relâchés. Une société, en somme, où l'individualisme prévaut : Caillois prend comme exemple la multiplication des scènes d'amour physique dans la fiction contemporaine, qui indiquerait un repli vers ce qu'il y a de plus privé et asocial dans l'existence. Le roman est décrit aussi comme instrument de rationalisation, de mise en ordre du chaos de la réalité, comme dans le cas paradigmatique du roman policier, auquel Caillois s'intéresse de près : cette rationalisation pourtant relève de la pure contemplation et elle n'a pas d'influence positive sur l'amélioration du tissu social.

En revanche, une société qui est en fibrillation, où des dynamiques de changement et de renouvellement sont à l'œuvre, peut et doit se passer du luxe romanesque, car elle doit concentrer ses efforts vers de grands projets collectifs, vers son propre progrès³. Caillois pense que la société contemporaine se trouve dans une telle phase d'expansion et devrait aller, pour cette raison, dans la direction de l'élimination progressive du roman et de la littérature toute entière. Celle-ci constitue une perte d'énergie qui pourrait être utilisée utilement ailleurs, car, finalement « tout ce que la société refuse à l'individu, mais aussi tout ce qu'elle refuse de lui, tout ce qu'il garde aussi d'inemployé, d'ingrat et de toujours disponible, nourrit l'imagination qui compose le roman et celle qui s'en repaît »⁴.

Puissances du roman est sans doute le stade ultime du procès que Caillois fait à

¹ R. Caillois, « Puissances du roman » [1942], dans *Approches de l'imaginaire*, op. cit., p. 157.

² *Ibid.*, p. 156.

³ « Il semble que la société n'absorbe pas entièrement les énergies de l'homme, dès qu'elle cesse de les mobiliser toutes, dans ses périodes d'expansion, pour de grandes conquêtes ou de grands travaux. Au contraire, dans ses périodes de sagesse ou de stagnation, comme on voudra, quand elle s'occupe davantage de se civiliser que de s'accroître ou, dira-t-on quand elle préfère son bonheur à sa grandeur, elle n'utilise que les plus disciplinées des forces ou des passions qui agitent l'individu. » *Ibid.*, p. 210.

⁴ *Ibid.*, p. 212.

la littérature et à la culture qui en soutient traditionnellement l'importance, et une position intenable pour qui, comme lui, a commencé ses enquêtes sur l'imagination de la littérature elle-même dans le cadre du mouvement surréaliste. C'est donc à partir de cet acte terroriste ultime, de la mise en évidence des contradictions de la littérature dans lesquelles il veut voir, comme l'écrit Didier Alexandre, « un signe religieux qui témoigne d'une attente de refonte de la collectivité »¹, que Caillois repartira pour reconstruire son rapport aux genres littéraires traditionnels.

Imagination et sacré

Il ressort de nos analyses que Caillois écrit à la fin des années trente avec un objectif double : d'un côté, il reste lié à son rôle de chercheur, capable de produire un texte fondé sur des références universitaires, en lien avec les avancées de la discipline sociologique ; de l'autre, il structure un discours militant, qui essaie de proposer un programme capable d'avoir une influence sur l'évolution de la société française et au-delà. Son analyse se configure donc à la fois comme une analyse « scientifique » et la construction d'un humanisme nouveau, qui dépasse les bornes étroites des disciplines existantes et qui renvoie toujours au projet de « phénoménologie générale de l'imagination » : rigueur et flexibilité sont les maîtres-mots de ce programme intellectuel.

Cette double dimension de sa production est bien évidente dans *L'Homme et le Sacré*, texte publié au cours de l'année 1939, qui constitue un autre volet de sa recherche sur l'imagination, où il explore le domaine de la perception du sacré. Sacré entendu en tant qu'ensemble de représentations produites par un type spécifique d'imagination, l'imagination religieuse, et qui, elles aussi, influencent la perception du réel des individus et dirigent les dynamiques sociales : Caillois ne perd pas de vue son objectif de constituer une logique de l'imaginaire, c'est-à-dire un schéma général qui puisse expliquer de manière unitaire toute production d'images.

Caillois reconnaît, dans l'introduction, avoir suivi « de fort près les travaux de l'école française de sociologie »² et cite l'influence fondamentale des textes de Durkheim, Dumézil, Mauss, Hubert, Hertz et Granet³ dont il se propose de coordonner les résultats. Cependant, il affirme, dans la même page, avoir été influencé significativement par ses échanges avec Georges Bataille et avoir ressenti la nécessité de déplacer la question sur « un plan métaphysique »⁴, car le problème du sacré pose des questions qui concernent l'essence de la nature humaine et qui vont bien au-delà de la description et de la compréhension des pratiques rituelles. Caillois assume donc le risque d'enfreindre « les limites de la connaissance positive »⁵ et de glisser du plan de l'étude scientifique à celui du texte militant aux ambitions

¹ D. Alexandre, « Roger Caillois. "Discréditer si possible la littérature toute entière" », dans « *L'Anatomie du cœur humain n'est pas encore faite* » : littérature, psychologie, psychanalyse, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1632.php> (consulté le 19 août 2019).

² R. Caillois, *L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, <Folio Essais>, 1950 [1939], p. 19.

³ « Le lecteur verra, chemin faisant, tout ce que doit cet ouvrage aux recherches et aux synthèses qui ont illustré les noms de Durkheim, de Hubert et de Hertz, comme à celles que MM. Mauss, Granet et Dumézil continuent à mener à bien. Nul plus que M. Marcel Mauss n'était désigné pour écrire un livre sur le sacré. On ne peut sans péril et sans gêne se substituer à lui dans cette tâche. » *Ibid.*, p. 18-19. Nous rappelons que Marcel Mauss, dont l'influence dans le domaine anthropologique a été extrêmement significative, a publié très peu d'ouvrages monographiques et en tout cas aucun avant la guerre.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ *Ibidem.*

philosophiques. Cette ambiguïté, que lui-même dénonce dans une préface de 1963¹, mérite un approfondissement.

L'objectif déclaré de l'ouvrage est de décrire « la syntaxe »² du sacré. Caillois n'en propose pas en effet une morphologie, qui serait impossible à réaliser, vue l'ampleur de la matière, mais il se donne pour objectif de montrer le fonctionnement général de la pensée du sacré, d'établir ses coordonnées et ses catégories invariantes, d'abord par l'opposition fondamentale entre les notions de sacré et de profane, puis par une analyse des espaces, des rites et des actions qui leur sont connectés. Jean-Michel Roy explique très clairement de quelle manière une telle investigation se lie étroitement au programme cailloisien d'une « phénoménologie générale de l'imagination » car Caillois a essayé de

[...] mettre concrètement en lumière certains principes de fonctionnement de la faculté d'imaginer, établissant par là que celle-ci ne se réduit pas à une activité parfaitement dérégulée de l'esprit, mais opère selon des règles non moins strictes que la raison, quoique différentes, et qui fait précisément que la raison peut apprendre à le connaître. C'est sans doute dans *L'Homme et le sacré* que ce concept particulier [...] trouve sa meilleure expression. L'étude est en effet clairement divisée en deux moments : tandis que le second tente de construire une explication sociologique du sacré, le premier, contenu, dans les deux premiers chapitres, se contente quant à lui d'en offrir une caractérisation en tant que représentation imaginaire³.

C'est justement aux règles de la logique de l'imaginaire que Caillois recherche dans la perception du sacré que nous allons nous intéresser. Caillois donne d'abord une définition de son sujet qui fournit une base de référence à toutes ses analyses :

Sous sa forme élémentaire, le sacré représente donc avant tout une énergie dangereuse, incompréhensible, malaisément maniable, éminemment efficace. Pour qui décide d'y avoir recours, le problème consiste à la capter et à l'utiliser au mieux de ses intérêts, tout en se protégeant des risques inhérents à l'emploi d'une force si difficile à maîtriser⁴.

Le sacré est présenté comme une force primaire, comme une énergie potentiellement dévastatrice. Il s'oppose au profane qui représente en revanche le monde des substances, de la quotidienneté neutre, un « néant actif », selon la définition d'Hertz que Caillois reprend. Pour empêcher le chaos, il faut être en mesure de maîtriser l'énergie du sacré, d'en orienter l'action, de contrôler son irruption dans les territoires du profane. Pour ce faire, on doit régler la polarité qui est à la base de l'imagination du sacré, à savoir celle qui oppose le pur à l'impur, les deux catégories fondamentales d'où découlent toutes les autres oppositions : la sainteté et la souillure, la droite et la gauche, le noble et l'ignoble, la lumière et les ténèbres, la vie et la mort, etc. Les sociétés tribales codifient leurs comportements, leurs coutumes et leurs rites à partir de ces données, dont l'équilibre permet de préserver l'ordre du monde. Il existe toute une série de règles, différentes selon les groupes, qui visent une stricte compartimentation des activités pures et impures : d'où, par exemple, les règles sévères qui limitent ou abolissent l'endogamie à l'intérieur d'une même fratrie, les

¹ « [...] je distinguais à peine l'enseignement que j'allais recevoir, à l'École pratique des Hautes Études, de Marcel Mauss et Georges Dumézil de celui qu'avec Georges Bataille je me hasardais à proposer dans la modeste salle du Collège de sociologie, que nous venions de fonder ensemble. Plus d'une page du présent volume s'explique par cette origine ambiguë, qui compose le besoin de restituer à la société un sacré actif, indiscuté, impérieux, dévorant, avec le goût d'interpréter froidement, correctement, scientifiquement ce que nous appelions alors, naïvement sans doute, les ressorts profonds de l'existence collective. » *Ibid.*, p. 13-14.

² *Ibid.*, p. 17.

³ J.-M. Roy, « Logique de l'imaginaire et sciences de l'homme », *op. cit.*, p. 43-44.

⁴ R. Caillois, *L'Homme et le Sacré*, *op. cit.*, p. 27.

interdits alimentaires qui empêchent de manger un certain type de viande à une certaine période de l'année, ou encore, l'isolement des femmes pendant leurs règles et l'éloignement lustral des membres du groupe qui ont commis un crime ou qui ont pris part à une activité jugée impure. C'est ce que Caillois appelle « le sacré de respect »¹, et que l'on retrouve à toutes les latitudes et chez tous les peuples. Tous ces éléments peuvent être analysés à partir d'un discours sur les formes de l'imagination qui engendrent de telles représentations. La logique de l'imaginaire qui organise les représentations du sacré est donc une logique binaire. Cependant, la relation entre les deux pôles de ces représentations est complexe : en effet, souligne Caillois, si nous nous attendions à une valorisation exclusive de ce qui relève de la pureté sacrale, force est de constater que le sacré est éminemment ambigu, et nous rencontrons, à chaque pas, des inversions de la polarisation, car le pur et l'impur, participant au même titre du sacré, sont « les forces complémentaires et antithétiques dont la *concordia discors* organise l'univers »². Le signe imaginatif peut donc facilement se renverser et se transformer en son contraire. Voici donc un exemple d'un discours qui ne se concentre pas simplement sur les représentations imaginatives qui sont liées au sacré mais qui essaie de comprendre la force qui les engendre, qui essaie de reconduire ses différentes manifestations à un discours qui encore une fois, porte sur les puissances de l'imagination.

On verra alors que chez de nombreux peuples, le sang menstruel, universellement considéré comme impur, est utilisé comme remède contre de très nombreux maux, ou que l'inceste, infraction à l'ordre par excellence, peut, justement par l'énormité de la violation qu'il comporte, favoriser la réussite d'exploits guerriers extraordinaires : il s'agit, dans tous les cas, de se placer hors du périmètre du profane, de s'aventurer dans le territoire du sacré, qui a toujours un chemin d'accès double.

Pour des raisons analogues, le temps de la fête abolit le respect de toutes les règles valables en temps ordinaire et même, il en impose l'infraction : c'est ce que Caillois appelle « le sacré de transgression »³. Tout y est fait pour s'opposer à la monotonie de l'ordinaire : l'excès est la valeur fondatrice de cette période, car tout doit contribuer à l'avènement du sacré, à la communication avec les dieux. Il s'agit de l'explosion qui permet symboliquement le renouvellement, la renaissance du cosmos, dont l'ordre a été préservé jusque-là par le respect de l'interdit : on chasse le résidu impur de l'année et, par l'imitation du chaos primordial, on favorise la recréation du monde. Dans ce contexte, la hiérarchie sociale est renversée, l'esclave devient maître et inversement. La fête est « célébrée dans l'espace-temps du mythe »⁴, par la convocation, à travers des déguisements de cérémonie, des ancêtres créateurs. Lors de cette période, la débauche est de mise : l'excès sexuel et alimentaire est pratiqué en tant que porteur de vitalité, alors que l'inceste, consommé dans beaucoup de traditions par les couples mythiques, contribue à la recréation de l'espace-temps originaire.

Nous voyons donc que le sacré, dans sa dimension énergétique, bien que potentiellement destructeur, constitue un outil formidable pour la formation des liens susceptibles de pousser une collectivité vers une évolution positive. Il s'agit certes de liens imaginaires, qui opèrent au niveau social, car chez Caillois il n'y pas de référence à une transcendance. L'imagination devient, par ce biais, action, et elle oriente la construction d'une communauté : elle doit être, par conséquent, considérée

¹ *Ibid.*, p. 79-125.

² *Ibid.*, p. 73.

³ *Ibid.*, p. 130-168.

⁴ *Ibid.*, p. 143.

comme une ressource fondamentale pour l'intellectuel qui veut avoir un impact sur le réel. Nous voyons encore une fois comment l'imagination est étudiée dans le but de déterminer une action sur le réel. Pour cette raison, dans le dernier chapitre de *L'Homme et le Sacré*, notre auteur passe d'une analyse de la syntaxe du sacré dans les sociétés primitives à une analyse des raisons de son effacement progressif dans les sociétés modernes. Ces dernières, fondées sur la division du travail et sur une complexité incomparable à celle des communautés tribales, ne tolèrent pas une abolition totale du temps ordinaire et de l'ordre dont il est porteur. Par conséquent, le sacré s'intériorise, il devient de plus en plus l'affaire de l'individu, il est de moins en moins lié au culte, à la collectivité. Cela s'accompagne aussi d'une attitude de méfiance envers le mystère, ce qui détermine une extension progressive du territoire du profane. Ce phénomène implique, à son tour, une tendance vers une *aurea mediocritas*, qui, bien que stable, ne peut que nuire à long terme au développement d'une civilisation, parce que, écrit Caillois,

De fait, l'attitude profane implique toujours une certaine abdication. Elle retient l'homme d'aller jusqu'au bout de ses désirs et de sa volonté. Elle le détourne d'user de son âme avec prodigalité et le met en garde contre les instincts périlleux et ruineux qui l'incitent à se dépenser sans compter¹.

On voit bien comment Caillois est passé d'une analyse objective de la syntaxe du sacré, en utilisant comme matière les rites et les usages des sociétés tribales, à une analyse militante de la place du sacré dans sa propre société. On pourrait presque dire que toute l'étude développée au cours du livre sert de base à cette dernière partie, à l'analyse de la présence d'une imagination religieuse chez les contemporains. En effet, la préoccupation principale de Caillois est celle d'agir sur les cadres de pensée de la culture contemporaine, de transformer la société grâce à l'élaboration d'instruments gnoséologiques nouveaux. À quoi sert en effet, de percer à jour une logique imaginaire immuable dans la perception du sacré, s'il n'est pas possible de l'appliquer à la réalité actuelle ?

Le véritable point de bascule dans la démarche intellectuelle de Caillois avant la guerre est certainement constitué par l'expérience du Collège de Sociologie, qui témoigne de la complexité du rapport qu'il entretient avec la discipline sociologique. Ce groupe, fondé en 1937 avec Georges Bataille et Michel Leiris et qui terminera ses activités en 1939², a une dimension avant-gardiste et est lié à une morale de l'action, à la différence de la démarche universitaire qui caractérise une grande partie de *L'Homme et le Sacré*³. Caillois montre ne pas vouloir limiter son intérêt pour la sociologie à sa dimension académique mais il souhaite son emploi dans un projet plus vaste, un projet de régénération collective, d'humanisme nouveau. Dans le « Manifeste » publié par *La Nouvelle Revue Française* de Paulhan, dans le numéro de juillet 1938¹, il affronte les limites qu'il reproche à la sociologie française. S'il reconnaît en effet « les perspectives insoupçonnées »¹ ouvertes par cette science et ses résultats, il met en évidence que

¹ *Ibid.*, p. 180.

² Cf. *supra*, ch. 3.3.

³ Guillaume Bridet a le mérite de mettre en évidence ce basculement quand il écrit que « les différents textes qu'il publie sous l'égide du Collège de Sociologie témoignent en effet d'une tentative de rompre l'autonomie disciplinaire de la sociologie en l'articulant non seulement à d'autres domaines du savoir, mais aussi à une régénération morale et politique » dans G. Bridet, *Littérature et sciences humaines : autour de Roger Caillois*, op. cit., p. 223-224.

[...] ils demeurent timides et incomplets, d'une part parce que la science s'est trop limitée à l'analyse des structures des sociétés dites primitives, laissant de côté les sociétés modernes, d'autre part parce que les découvertes réalisées n'ont pas encore modifié aussi profondément qu'on pouvait s'y attendre les postulats et l'esprit de la recherche. Il semble même que des obstacles d'une nature particulière s'opposent au développement d'une connaissance des éléments vitaux de la société : le caractère nécessairement contagieux et activiste des représentations que le travail met en lumière en apparaît responsable¹.

Il faut donc changer de perspective, car la sociologie est « une science à sujet interne »² : par conséquent, les sociologues s'occupent d'un sujet qui les comprend. De ce point de vue, la prétendue objectivité et distanciation positiviste ne peut plus suffire à l'intellectuel : une conscience de sa participation aux modifications de la société qu'on doit soumettre à une analyse est nécessaire. Mais ces modifications sont indissolublement liées à l'acte même d'étude. On affirme donc la nécessité de ne pas dissocier la rigueur du savant et l'activisme militant. Il est intéressant de remarquer que l'on parle, dans ce texte, du caractère activiste des « représentations ». Or, nous pouvons remarquer la continuité entre ce discours et celui portant sur l'action positive du mythe que Caillois avait énoncé dans *Le Mythe et l'Homme*. Nous ne sommes pas sortis de la question centrale et unifiante des représentations imaginatives et de leur retombée au niveau de la collectivité sociale. Il énonce, finalement, l'idée qu'étudier une représentation à laquelle le savant participe doit l'amener à mieux exploiter le pouvoir de cette représentation dans une perspective d'action. Cette hypothèse, qui est déjà problématique d'un point de vue épistémologique, est compliquée par le fait que les représentations envisagées sont elles-mêmes l'objet d'une croyance. Nous sommes en tout cas bien ici en dehors du périmètre de la sociologie universitaire. En outre, la puissance de l'imagination qui est en jeu dans le sacré revient au centre de la scène, non plus simplement comme objet d'étude, mais comme véritable force d'action sur le réel, dans une dimension énergétique, qui renvoie encore une fois à ses racines romantiques.

Dans la conclusion du texte manifestaire en question, Caillois résume de manière synthétique les objets d'étude et les ambitions du groupe. Nous y retrouvons, clairement énoncées, la dimension existentielle, globale et militante qui est attribuée à l'étude des sociétés contemporaines, et parallèlement, l'ambition de constituer une communauté de savants qui puisse passer de la simple contemplation au fait d'assumer un rôle véritablement politique, qui puisse transformer l'imagination en acte :

Trois problèmes principaux dominent cette étude : celui du pouvoir, celui du sacré, celui des mythes. Leur résolution n'est pas seulement affaire d'information et d'exégèse : il est en outre nécessaire qu'elle embrasse l'activité *totale* de l'être. Certes, elle nécessite un travail entrepris en commun avec un sérieux, un désintéressement, une sévérité critique [...]. Cependant elle dissimule un espoir d'un tout autre ordre, et qui donne à l'entreprise tout son sens : l'ambition que la communauté ainsi formée déborde son plan initial, glisse de la volonté de connaissance à la volonté de puissance, devienne le noyau d'une plus vaste conjuration, le calcul délibéré que ce corps trouve une âme³.

Le pouvoir, les mythes, le sacré : comment ces trois volets thématiques s'insèrent-ils dans la démarche de Caillois ? Comment peut-il les appliquer à l'étude de la société contemporaine ? Lors d'une conférence conçue dans le cadre du Collège

¹D. Hollier (éd.), *Le Collège de sociologie 1937-1939*, Paris, Gallimard, 1995, p. 17.

²D. Hollier, dans *ibid.*, p. 21.

³*Ibid.*, p. 300-301.

de Sociologie, en 1939, *Sociologie du bourreau*, le jeune intellectuel fournit une illustration paradigmatique de son *modus operandi*. Ce texte qui, selon la reconstruction de Denis Hollier, a été prononcé lors de la séance de mardi 21 février, prend pour point de départ un fait divers survenu seulement trois semaines auparavant, à savoir la mort accidentelle d'Anatole Deibler, chargé des exécutions capitales pour l'État français : nous nous trouvons donc face à la nécessité revendiquée de rester au plus près possible de l'actualité. Caillois se concentre donc sur la dimension phantasmatique au niveau social et il essaie de reconstruire les traits qui façonnent l'imaginaire collectif par rapport à une figure aussi extrême que le bourreau. Anatole Deibler est présenté comme l'homme de tous les contrastes : on oppose d'abord son caractère doux à sa fonction cruelle. Il est l'exécuteur de la volonté générale et, en même temps, il est maintenu aux marges de la société dans la mesure où il n'est pas traité comme un fonctionnaire, mais payé avec le fonds d'un chapitre spécial. Il est évident que Caillois applique à cette figure les grilles d'analyse qu'il a développées dans *L'Homme et le Sacré* : le bourreau est donc le porteur de cette sacralité ambiguë qui lui vient de l'impureté symbolique absolue de sa tâche. Son travail, abject et méprisable par excellence, l'éloigne pourtant de toute normalité, de tout rapport avec la banalité de l'existence quotidienne et donc du profane. Il se situe ainsi dans les territoires du « sacré gauche ». C'est cette condition sacrale qui suscite une telle convergence de narrations autour de sa figure, car elle fait vibrer les cordes de l'imagination collective.

Il importe de rappeler que la logique de l'imaginaire appliquée au sacré se configure selon un système d'oppositions internes, une dialectique potentiellement infinie d'oppositions et d'inversions. Comme l'écrit Jean-Michel Roy :

Quel que soit le degré de précision avec lequel cette théorie de l'imagination de sacralisation puisse être effectivement rapprochée de la dialectique hégélienne de la raison, il n'en demeure pas moins qu'elle met à nu un principe de fonctionnement immanent à la faculté qui mérite autant que faire se peut le titre de principe logique, mais qui régit l'ensemble des composantes d'une représentation sacrée de l'univers¹.

Caillois cherche, par conséquent, la figure qui se positionne à l'autre extrémité du spectre du sacré par rapport au bourreau : c'est le chef d'état, le souverain. Les deux figures sont « cardinales et symétriques », « également intouchables »², l'une dans sa grandeur, l'autre dans son ignominie. En même temps, leur sacralité les sépare, de la même manière, de la masse du commun des mortels : on associe leur passage à des événements extraordinaires, qui doivent être maîtrisés par la mise en place de rituels précis.

À partir de l'analyse d'un fait divers apparemment anodin, Caillois peut en effet mettre en place une étude qui représente et correspond en tous points aux principes directeurs du projet du Collège de Sociologie : il transpose l'analyse des mécanismes imaginatifs qui président à la construction des mythes et à la délimitation du sacré des sociétés primitives aux sociétés modernes. Il montre ainsi qu'« il n'y a pas de société assez totalement conquise par les puissances de l'abstraction pour que le mythe et les réalités qui lui donnent naissance perdent en elle tout droit et tout pouvoir »³. Si ces éléments existent et exercent une telle influence, il est par conséquent possible de les exploiter pour renforcer les liens sociaux et faire évoluer la communauté politique.

¹ J.-M. Roy, « Logique de l'imaginaire et sciences de l'homme », *op. cit.*, p. 45.

² R. Caillois, « Sociologie du bourreau », dans *La Communion des forts* [1943] dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 556.

³ *Ibid.*, p. 568.

Le pouvoir proactif de l'imagination, chanté par les surréalistes, revient donc chez Caillois par l'entremise d'un discours sur le sacré, sur le mythe et sur leur action dans la société contemporaine, mais, en définitive, ne change pas de nature, car il se présente comme une force de projection des couches les plus profondes du sujet et des collectivités. Ce sera à partir de ce revirement, que Caillois pourra réévaluer le rôle de la littérature dans l'appréhension de la connaissance par l'imagination.

Le retour vers la littérature

Le dépaysement américain et l'« esthétique sévère »

Les années de la guerre constituent une césure dans la carrière et la vie de Caillois et l'amènent à une révision significative de son regard sur le rôle de la littérature dans la société contemporaine : elle ne se limite plus, dans son discours, à faire l'objet d'une étude sociologique, mais elle récupère une fonction en tant que moyen d'action sur le réel. Caillois lui-même met en évidence cette transition, dans une lettre écrite en 1946 à Jean Paulhan :

Ces six ans m'ont beaucoup changé, et surtout beaucoup approché de la littérature, hélas, plus particulièrement de la littérature académique. Renégat de la terreur, il s'en faut de peu que je passe à la rhétorique, et avec non moins de nuances. Les nuances, vous le savez, ne sont pas mon fort¹.

Les raisons de ce revirement sont variées et relèvent en partie, il est vrai, du contexte et de la situation historique spécifique dans lesquels il se trouve durant ces années. Cependant, nous tenons à souligner que cette évolution est connectée intimement à la spécificité du trajet de Caillois. Son « terrorisme » intellectuel auto-proclamé, l'affirmation de la crise mortelle de la littérature, la réduction absolue de son rôle dans le système des savoirs sont, à la longue, incompatibles avec la position centrale de notre auteur au sein du milieu littéraire de l'époque, dans lequel se trouve la plus grande partie de ses interlocuteurs. Son action intellectuelle, en outre, trouve ses sources, comme nous l'avons montré ci-dessus, dans un univers conceptuel postromantique, indissociable d'une valorisation du pouvoir de connaissance de l'art par le concept d'imagination. Cet héritage conceptuel, refusé jusque-là, émergera à nouveau avec force et il sera de plus en plus difficile pour notre auteur de nier les présupposés implicites qui siègent à la formation de sa théorie de l'imagination : nous avons déjà mis en évidence comment, d'ailleurs, son refus de la littérature s'accompagne d'allers-retours constants sur ces sujets. Ils relèvent d'une double allégeance qui ne peut que conduire à une névrose intellectuelle qui nécessite de s'exprimer.

Venons-en donc à l'occasion qui déclenche ce changement : lors des réunions publiques du Collège, rue Gay Lussac, Caillois fait la connaissance de Victoria Ocampo, femme de lettres argentine et formidable médiatrice culturelle, qui le convainc de se rendre à Buenos Aires pour une série de conférences sociologiques. Le début de la Deuxième Guerre mondiale le surprend dans la capitale argentine et le contraint à un séjour beaucoup plus long que celui qu'il avait envisagé en partant : il restera six ans dans le sous-continent, en profitant, grâce à Victoria Ocampo, d'un

¹ *Cahiers Jean Paulhan 6. Correspondance Jean Paulhan-Roger Caillois. 1934-1967, op. cit., p. 156.*

accès privilégié au cercle intellectuel le plus important de la capitale, qui se réunit autour de la revue *Sur*.

Ce séjour en Argentine a une importance fondamentale : Caillois se trouve en effet plongé, pendant les années de la guerre, dans l'exploration d'un autre univers intellectuel et porté en même temps à repenser le rapport avec le sien dans un moment très difficile et d'un point de vue excentré. L'équilibre de ce partage est au cœur de la complexité de son séjour à Buenos Aires : les jugements portés sur l'altérité du monde latino-américain associent souvent à une approche essentialiste, une dimension relationnelle qui relance une quête identitaire. Le premier niveau auquel on peut apprécier cette corrélation est linguistique : « Le fait de lire et communiquer couramment dans une autre langue m'a fait accorder plus d'importance à la qualité de la mienne dans mon expression écrite. En un certain sens, et paradoxalement, je suis devenu un écrivain français en Amérique Latine »¹.

C'est justement comme supplément de *Sur* que sera publiée *Lettres françaises*, la revue avec laquelle Caillois se rallie à la cause de la France Libre et où paraîtront les noms les plus importants de *l'intelligentsia* française de l'époque². C'est donc en considérant la culture littéraire comme un outil de rassemblement de la France libre autour de valeurs partagées que débute le parcours qui permet à Caillois de se réapproprier sa propre tradition. La littérature retrouve son utilité immédiate dans une entreprise de résistance qui est d'abord une résistance esthétique, passant avant tout par une défense de la langue comme véhicule des idées, par un respect extrême pour l'exactitude et la lucidité de l'expression comme engagement éthique.

L'importance qu'a cette initiative éditoriale dans la carrière de notre auteur peut être estimée en analysant la composition du premier numéro. Celui-ci contient des textes inédits de Gide, Supervielle, Malraux et de Victoria Ocampo elle-même, ainsi que la republication d'un article de Dostoïevski sur « La barbarie en Europe ». Il se conclut par une chronique précise de l'actualité littéraire en France qui ne laisse pas de doute quant à l'orientation politique de la revue. Si le premier numéro de *Lettres françaises* sort sans note de présentation de son directeur, nous trouvons, dans la section des inédits, un texte dû à Caillois lui-même et qui s'intitule « Pour une esthétique sévère »³. Cet article, apparemment très abstrait et théorique, détaché des événements historiques qui sont à l'origine de la démarche éditoriale, est la clef de voûte du projet intellectuel de notre auteur : l'acte même de contribuer à l'effort de la Résistance par une revue littéraire nie tout constat de mort de la littérature, et il serait absurde d'affirmer le contraire. Cependant cela n'autorise pas pour autant, pour Caillois, à céder au laxisme intellectuel qui caractérise une bonne partie de la production contemporaine. S'il semble possible, dans la situation présente, d'envisager à nouveau une esthétique, et non pas seulement une sociologie de la littérature, cette esthétique doit se prémunir contre tout débordement, contre toute facilité : de ce point de vue, les enjeux politiques, la défense d'une cause juste, ne peuvent et ne doivent pas l'emporter sur la qualité de l'écriture et le respect absolu de la langue française, car cela constitue le gage de la valeur de l'engagement de l'écrivain. Il demande donc en premier lieu aux collaborateurs de la revue de ne pas privilégier l'urgence des contenus sur la qualité littéraire, sur la limpidité de

¹ R. Caillois, cité dans C. Fell, « "La Croix du Sud": tremplin de la littérature latino-américaine en France », *Rio de la Plata*, n° 13, Buenos Aires, 1992, p. 175.

² Sur Caillois directeur de *Lettres françaises* voir O. Felgine, « "Lettres françaises" : le virage américain », dans J. C. Lambert (sous la dir. de), *Les Cahiers de Cronos. Roger Caillois*, Paris, Éd. de la Différence, 1991,

³ R. Caillois, « Pour une esthétique sévère » dans *Lettres Françaises*, n°1, 1^{er} juillet 1941, p. 33-39.

l'expression. Il faut, par conséquent, manier avec soin les ressources de l'imagination. La conclusion du texte cailloisien, qui pourrait paraître opaque si on l'envisage dans l'abstrait, est très significative à cet égard :

Comme la profondeur accroît le vertige, l'altitude d'où l'esprit surplombe un éclat tremblotant au fond d'un abîme le porte davantage à se précipiter pour le saisir. Cette chute le perdrait. C'est sa grandeur pourtant qu'il en soit toujours tenté. Rien ne prouve mieux qu'il soit d'essence distincte et qu'une autre destinée l'attende, qu'il cherche un ciel qu'il faut prendre de vive force, une grâce qui ne descend que sur les appliqués. Pour gagner de divines récompenses, c'est bien le moins qu'il doive à tout instant percevoir avec d'autant plus d'acuité qu'il s'élève davantage, les appels qui l'invitent à tomber et qui lui proposent de faciles trésors. Il est nécessaire à la fois qu'il les écoute et qu'il n'y réponde pas¹.

Il s'agit certes de concepts qu'il reprendra à plusieurs reprises dans des textes postérieurs, mais il ne nous semble pas inutile de rappeler que leur première formulation se trouve dans le cadre d'une démarche qui marque un véritable basculement dans la carrière de Caillois, peut-être le barycentre de toute sa production : une esthétique sévère est envisagée comme le prérequis fondamental de tout engagement littéraire. L'imagination en revient donc progressivement à constituer une spécificité fondamentale dans la démarche de connaissance, par l'entremise de la littérature, mais elle doit être soumise à une exigence de rigueur, de contrôle, il faut pouvoir canaliser son pouvoir d'action.

Dans le numéro suivant de la revue, sorti le 1^{er} octobre 1941, Caillois publie un texte plus traditionnellement programmatique, où il affronte la question de la responsabilité qu'ont les écrivains qui se trouvent hors de France envers leurs collègues qui vivent sous l'occupant ou sous Vichy. Cependant, ce texte, « Devoirs et privilèges de l'écrivain français à l'étranger », ne fait au fond qu'appliquer plus explicitement à la situation présente, les préceptes généraux énoncés dans « Pour une esthétique sévère » : l'auteur français expatrié est tenu moralement à garder contact avec ses homologues bâillonnés et à parler à leur place, en marquant sa spécificité culturelle dans le contexte où il évolue ; cette responsabilité entraîne un redoublement de l'attention à l'égard de la qualité et de la lucidité de l'écriture, qui ne peut qu'être le premier critère de sélection et de publication des textes².

Poétique et imagination

Dans le cadre de la réévaluation du rôle de la littérature dans une théorie générale de la connaissance, la question du rapport entre poésie et imagination est en effet centrale : c'est principalement aux poètes, en effet, que Caillois, à partir du *Procès Intellectuel de l'art*, avait reproché de s'arroger un pouvoir de pénétration du mystère de l'être qui n'était souvent qu'une simple confusion de l'esprit et un abus des possibilités de la langue. Dans un texte écrit en 1944 et publié en 1945, *Aventure de*

¹ *Ibid.*, p. 39.

² « Il serait criminel qu'ils se conduisent en émigrés, exclusivement tournés vers les nouveaux milieux qui les ont généreusement accueillis [...]. Quand les uns sont bâillonnés, il est bon que les autres se gardent volontairement d'un excès de licence et n'aillent pas bavarder ou hurler à tort et à travers, pleins d'indignation, de jactance ou de beaux conseils. Il serait choquant qu'ils profitent de leurs avantages autrement que pour en faire profiter ceux qui en sont privés. Maintenant chacun vit dans un monde où tout geste, toute parole, tout mot écrit entraînent des sujets inéluctables. C'en est fini des actions dont on reste indemne et qui demeurent sans conséquences. Celui qui ne comprendrait pas cette situation, s'exclurait du monde de demain, et déjà dans celui d'aujourd'hui, ne serait qu'un pantin plus à plaindre qu'à blâmer. » dans R. Caillois, « Devoirs et privilèges de l'écrivain français à l'étranger » dans *Lettres françaises*, n° 2, oct. 1941, p. 2.

la poésie moderne, Caillois revient sur la question et, tout en gardant les présupposés de sa critique, il en nuance les termes, en ébauchant une sortie possible de l'impasse esthétique qu'il avait postulée. L'occasion de ce texte est la parution d'une *Anthologie de la poésie française moderne* chez un éditeur franco-argentin. Caillois spécifie que sur sa « demande expresse »¹, le volume commençait par des poèmes de Victor Hugo : ce choix est déterminé par le fait que Caillois estime que celui-ci a inauguré la modernité en poésie, par « une façon neuve de percevoir l'univers »² qui se met en place par une anticipation du « long et méthodique dérèglement de tous les sens » rimbaldien et de l'automatisme verbal surréaliste. La nouveauté fondamentale qu'Hugo introduit vient essentiellement, selon Caillois, d'un traitement différent de l'image, qui assume, dans ses textes, une centralité inédite par rapport à la poésie classique :

Le premier, il transforma la métaphore traditionnelle, faisant de la comparaison timide et partielle de deux termes demeurant distincts une sorte de réalité double où d'inextricables éléments échangent leurs vertus, se pénétrant mutuellement pour former une donnée mixte que l'imagination fait soudain émerger des limbes incertains où rien n'est encore défini ni distinct, un prodige déconcertant, dont elle semble avoir seule enrichi l'univers.

Hugo fut essentiellement un visionnaire : mieux, il accepta de l'être et s'en fit gloire. Il usa et abusa sans hésiter de la faculté qu'il possédait à un très haut degré de composer l'imagination et la sensation³.

C'est donc Hugo qui, pour Caillois, a donné le premier en France une portée métaphysique à la poésie, et il l'a fait en la transformant en une « poésie d'images », ou encore plus précisément en une « énumération d'images »⁴ : c'est donc à lui qu'il faut attribuer l'introduction en France d'une conception moderne de l'imagination. Cette opération était destinée à changer le regard que l'on porte sur le texte poétique : au moment où l'image devient le centre unique de l'intérêt du poème, dans la mesure où l'on attend d'elle une révélation, une illumination, qui dérive du caractère inédit du rapprochement qu'elle réalise, on finit par supprimer toute syntaxe, ou en tout cas par la simplifier significativement. Le poète moderne essaie ainsi, pour Caillois, d'employer tous les moyens à sa disposition pour exalter la singularité de l'image, pour jouir de son pouvoir de révélation, au risque du poncif, alors que le poète classique tâche de l'insérer de manière imperceptible dans le texte afin qu'elle ne déséquilibre pas l'harmonie du tout, dont elle est un simple élément subordonné⁵.

Pendant, Caillois ne propose pas, par ces arguments, un retour au classicisme, désormais impossible. Au contraire, il reconnaît, pour la première fois de manière aussi directe dans sa production, la contribution de l'approche romantique à l'évolution de l'histoire de la poésie :

Et qui déteste le plus leur turbulence, leur légèreté et leur vantardise doit reconnaître qu'ils ont souvent fait percevoir au fond des abîmes où ils aimaient se pencher des merveilles insoupçonnées jusqu'à eux. L'erreur de quelques-uns fut d'imaginer que ces merveilles étaient admirables seulement pour venir des profondeurs et qu'on les

¹ R. Caillois, *Approches de la poésie*, Paris, Gallimard, 1978, p. 257.

² *Ibid.*, p. 54.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁵ « Alors que dans la poésie moderne, le poème se trouve sacrifié aux images, en qui il finit par se résoudre entièrement, dans la poésie classique, c'est l'image qui disparaît et s'abolit afin de ne pas troubler, par sa présence ostensible l'absolue transparence du poème. » *Ibid.*, p. 58.

dénaturait en les travaillant. Or il n'est gemme qu'il ne faille tailler. Il n'est beauté qui soit donnée toute faite¹.

Le point focal du discours de notre auteur a remarquablement évolué, notamment par la reconnaissance d'un intérêt gnoséologique direct et non seulement documentaire de la poésie, à laquelle il attribue donc un rôle irremplaçable dans l'avancement de la vie de l'esprit. Il faut pourtant, tout en gardant le contact avec les découvertes réalisées par l'attribution d'un pouvoir spécifique à l'imagination, appliquer une rigueur accrue à l'écriture qui en découle car « l'obscurité ne décourage plus l'imagination : elle l'invite au contraire à enrichir un canevas qui suggère sans asservir »². Influencé certainement par l'atmosphère de la fin du conflit mondial, Caillois affirme néanmoins une confiance renouvelée dans le rôle de la poésie pour l'humanité à venir, car au fond il s'agit de « faire œuvre qui vaille et volonté d'humaniser le mystère, je veux dire de montrer à chacun que le mystère le concerne et le nourrit »³.

Dans cette direction, Caillois cristallisera, quelques années plus tard, en 1950, cette attitude, en renouvelant le genre, classique par excellence, de l'art poétique⁴. Nous savons qu'il s'agit, traditionnellement, de recueils destinés à dicter les normes universelles de composition des textes littéraires. Caillois, conscient comme il l'était de l'impraticabilité d'un tel genre dans la modernité, en dénaturera l'esprit en ajoutant à la dénomination classique, le sous-titre « confession négative » : ainsi par le premier terme il atténue le caractère collectif et universaliste, par le second il diminue la dimension prescriptive, inadmissible depuis le romantisme. Il s'agit donc d'une démarche qui se tient en équilibre entre le sens moderne et le sens ancien du terme « poétique »⁵. Il faut, pour lui, proposer un modèle viable à ses contemporains, tout en maintenant un équilibre entre les deux pôles qui caractérisent son rapport à la production littéraire : d'un côté, une tendance à l'adhésion à l'image, à la recherche du merveilleux et à une certaine forme d'abandon qui s'ensuit ; de l'autre, la censure violente d'un penchant considéré comme le symptôme d'un laxisme intellectuel inacceptable. Le terme de « confession » invite en effet à explorer la dimension psychanalytique de cet *Art poétique*. Comme l'écrit très finement Guillaume Bridet, Caillois

[...] est un inspiré qui peut d'autant moins accepter son propre imaginaire qu'il a une capacité plus grande de régresser et qui, de ce fait, est contraint de s'imposer des règles d'autant plus strictes. Caillois est un classique par réaction contre le romantisme, seul moyen, pour lui, de maintenir un équilibre entre le respect et la transgression des limites, entre l'obéissance inhibitrice et la prise de risque fantasmatique, entre le règne d'un Surmoi trop sévère et celui d'un Idéal du Moi trop éloigné de tout principe de réalité⁶.

La section que Caillois consacre à l'imagination dans son *Art poétique* éclaire donc la continuité entre le discours sur la littérature qu'il commence à tenir dans les années argentines et celui qui caractérisera le reste de sa production :

¹ *Ibid.*, p. 60.

² *Ibid.*, p. 63.

³ *Ibid.*, p. 64.

⁴ R. Caillois, « Art poétique ou confession négative » [1950], dans *Approches de la poésie*, *op. cit.*, p. 65-215.

⁵ Nous parlons évidemment du passage d'une dimension prescriptive et universaliste à une dimension descriptive et individuelle du terme « poétique ». C'est dans ce sens que nous utilisons le terme encore aujourd'hui en parlant de la « poésie d'un auteur ». Sur la question cf. M. Jarrety, *La Poétique*, *op. cit.*

⁶ G. Bridet, *Littérature et sciences humaines : autour de Roger Caillois*, *op. cit.*, p. 339.

J'ai essayé d'avoir l'imagination juste. Je n'ai pas inventé à vide. Je n'ai pas recouru au hasard ou aux philtres. Je n'ai dédaigné ni la raison ni l'expérience. Je n'ai pas changé par caprice le sens des mots. Je laisse pourtant les mots plus riches que je ne les ai trouvés. J'ai accru leurs pouvoirs par des rencontres qui restent dans le souvenir¹.

Ce passage se construit sur l'opposition entre une *pars destruens* et une *pars construens*. L'« imagination juste » est une imagination capable d'augmenter le savoir humain par l'enrichissement du sens des mots. Ce processus passe par le fait de leur attribuer un « pouvoir » que la poésie est capable d'accroître, justement par l'élargissement des connotations, par un travail qui passe par la langue et qui n'exclut aucune composante du psychisme humain. Cependant, cet enrichissement se fait par des « rencontres », qui se réalisent dans les images, où des éléments distants de la réalité trouvent une continuité. Pour qu'une image soit juste, il faut à la fois qu'elle soit surprenante, qu'elle porte en elle un noyau de nouveauté, et il faut que la raison y voie clair. Le discours sur l'imagination finit par devenir donc chez Roger Caillois comme chez Armand Petitjean², un discours sur les possibilités du langage.

Pour une poétique généralisée : Caillois et Baudelaire

Ce changement d'attitude qui a lieu dans les années de la Deuxième Guerre mondiale permettra à Caillois, dans la continuité des lignes théoriques qu'il a développées dans l'entre-deux-guerres, de redonner à l'imagination poétique un rôle central dans le système des savoirs, de lui attribuer à nouveau un pouvoir de connaissance et de dévoilement des structures de l'univers qu'il lui avait nié dans sa phase polémique, « terroriste ». Caillois a donc renoué des liens, certes avec des nuances importantes, avec le fondement romantique du concept d'imagination. Or, force est de constater que cette évolution était tout à fait inévitable, et pour ainsi dire, déjà présente dans les travaux des années trente. Essayons, en conclusion, de le montrer plus précisément par un rapide panoramique de sa production après 1945.

Le travail de notre auteur dans l'après-guerre vise à développer la ligne qu'il avait commencée de tracer avec l'*Essai sur la mante religieuse*, en montrant les connexions qu'on peut établir entre des domaines apparemment très éloignés du savoir, et en particulier entre les produits de l'imagination humaine et les comportements instinctuels présents dans le monde animal. Il faut donc développer ce que Caillois appelle les « sciences diagonales », des disciplines capables de ne pas s'enfermer dans un périmètre de spécialisation étroit mais de mettre en relation les différents « règnes », de découvrir des connexions qui échapperaient au regard trop technique et spécialisé dont il se plaignait dans ses premiers textes. Dans *Méduse et cie*, texte publié en 1960, Caillois mettra à nouveau en pratique ce principe en revenant sur la question de la fonction du mimétisme animal et en construisant dans la section *Dessins ou desseins*, une théorie « diagonale » de la relation entre la peinture et les motifs présents sur les ailes des papillons. Ces motifs en effet ne trouvent aucune explication utilitaire et évolutionniste et semblent répondre à la même nécessité d'harmonie qui guide la recherche artistique. Toutefois, si dans ce dernier cas il y a recherche consciente et soumise au libre arbitre, dans le monde des papillons cette beauté gratuite est inscrite de manière inconsciente au niveau de l'espèce. Les sciences diagonales constituent donc l'aboutissement du parcours d'un

¹ R. Caillois, « Art poétique », dans *Approches de la poésie*, op. cit., p. 86.

² Cf. *infra*, ch. 6.3.

intellectuel inquiet qui a traversé les savoirs en place en ayant toujours du mal à se contenter du cadre étroit qu'ils impliquent. Il trouve dans cette doctrine le degré de généralité et de précision qu'il avait cherché ailleurs en vain.

Si on revient pourtant au niveau épistémologique, il est inévitable de se demander quel est le modèle de ces sciences diagonales, capables de déceler des connexions cachées dans la nature, d'opérer cette synthèse suprême, impossible pour toute autre discipline. On verra alors que la théorie des correspondances baudelairienne, ainsi que sa conceptualisation de l'imagination comme faculté synthétique capable de saisir les analogies présentes dans la « forêt des symboles », constitue le fondement même de la démarche de Caillois. Il l'avouera lui-même, peu avant sa mort, en 1978, en répondant aux questions d'Hector Bianciotti et Jean-Paul Enthoven :

Il ne suffit pas qu'il y ait imagination, il faut en outre que la mise en images corresponde à un système d'échos, de repères, dans les données du monde. Le monde étant fini, comme je vous l'ai déjà dit, nécessairement les choses s'y répètent, s'y recourent, s'y chevauchent. Et c'est cela qui permet la poésie, qui est la science des pléonasmes de l'univers, la science des correspondances.

Baudelaire l'avait déjà dit...

À ceci près que Baudelaire fondait son intuition sur Paracelse, Swedenborg et sur leur étrange mysticisme, alors que moi je m'intéresse surtout à Mendeleïev et à sa classification périodique des éléments¹.

Le postulat d'un univers fini correspond en effet, chez Caillois, à la conception d'un ordre rigoureux qui le guide, reposant sur une quantité limitée de lois transversales, qui pénètrent de manière différente tous les êtres et les phénomènes. Certes, Caillois écarte l'inspiration mystique de Baudelaire et admire plutôt la précision de l'intuition logique qui a amené Mendeleïev à comprendre comment réduire la complexité inouïe et apparemment infinie de la matière à une table ordonnée et limitée d'éléments, qui contient toutes les configurations possibles². C'est pour cette raison d'ailleurs que, comme nous l'avons vu, Caillois prône une esthétique qui exalte l'exactitude et la rigueur dans l'exercice poétique, en censurant toute forme d'abandon esthétisant, toute forme de complaisance face au mystère, ainsi que, dans la lignée de Baudelaire lui-même, un attachement fort aux formes métriques traditionnelles. Cependant, la poésie reste le lieu où peut se déployer l'imagination en tant que force capable de pénétrer les lois générales de l'univers, ceci grâce au regard général que le poète porte sur le réel, opposé au particularisme qui caractérise la science³ et grâce à sa capacité fondamentale de mettre en relation ce qui, en apparence, est distinct, de décrypter un réseau de relations complexe mais nécessairement limité.

¹ Entretien avec H. Bianciotti et J.-P. Enthoven [1978], dans J. C. Lambert (sous la dir. de), *Les cahiers de Cronos. Roger Caillois, op. cit.*, p. 145.

² Cf. R. Caillois, *Reconnaissance à Mendeleïev* dans *Cases d'un échiquier*, Paris, Gallimard, 1970, p. 74-81. Caillois s'y arrête longuement sur le fait que, à partir de sa table périodique originale, Mendeleïev a été capable de déduire l'existence d'un certain nombre d'éléments qui n'avaient pas encore été observés dans la nature, mais qui « devaient » exister pour que sa systématisation soit complète et cohérente.

³ « La science, qui repose sur une spécialisation sans cesse plus poussée, est obligée de les laisser pour compte et de passer outre, pour approcher toujours davantage de la trame fine, abstraite, quantitative et générale de l'univers. De ce point de vue sa vocation consiste à désensibiliser, donc à dépoétiser le monde. » R. Caillois, *Place de la poésie de Baudelaire*, dans *ibid.*, p. 248-249.

Caillois développe ces thèmes dans un texte qu'il consacre à l'importance de la poésie de Baudelaire : il y explique notamment que la grande intuition de l'auteur des *Fleurs du Mal* a été de percevoir la portée universelle des analogies que le poète est capable d'établir. Elles ne doivent à aucun prix être réduites à un pur produit de la subjectivité, « sinon elles ne seraient pas homologables et la beauté d'aucune image ne serait transmissible. *La poésie n'est possible que s'il existe un fond commun objectif de l'imagination* »¹. C'est ce fond commun que le poète doit être capable de saisir en l'arrachant à l'apparente instabilité du monde et des rapports entre les choses car il est « le savant des apparences, de toute chose insaisissable et fugace qu'il s'agit de fixer aux pièges du langage, dans la conviction qu'elles forment un tissu secret, dont l'armure, elle aussi, peut être rendue perceptible »².

Si nous regardons à partir de ce point d'optique le parcours de Caillois, nous verrons que toute sa carrière se structure comme le prototype parfait de l'évolution culturelle du concept d'imagination que nous sommes en train d'analyser : si sa formation littéraire et ses penchants personnels l'amènent tout naturellement vers une adhésion à une conception de l'imagination et du rôle du poète inspirée du romantisme, qui le pousse d'ailleurs vers une adhésion au mouvement surréaliste, sa sensibilité aux modifications des sciences contemporaines lui montre l'impraticabilité d'un tel modèle et le détermine à le défier, dans une première phase de refus absolu, qui se conclut, assez logiquement, par un diagnostic de « mort de la littérature ». Cependant les paradigmes venant des sciences humaines et de l'épistémologie des sciences dures ne sont utilisés par Caillois que pour revenir sur les questions qui hantent sa conscience d'intellectuel, la place de la poésie, sa valeur cognitive, les différentes manifestations de l'imagination. On peut donc en conclure que Caillois fait « traverser » au concept d'imagination poétique le spectre des nouveaux savoirs, et qu'il en met fortement en doute les présupposés, mais que cette traversée résulte en une confirmation finale du caractère irremplaçable de la poésie pour la contemporanéité et du fait qu'elle répond à d'autres exigences que celles de la science. Elle trouve en effet dans sa capacité de synthèse et dans la généralité de son approche sur le réel sa raison d'être. *Ouverture*, le texte le plus tardif recueilli dans *Approches de la poésie*, marque la limite extrême de ce parcours :

J'appelle « poétique » l'ensemble de ces « signes » d'intelligence qui, au-delà des mots et des poèmes, mais les incluant à titre d'intercesseurs privilégiés, au-delà des objets, des choses, des émotions, des situations, donne à chacun l'espace d'une seconde la perception d'une énigme dont il présume non sans candeur qu'il est alors seul à posséder la clef.

Je me borne à conjecturer que la poésie, éminemment fragmentaire et subjective, singulière et circonstancielle, connaît néanmoins des constantes aussi durables que celles des sciences et qui révèlent tout autant les lois de l'univers fini qui constitue notre lot³.

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ R. Caillois, *Ouverture*, dans *Approches de la poésie*, op. cit., p. 254-255.

La langue de l'imagination : sur Armand Petitjean

L'œuvre d'Armand Petitjean (1913-2003), auteur en 1936 du volume *Imagination et Réalisation*¹, n'a guère attiré d'attention critique dans l'après-guerre. Si nous excluons le travail précieux de Martyn Cornick dans les années 2010², peu d'études suivies ont été consacrées à la carrière météorique de cet écrivain³. Sans doute le silence que Petitjean s'imposa après 1945, ainsi que les conséquences liées à son ralliement au régime de Vichy et à sa collaboration avec la *Nouvelle Revue Française* de Drieu de la Rochelle⁴, ont-ils contribué à l'oubli relatif de son travail. Cependant, si nous mettons les choses en perspective, nous nous apercevons que le poids de Petitjean dans le champ littéraire des années trente et quarante a été extrêmement significatif. Grâce au rôle qu'il a joué à partir de 1935 dans la rédaction de *La Nouvelle Revue Française*, il a pu être considéré par de nombreux intellectuels de l'époque comme l'un des écrivains les plus prometteurs de sa génération⁵.

Imagination et Réalisation, bien qu'il n'ait été jamais réimprimé, est un texte qui de par sa conception, la culture qui l'a engendré et la position de son auteur dans le champ littéraire de l'époque, constitue un observatoire significatif pour comprendre certaines modifications du contexte intellectuel de l'entre-deux-guerres. Il participe en effet de plein droit d'une réflexion sur la place de l'imagination dans la redéfinition du rôle social de l'écrivain et sur le rapport entre élaboration intellectuelle et action. Petitjean se fait l'interprète d'une exigence générationnelle de renouvellement de la culture qui se fonde, en premier lieu, sur un questionnement des rapports entre imagination et langage.

Nous allons essayer de montrer l'importance de l'œuvre d'Armand Petitjean dans le débat sur l'imagination que nous reconstruisons en nous focalisant d'abord sur sa trajectoire intellectuelle et sa situation dans le champ littéraire de l'époque : son amitié avec Jean Paulhan, sa collaboration à *La N.R.F.*, les textes « manifestaires » plaidant pour un nouvel humanisme qu'il y a publiés au cours des années trente, les choix idéologiques qu'il a été amené à faire ensuite et leurs implications. Puis nous nous concentrerons sur les sources et les caractéristiques de sa théorie de l'imagination, en analysant la relation qu'il pose à la base de sa démarche entre Imagination et Réalisation, entre élaboration intellectuelle et action

¹ A. Petitjean, *Imagination et Réalisation*, Paris, Denoël et Steele, 1936.

² M. Cornick a édité le volume J. Paulhan, A. Petitjean, *Correspondance. 1934-1968*, édition établie, présentée et annotée par M. Cornick, Paris, Gallimard, 2010. Le chercheur anglais a aussi consacré un article significatif à la collaboration de Petitjean à *La N.R.F.*, *Voies et impasses de la littérature. Armand Petitjean à La N.R.F. de Jean Paulhan*, dans Clarisse Barthélémy (sous la dir.), *La littérature selon Paulhan*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 15-40.

³ Nous signalons aussi l'article, en anglais, de C. Franck-Elster, « Les Retournements Petitjeaniens », dans *Modernism/Modernity*, 3.1 (1996), qui s'intéresse principalement à l'évolution de la position politique de Petitjean.

⁴ Sur ces points cf. la reconstruction de M. Cornick, « Introduction » à J. Paulhan, A. Petitjean, *Correspondance. 1934-1968 op. cit.*, p. 7-44. Nous renvoyons aussi au « profil » de Petitjean que Pierre Hebey dresse dans *La Nouvelle Revue Française des années sombres. 1940-1941*, Gallimard, 1992, p. 405-426.

⁵ Parmi les comptes rendus élogieux dédiés au travail de Petitjean, rappelons ceux de Jean Paulhan, de Gaston Bachelard et de Benjamin Fondane, que nous aurons à évoquer au cours de notre étude. Pour un panorama plus précis nous renvoyons à la *Bibliographie des écrits d'Armand Petitjean (1913-2003)* par M. Cornick : <https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/french/french/BibliographieArmandPetitjean1.pdf> (consulté le 14 août 2019).

et en essayant de montrer l'influence exercée par la psychologie, la phénoménologie et la pensée heideggerienne sur l'ensemble de sa doctrine : il s'agira de montrer l'importance des sciences humaines et des nouveaux savoirs philosophiques sur sa démarche et de mettre en relief la modernité de sa tentative théorique. En effet, chez Petitjean, la dynamisation du psychisme permise par l'imagination se lie étroitement à la tentative de repenser la mission de l'intellectuel et son influence sur le changement social et politique. *In fine* nous analyserons plus spécifiquement le problème, central pour Petitjean, de la relation entre imagination et langage, et ses implications par rapport à la définition du rôle de la littérature dans le monde contemporain. Cela nous amènera à traiter la question, fondamentale pour notre auteur, de l'élaboration d'un langage nouveau, capable de relever les défis de la contemporanéité, et de l'importance du modèle de James Joyce à cet égard.

Imagination et renouvellement intellectuel dans les années trente

En 1935, Armand Petitjean commence une collaboration avec *La Nouvelle Revue Française*. C'est Jean Paulhan lui-même qui le recrute, par l'intermédiaire d'Auguste Bréal¹, avec son camarade de khâgne Roger Caillois², pour renouveler l'orientation critique de la revue. Petitjean, qui n'a que 22 ans mais qui s'est déjà distingué par des études sur Joyce³, impressionnera Paulhan par l'ampleur de sa culture et l'étendue de son talent : le directeur encouragera par conséquent un investissement accru du jeune écrivain dans *La N.R.F.*, jusqu'à en faire l'un des collaborateurs principaux. Ses articles se multiplient entre 1937 et 1940. Il traite de sujets variés : de littérature, bien entendu, mais aussi de politique, de philosophie et de sciences humaines, montrant sa tendance à l'encyclopédisme et à une vision holistique de la culture⁴. Paulhan dresse, en 1937, un portrait de Petitjean dans une lettre à Gaston Gallimard. Nous y trouvons un témoignage de l'admiration qu'il porte au jeune auteur, ainsi qu'une analyse des risques que son écriture et son projet intellectuel encourrent :

Petitjean [...] parle six langues, (y compris le Joyce) et a lu quelque trente mille livres. Il revient (humblement, à petits pas) de ce langage (à cinq systèmes d'expression superposés) qui lui a servi dans son premier livre (illisible). Avec cela, il est tendre,

¹ Cf. à cet égard la lettre d'A. Bréal, historien de l'art et collaborateur de *La N.R.F.*, à A. Petitjean datée du 15 janvier 1934 : « [...] j'écris à Paulhan à ton sujet, et lui annonce que *tu l'attaqueras* ces jours-ci au téléphone (NRF) pour prendre rendez-vous. J'ai idée qu'il te recevra bien. Tu me raconteras votre entrevue », cité par M. Cornick, *Introduction* à J. Paulhan, A. Petitjean, *Correspondance. 1934-1968*, *op. cit.*, p. 12.

² Ce sera en effet Petitjean lui-même qui présentera Caillois, son ancien camarade à Louis-le-Grand, à Paulhan : « D'autre part pourrais-je vous présenter mon ami Caillois, Roger, 20 ans, (ancien) ami de Daumal, surréaliste (dissident), actuel normalien, qu'une embryogenèse rapide – sans excès dialectique ni crise de croissance – sur une forte morphologie, peut-être même structure, laisse libre plus tôt qu'il n'est coutume pour des frais *dogmatiques* – et dont, en attendant, un film documentaire sur "la nécessité d'esprit et la continuité du divers" reste malheureusement en souffrance ? » dans J. Paulhan, A. Petitjean, *Correspondance. 1934-1968*, *op. cit.*, p. 53.

³ Cf. en particulier A. Petitjean, *James Joyce et l'absorption du monde par le langage*, « Cahiers du Sud », XXI^o, n^o 165, octobre 1934, p. 607-623.

⁴ Cf. *Bibliographie des écrits d'Armand Petitjean (1913-2003)*, *op. cit.*

trouble et, comme on dit, poète. Il sera un grand écrivain, s'il ne renonce pas l'an prochain à écrire – car il est, avec cela, ardent, le feu au derrière¹.

Le « livre illisible » dont parle Paulhan est justement *Imagination et Réalisation*, sorti chez Denoël et Steele l'année précédente : illisible parce qu'écrit dans un style foisonnant et non toujours maîtrisé et parce que littéralement rempli d'allusions et de citations, fait que Paulhan reprochera souvent à Petitjean². La correspondance entre le style de ce livre et la personnalité intellectuelle bouillonnante de son auteur nous est illustrée par un portrait saugrenu dû à Claude Roy, qui décrit le discours de Petitjean comme retransmettant « en morse un message chiffré que Saint-Just avait transmis à Nietzsche qui l'avait transmis à Spengler qui l'avait passé à Malraux qui l'avait codé en chinois et répercuté en allemand sur le radar danois de Kierkegaard »³. L'écriture de Petitjean est en effet souvent extrêmement difficile à déchiffrer, en raison d'un style imagé et provocateur, de références parfois absconses ou implicites et aussi de sauts logiques qui désorientent le lecteur : *Imagination et Réalisation* abrite pourtant, malgré ses outrances langagières et sans doute grâce à elles, un projet ambitieux, fondé sur l'affirmation de l'urgence, pour les intellectuels contemporains, de changer leur approche de la connaissance. Ce changement nécessite, pour le jeune auteur, un retour théorique sur le concept d'imagination, pour montrer que la dynamisation du psychisme qui est le propre de cette faculté peut et doit conduire à un renouvellement du savoir et du regard sur l'humain. Dans un essai publié en 1938, *Situation de l'écrivain actuel*, Petitjean écrit :

Ainsi, au Français moderne, il manque un climat humain. C'est d'abord sans doute qu'il manque d'imagination : il n'a guère compris que, loin de la folle du logis ou d'une maîtresse d'erreur et de fausseté, elle est comme le reflet psychique de la vitalité de l'homme, qui lui lie à jamais le corps et l'esprit et lui permet d'apercevoir, et de poser comme telles, des réalités indépendantes de son arbitre et de sa réflexion⁴.

Petitjean énonce très clairement la volonté de construire un nouvel humanisme, d'aller chercher la spécificité de l'expérience humaine dans la récupération de la notion d'imagination, trop longuement délaissée.

Par ailleurs, les considérations émises par Petitjean sur le destin de la littérature et de l'engagement intellectuel ne sont pas sans lien avec celles que son ami Roger Caillois élaborera dans ces mêmes années, d'abord au sein du « Groupe pour la phénoménologie humaine », puis dans le cadre des réunions du Collège de Sociologie. Aux fondements de ces initiatives est posée la question du rapport de l'élaboration intellectuelle à l'action, dans le but de renforcer le lien social, de refonder une identité collective perdue dans les plis de l'individualisme contemporain. Cette démarche est indissolublement liée au dépassement des anciens instruments critiques et à l'intégration des concepts et des méthodes des sciences humaines. Il s'agit pour ces intellectuels de tuer certains de leurs propres pères intellectuels, de nier toute tradition jugée sclérosée et stérilement intellectualiste, par un nietzschéisme qui sera particulièrement évident chez le Caillois du *Vent d'hiver*,

¹ Cité dans M. Cornick, « Introduction » à J. Paulhan, A. Petitjean, *Correspondance. 1934-1968*, op. cit., p. 14.

² « Quant à ma critique, vous la connaissez déjà : vous avez d'autrui un besoin insupportable. Quand il vous arrivera d'écrire trois pages à la suite sans citer une seule fois, fût-ce par allusion, Heidegger, ou Tristan Tzara, ce seront trois pages admirables. » J. Paulhan, A. Petitjean, *Correspondance. 1934-1968*, op. cit., p. 60.

³ Cité par P. Hebert dans *La N.R.F. des années sombres*, op. cit., p. 424.

⁴ A. Petitjean, « Situation de l'écrivain actuel », dans A. Petitjean *Le Moderne et son Prochain*, Paris, 1938, p. 60-61.

texte rédigé en 1939 et manifeste d'une avant-garde intellectuelle destinée à être balayée par le conflit mondial¹.

Petitjean se déclare, pour ces raisons, résolument *moderne* : mais la modernité consiste, pour lui, avant tout dans le fait de recoudre la séparation entre l'élaboration intellectuelle et l'action. La connexion entre ces deux dimensions de l'existence humaine ne relève pas de la simple association, mais de la nécessité : il n'y a pas d'action sans réflexion, comme cela est évident, mais il n'y a pas non plus, pour notre auteur, de réflexion sans action, ce qui est moins intuitif. C'est pour cette raison, comme nous le verrons, que l'Imagination *est* Réalisation, dans sa version accomplie. C'est pour cela aussi que Petitjean s'attaque à toute théorie, comme celle de Karl Marx, qui sépare ces deux versants, quoique dans le but d'affirmer la nécessité d'une intervention sur le réel :

Entre toutes les paroles légères sur l'observation, j'en connais pas de plus pédantes et vaines que celles de Karl Marx, passées en brocard ou montées en épingle, que les circonstances politiques d'alors excusent à peine, et celles de nos jours à peine davantage : « il ne s'agit plus de comprendre le monde mais de les transformer ». Comme si comprendre était tranquille, comprendre contempler ! Comme si le fait de troubler le moins possible les choses que nous observons, de différer nos réactions qui ne sont d'abord qu'impulsives, expressionnistes, hallucinatoires et virtuelles, ne devait pas enfin assurer sur elles le maximum d'efficacité².

L'action dont parle Petitjean, la « Réalisation » qu'il évoque métaphysiquement, consiste donc en un changement du réel qui est la conséquence directe et inévitable d'une modification des processus intellectuels. En effet, Petitjean ne conçoit pas que le dynamisme de l'élaboration intellectuelle ne mène pas à la « Réalisation », entendue en tant que retombée d'un contenu spirituel sur la réalité. Or, bien que cette notion soit entendue dans un sens très large, il est évident que la dimension politique a, dans ce contexte, une importance fondamentale.

Cette réflexion s'accompagne, chez Petitjean, d'une tension générationnelle forte, car il considère que la jeunesse à laquelle il appartient, par les conditions historiques dans lesquelles elle s'est développée, est capable d'apporter une nouveauté remarquable à la culture contemporaine. Il publie à cet égard un texte « manifestaire » dans *La Nouvelle Revue Française*, « Disponibilité de la jeunesse française actuelle », dans lequel il aspire à se faire interprète des sentiments de tous ceux qui, n'ayant pas vécu l'expérience de la Première Guerre mondiale, ont eu le temps de se former en tant que génération, de vivre leur jeunesse, et se trouvent maintenant « en retard d'événements » avec des « *condensateurs d'énergie* [qui] *ne sont rien auprès de son énergie* »³. Ces jeunes gens, qui ont éprouvé dans leur chair les dégâts provoqués par l'excès d'individualisme de leur société⁴, sont en train de s'éloigner significativement de la sensibilité de leurs pères et de récupérer un élan collectif. Ce rappel de la nécessité de l'unité de la jeunesse, le fort volontarisme que Petitjean exprime, ainsi que le désir d'une régénérescence, qu'il n'hésite pas à

¹ Cf. R. Caillois, *Le Vent d'hiver*, *op. cit.*

² A. Petitjean, *Imagination et Réalisation*, *op. cit.*, p. 236.

³ A. Petitjean, « Disponibilité de la jeunesse française actuelle » dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 280, janvier 1937, p. 32.

⁴ « Et d'abord quelle est la situation faite en France à cette jeunesse ? [...] le nerf même de l'individualisme français – autant la masse en est laissée à elle-même, autant les « brillants sujets » en sont attendus, couvés, exploités, en fin de compte, claqués [...] Ainsi comprend-on qu'elle ne soit pas parvenue à se constituer en puissance autonome, puisqu'elle est privée de ses têtes et de tous les tenseurs nécessaires à la formation d'une collectivité, et que, si l'on s'y intéresse, c'est en tant que somme d'individus, non en tant que masse. » *Ibid.*, p. 28-29.

nommer « révolution », ne peuvent que renvoyer à la démarche que son ami Caillois, dans les mêmes années, mène dans le cadre du Collège de Sociologie¹. Petitjean présente donc une jeunesse dans un état de « disponibilité », prête à déverser utilement son énergie lorsque les conditions historiques adaptées se présenteront. Il écrit :

Puissent mes camarades savoir distribuer les rôles entre les disponibles et les révolutionnaires, entre l'esprit de revendication et celui du sacrifice, entre la préparation matérielle, matérialiste au besoin, de la Révolution, et le caractère nécessairement éthique – je ne dis pas idéaliste – qu'elle prendra dès qu'elle aura « accroché l'événement » et que les hommes se sentiront pressés par l'Histoire!²

À la différence du projet cailloisien, celui de Petitjean présente, dès le début, des connotations nationales, qui deviennent nationalistes lorsque la situation européenne s'approche de la guerre, après les accords de Munich. Petitjean sera, de concert avec Paulhan, l'un des artisans du virage patriotique de *La N.R.F.* à l'approche du conflit. Gisèle Sapiro parle, à propos de Petitjean, de « patriotisme sentimental »³. Ce dernier écrira en effet dans *La N.R.F.* qu'« en 1938 l'appartenance à la communauté française n'est pas un droit, ni même un fait qui va de soi : mais le premier des devoirs »⁴. Il y fera référence à la figure de Péguy comme l'égal de la jeunesse actuelle, qui, en s'opposant à toute force de conservation, attend de pouvoir se battre pour l'avancée et l'amélioration des conditions de tout le peuple français⁵. Cependant, dans son rêve d'être Péguy, ou comme Péguy, il fera des choix confus et parfois douteux pendant la période de la guerre : sa collaboration avec des revues pétainistes, comme *Jeunesse*, *Compagnons*, *Idées*, *Patrie*, ainsi qu'avec *La N.R.F.* de Drieu de la Rochelle, lui vaudront une mention dans la « liste noire » du Comité National des Écrivains. Cependant, il sera acquitté des accusations de collaborationnisme, en vertu de son effort héroïque sur les champs de bataille en 1940 et, ensuite, en 1944 et 1945, quand il décidera de partir combattre pour la Libération, au Maroc d'abord, puis en France. Paulhan aussi, malgré les différends qui l'opposent à son pupille pendant la guerre⁶, se battra pour son acquittement. Il sera en effet

¹ « Et le sens croissant de la collectivité a beau être l'un des signes les plus rassurants de l'évolution de la France actuelle, si vous n'avez pas intégré la collectivité en vous comme vous avez surmonté votre individualisme, vous ne cesserez d'être seuls dans la foule, nombreux, multiples et contradictoires dans votre solitude », A. Petitjean, *Le Moderne et son Prochain*, *op. cit.*, p. 74. Roger Caillois écrit, quant à lui : « L'autonomie de la personne morale est devenue le fondement de la société. Cependant, peu à peu, s'est ouverte une crise de l'individualisme, où des causes extérieures, massives, immédiatement apparentes ont leur part : le développement des travaux sociologiques a sapé les postulats fondamentaux de la construction et, plus impérativement, les événements politiques et sociaux eux-mêmes, qui ne laissent plus guère la possibilité de vivre à l'écart, mais tout au plus celle d'y mourir, ont fait progressivement paraître terne et poussiéreuse entre toutes l'existence à l'ombre des tours d'ivoire. » *Le Vent d'hiver*, *op. cit.*, p. 252.

² A. Petitjean, « Disponibilité de la jeunesse française actuelle », *op. cit.*, p. 38.

³ G. Sapiro, *La Guerre des écrivains. 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 391.

⁴ A. Petitjean, « Après l'après-guerre », dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 299, septembre 1938.

⁵ « À droite, la tradition est morte pour faire place à l'anarchie, mais quelques vieux "patriotes" commencent à s'ouvrir au peuple de France. À gauche, la révolution est morte, puisqu'elle s'en tient à la défense des droits acquis : mais plusieurs comprennent que le peuple n'est rien s'il n'est pas la Nation. La victoire est bien morte, et l'après-guerre se meurt, mais de partout lèvent enfin des forces nouvelles... Péguy parmi nous ne serait pas dépayé longtemps. » dans A. Petitjean, « Péguy et nous », *La Nouvelle Revue Française*, n° 310, juillet 1939, p. 13.

⁶ Paulhan lui-même écrit en effet le 14 septembre 1942, à propos d'un de ses articles parus dans *La N.R.F.*, « France-Allemagne 42 » : « L'on ne s'explique pas – et je ne m'explique pas – la volte-face qui vous a soudain porté de l'un à l'autre parti extrême. L'on vous accuse là-dessus trop aisément (et je ne songe pas du tout à vous accuser) d'ambition, de pelorsonisme. » dans J. Paulhan, A. Petitjean, *Correspondance. 1934-1968*, *op. cit.*, p. 405.

reconnu à Petitjean un patriotisme sincère et une générosité qui ont toujours animé son action, incompatible avec toute « intelligence avec l'ennemi »¹.

Si l'issue de cette histoire est sûrement importante, ce sont toutefois ses prémisses intellectuelles qui nous intéressent le plus. La trajectoire de Petitjean, qui se conclut par un retrait, par une fausse piste, qui, *de facto*, brise prématurément une carrière littéraire si brillamment commencée, est symptomatique d'une exigence de renouveau intellectuel qui se manifeste par une instance générationnelle et par un retour, à l'origine même de la démarche envisagée, sur le concept d'imagination.

Or, nous verrons, à travers une analyse spécifique de ce concept dans l'œuvre de Petitjean, que celle-ci constitue une autre variation significative du schéma général que nous avons présenté dans notre analyse globale.

L'imagination réalisante chez Petitjean

Romantisme et modernité

Comme son camarade Caillois, Petitjean revient de manière spécifique sur l'héritage culturel romantique, sur ses bénéfices et sur les aspects négatifs qui lui sont associés. Si Caillois, dans un souci de clarté et de rationalisme, s'était insurgé contre l'indulgence romantique envers le mysticisme², Petitjean mettra l'accent sur la dissociation néfaste entre pensée et action qui se développe dans un tel contexte culturel.

Certes, notre auteur maintient l'idée romantique que l'imagination est une force éminemment créatrice, mais il affirme aussi qu'elle peut et doit mener à la « réalisation », à une connaissance précise et opératoire de la réalité, et non pas simplement à la création d'un univers esthétique autotélique et indépendant. Cette connexion entre pensée et action est inscrite dans la tradition occidentale, et constitue, pour lui, la base de la modernité :

Ainsi depuis que nous ne sommes plus des Grecs, depuis que la connaissance a cessé d'être théorique ou thaumastique et platonique, recherche désintéressée ou simple question, pour prendre à son service l'action elle-même, la volonté trouvant dans la science à la fois sa finalité et sa condition, nous ne connaissons plus qu'au sens radical et ambigu de l'Évangile ou de Franz von Baader : Faust premier ou second, chez Goethe comme chez Spengler, est avant tout volonté de possession³.

Petitjean est tout de même beaucoup moins sévère que Caillois à la même période envers le crédit à accorder aux pouvoirs de connaissance de l'imagination, qu'il exalte dans le sillage de la tradition romantique, en les considérant comme la ressource fondamentale de l'intellect humain, le mécanisme fondamental qui sied à

¹ Pierre Hebey rapporte à cet égard le jugement de René Etiemble et de Claude Roy sur la question. Le premier, en particulier, après avoir longuement souligné la valeur démontrée par Petitjean pendant la guerre, conclut qu'il fut néanmoins porté, avec les vrais salauds, sur la liste noire des écrivains. Pourquoi ? Pour douze méchants articles qu'il a écrits sous Vichy. Péguy servait beaucoup en ce temps-là ; Petitjean se prenait un peu pour le Péguy de notre temps. Méritait-il d'être proscrit ? Non, décidément, il n'était pas facile de juger moralement, justement, certains écrivains de la Collaboration » cité dans P. Hebey, *La N.R.F. des années sombres*, op. cit., p. 425.

² Cf. l'article « L'Alternative (Naturphilosophie ou Wissenschaftlehre) » publié par Caillois en 1937 dans *Les Cahiers du Sud*, art. cit.

³ A. Petitjean, *Imagination et Réalisation*, op. cit., p. 110.

la construction d'une pensée originale : « J'ai donc sauvé la totalité absolue, la pureté révélée par éclairs de l'Imagination, afin de lui conserver sa pleine valeur, celle d'inspiratrice de la Réalisation »¹. Imagination et réalisation ne s'excluent dans aucun cas – dit Petitjean, elles s'impliquent et au sein de cette dialectique se situe la possibilité de l'action intellectuelle. Le caractère « absolu » de l'imagination se trouve justement dans cette connexion.

Imagination et Réalisation commence par un long développement sur le geste de Narcisse, représentation de l'homme au moment où, en prenant conscience de lui-même à travers son image, il découvre l'univers de possibilités de l'imagination et se sépare de ses origines animales. Dans ce début, tout à fait adapté pour illustrer le style qui lui est propre, érudit et foisonnant d'images, il écrit :

Narcisse se reconnaît : c'est-à-dire proprement qu'il connaît le fantastique, l'inouï, ce qu'il n'a jamais vu, c'est-à-dire qu'il transcende la vision dans sa (re)connaissance, se voyant en tant qu'autre voyant l'autre soi-même, comme plus tard l'on parlera de voir et de se voir et de faire voir et Dieu. Son ombre, son souffle, sa santé, son esprit et le sacré pigeon, sa bêtise, sa bestialité, un coup de chapeau baise-main et peut-être un obole au Styx ou au Léthé, car qui sait s'il ne trépassera pas, et peut-être son activité elle-même, l'expression de sa passivité : Narcisse les échange contre l'idée de soi, l'image de son corps sur quoi voici qu'il va fonder son âme².

Petitjean estime que le moyen par lequel l'homme donne son plein essor à l'imagination est l'imitation. Il ne faut cependant pas se méprendre sur le sens de ce terme : nous ne parlons pas ici de la simple reproduction de gestes que Petitjean attribue aux singes, ni de la *mimesis* aristotélicienne, entendue en tant qu'imitation du réel par l'art. Notre auteur procède à une inversion des processus traditionnellement associés à l'imitation : ce sont les révélations de l'imagination que, pour Petitjean, nous nous efforçons d'imiter, et non pas le réel directement. Elles constituent la spécificité propre à l'être humain, révélée par le geste de Narcisse, car « nous n'imitons pas ce que nous apercevons dans une allure formelle, mais bien ce qu'imaginons dans une nécessité essentielle (et la perception serait plutôt elle-même imitation instantanée, quasi absolue de notre image d'une chose) »³. Jusqu'à ce point Petitjean adhère à l'inversion que le romantisme réalise par rapport à la tradition, en faisant primer les produits de l'imagination sur le réel lui-même. Cependant, l'erreur des romantiques a été, pour notre auteur, d'avoir séparé ces deux aspects de l'existence, en valorisant une projection purement intellectuelle vers un absolu qui demeure complètement abstrait et impossible à saisir.

Petitjean pose donc aux deux extrêmes les démarches romantique et positiviste, qui se configurent comme les Charybde et Scylla à éviter : d'un côté la méfiance envers les données de l'imagination, trop fuyantes pour construire un véritable savoir, de l'autre la dévaluation de la Réalisation comme insuffisante pour une appréhension totale de l'essence des choses⁴.

Il faut cependant préciser que, dans sa critique du romantisme, Petitjean semble s'adresser plutôt aux épigones qu'aux initiateurs de cette mouvance. De ce point de vue, notre auteur, alors qu'il exalte le pouvoir de libération de l'imagination, exprime un jugement très dur envers le surréalisme, qu'il n'a jamais rejoint : les surréalistes

¹ *Ibid.*, p. 88.

² *Ibid.*, p. 41-42.

³ *Ibid.*, p. 127.

⁴ « [...] la dépréciation romantique de la Réalisation comme partielle au regard de l'absolu de la réalité aperçue en Imagination demeure aussi partielle que celle positiviste des idéaux d'Imagination, sous prétexte qu'ils seraient invérifiables auprès de l'exploitation du monde et de l'homme par l'homme. »

auraient, depuis longtemps, perdu leur souffle novateur et ils auraient toujours prôné une vision tendanciellement passive de l'imagination, cachée par un activisme de surface. Il n'hésite pas à définir l'écriture automatique comme un « viol de conscience », incapable « d'atteindre à l'inconscience »¹ et il parle à plusieurs reprises d'une « hystérie »² surréaliste. Il met ainsi en doute leur reprise de l'héritage romantique et la crédibilité de leur démarche :

Depuis 1924, ils n'entretiennent plus le feu sacré qu'à force de raisonnement, de fouilles et d'exégèses ; ils ont beau entasser sur leur autel les idoles, les modes, les cartes-postales, les pantalons de leurs grand'mères, les vocabulaires, les doctrines, les techniques et les révolutions, tout ce qui enflammait jadis l'esprit, et dont ils ne retiennent que la lettre : ils n'en tirent jamais que du charbon de bois. Et ce dévergondage, cette débauche de matières premières, ne parvient pas à dissimuler que dans l'ordre esthétique, ils en sont encore à la sensation pure ; dans l'ordre affectif, à l'ambivalence ; dans l'ordre intellectuel, à l'association d'idées ; et dans le rêve enfin, à l'hypnagogie³.

Petitjean insiste donc sur l'ambiguïté théorique surréaliste entre activisme et passivité de l'imagination, que nous avons déjà abordée⁴.

Pour le jeune intellectuel, il faut revenir aux sources, en reconnaissant que le romantisme est indubitablement l'origine de la modernité et de nombreux aspects de celle-ci que nous avons intérêt à conserver. Cependant cela n'empêche pas que ses principes doivent être modernisés, à savoir passés au crible des instruments des sciences humaines, qui n'étaient pas à disposition au tournant du XIX^e siècle, mais qui marquent en profondeur les cadres de pensée de l'époque contemporaine.

Petitjean critique alors la démarche d'Albert Béguin, tout en déclarant son admiration pour l'intellectuel suisse. Celui-ci aurait en effet, dans *L'Âme romantique et le rêve*, montré une adhésion excessive à l'objet de son étude, en annulant ainsi la nécessaire distance critique⁵. Petitjean se montre extrêmement lucide quant à l'opération intellectuelle que lui-même est en train de mener par rapport au romantisme allemand. Il écrit à ce propos qu'il est impossible de considérer ce mouvement culturel autrement « que comme l'un des moments essentiels, et critique entre tous – de notre civilisation » :

Comme tel, nous le portons en nous, nous l'avons intégré ; il arrive même qu'il nous séduise exclusivement, aux dépens d'un plus présent équilibre ; et si peut-être il agite peu nos esprits, du moins occupe-t-il volontiers notre cœur, nos mœurs, nos sentiments – et même nos raisons politiques.

Il fallait donc l'aborder selon toutes les ressources du moderne, sinon pour l'expliquer, du moins pour l'actualiser : et ne lui ménager ni la psychologie, ni la psychanalyse, ni enfin l'application de ces principes que l'on sait qui régissent les rapports entre les idées et l'actualité politique, sociale et même économique⁶.

Cette conscience de la nécessité de soumettre les concepts romantiques à l'épreuve des sciences humaines est, nous l'avons dit, une exigence fondamentale de tous les

¹ A. Petitjean, *Imagination et Réalisation*, op. cit., p. 165.

² « La réalisation de l'homme dans la mesure où elle est sur- ou subréalité constitue en effet une dérision de cette réalité et de son Imagination, et chez le seul hystérique elle se confondrait avec sa conception », dans A. Petitjean, *Imagination et Réalisation*, op. cit., p. 125.

³ A. Petitjean, « À propos de l'exposition surréaliste », dans *La Nouvelle Revue Française*, mars 1938, n° 294, p. 516.

⁴ Cf. *supra*, ch. 5.2.

⁵ Cf. A. Petitjean, « Le Romantisme allemand aux Cahiers du Sud », *La Nouvelle Revue Française*, n° 288, septembre 1937, p. 518-520.

⁶ *Ibidem*.

auteurs de notre corpus : cependant Petitjean déclare cet objectif avec une clarté que nous ne retrouvons pas ailleurs, en se montrant parfaitement conscient d'une nécessité intellectuelle qui est celle d'une génération entière. Nous ne pouvons donc pas poursuivre notre analyse sans essayer de comprendre, dans le détail, comment Petitjean met en place son programme de modernisation du romantisme.

L'imagination comme force dynamisante du psychisme

La question qui se pose pour Petitjean consiste à déterminer quelle est la relation entre la faculté imaginative et la production de connaissance dans la modernité. Dans ce but, il ramène l'imagination au centre de la scène, en lui attribuant une priorité dans les facultés intellectuelles et en réaffirmant son caractère métaphysique. En citant Maine de Biran, il explique qu'« une constante correspondance s'établit par l'imagination entre nos facultés affectives et intellectuelles »¹ et il commente ce passage en expliquant : « si donc l'Imagination est en effet, elle sera faculté métaphysique par excellence, comme telle ontologique puisqu'il est avéré depuis Novalis que la surface de séparation entre "intérieur" et "extérieur" est le lieu d'élection du métaphysique »². Benjamin Fondane avait mis au centre de l'attention, dans sa revue critique de l'œuvre de Petitjean, la profonde distance que le jeune auteur creuse entre sa propre conception de l'imagination et la « faculté fabulatrice » bergsonienne, qui se présente comme une faculté éthique subordonnée à l'intelligence³ dont le poids dans l'équilibre psychique est limité. Petitjean ne peut pas accepter une telle réduction passive de l'imagination et il définit en effet cette faculté bergsonienne comme un « détestable substitut à l'Imagination, qui se fondant semble-t-il sur une réaction hallucinatoire à l'imminence confond évolution et conservation »⁴. Petitjean précise qu'une telle démarche « identifie curieusement le bienheureux instinct de conservation et l'élan vital réfléchi, réfracté dans l'intelligence, qui appète pourtant un mieux-être, psychique au moins »⁵.

Petitjean met au contraire l'accent sur la qualification de l'imagination en tant que force *active*, qui se caractérise par sa puissance de métamorphose : elle ne fournit pas de formes fixes mais elle entretient dans la psyché une tension perpétuelle qui est la base même de son ferment créateur. C'est justement ce dynamisme qui lui garantit un rôle central dans toute démarche inventive de l'intellect. Il écrit :

[...] métamorphose c'est l'esprit payant la chair de retour, et détaché par l'Imagination, ce lieu par excellence des échanges, ce ferment de transmutation, un corps frais, un

¹ A. Petitjean, *Imagination et Réalisation*, op. cit., p. 27.

² *Ibidem*.

³ « Il semble que M. Petitjean se soit donné pour tâche de repêcher l'œuvre manquée de Bergson et de la mener à bon port. Elle en avait bien besoin. D'abord il est excellent de substituer le concept d'imagination à cette « faculté fabulatrice » (dont nous avons, pour notre part, percé le malentendu) qui, finalement, se donnait pour une activité éthique. C'est parler autrement plus clair. D'autre part M. Bergson faisait intervenir la faculté fabulatrice sur le tard, comme un remède de la nature contre les méfaits d'une intelligence à qui la direction de l'élan vital aurait été confiée. M. Petitjean rétablit le sens du courant. C'est l'Imagination qui est première ; la perversion de notre conscience par l'intelligence dissolvante c'est une sorte de chute du péché », dans B. Fondane [compte rendu de] « *Imagination et réalisation*, par Armand Petitjean », *Les Cahiers du Sud*, août 1937, p. 443.

⁴ A. Petitjean, *Imagination et Réalisation*, op. cit., p. 171.

⁵ *Ibidem*.

corps en fête, à fleur de peau fait sa sortie dans le monde, tout irrigué de sang toutes voiles dehors.

Et comme la métamorphose affirmait la forme dans sa déformation même c'est ainsi que la transmutation la nie dans sa formation : métamorphose non plus de formes, mais l'on dirait de forces¹.

Petitjean anticipe, dans cette direction, l'enquête sur l'imagination qui sera menée par Gaston Bachelard dans les années qui suivront immédiatement. Nous pensons en particulier à *L'Air et les Songes* (1940), où Bachelard reviendra sur ce caractère spécifique de l'imagination, à savoir la capacité à dynamiser le psychisme et à échapper à toute cristallisation, à toute fixation rigide. Mais nous pensons aussi au *Lautréamont*, où la question de la métamorphose imaginative est absolument centrale². Nous savons que l'imagination bachelardienne est, selon sa célèbre définition, la faculté de « déformer les images » plutôt que de les « former »³. Il ne cite pas directement Petitjean à cet égard mais il est difficile de ne pas voir à quel point ses idées s'apparentent à celles du jeune écrivain, d'autant plus qu'en 1937 il consacre, justement dans les pages de *La N.R.F.*, un compte rendu très élogieux à *Imagination et Réalisation*, où il concentre son attention sur cet aspect particulier de la théorisation de Petitjean, à savoir l'attribution d'un rôle fondateur dans le psychisme au caractère métamorphosant de l'imagination :

L'imagination est alors la juste dynamique du psychisme [...]. La métamorphose – qui est la fonction vitale de l'imagination – porte le signe de l'absolu. Dans la métamorphose, la cause formelle tourne gaiement son kaléidoscope, sans s'occuper de la poussée des instincts et du poids des substances. La vie, comme la pensée, saute d'une image à une autre. Dès qu'on regardera le monde avec les yeux de Petitjean, on reconnaîtra que la nature a fait un génial coq-à-l'âne⁴.

D'autre part, pour la nouvelle génération d'intellectuels à laquelle Petitjean appartient, le travail épistémologique de Bachelard est une référence fondamentale, dans la mesure où il se dresse contre un usage limité des possibilités de la raison, quand elle ne se borne qu'à utiliser les outils acquis, à s'abandonner à des certitudes forcément provisoires. Autrement dit, le rationalisme ne doit pas être vu comme un réservoir, comme un dépôt de connaissances, mais comme une force vivante, tournée vers le futur. L'imagination et la raison sont donc envisagées en tant que puissances de dépassement, les deux dimensions d'un savoir qui devient action : on ne s'étonnera pas de ce point de vue des convergences que nous trouvons entre les démarches de Petitjean et de Bachelard.

Mais nous pouvons pousser plus loin ce rapprochement : Petitjean n'est certes pas le premier à appliquer à l'étude de l'imagination, en plus d'une perspective philosophique, une grille d'interprétation d'inspiration psychologique ; il montre qu'il connaît bien le travail des psychologues français du début du siècle, et cite à maintes reprises Pierre Janet et Jean Piaget, tout en s'engageant souvent dans une polémique avec leurs théories. En particulier, il se déclare en net désaccord avec Janet quant au rapport à instituer entre imagination et mémoire⁵. Cependant, ce qui

¹ *Ibid.*, p. 78.

² *Cf. infra*, ch. 7.4.

³ *Cf.*, G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1992 [1943], p. 5.

⁴ G. Bachelard, [compte rendu de] « *Imagination et réalisation*, par Armand Petitjean », *La N.R.F.*, mars 1937, n° 282, p. 456.

⁵ Il faut en effet, pour Petitjean, mettre en évidence une discontinuité forte entre ces deux facultés, qui sont trop souvent confondues ou mises sur le même niveau : « Point n'était besoin d'ailleurs d'être un pragmatiste et les sensualistes français, en bons analystes reconstructeurs, Biran par exemple et P. Janet, font volontiers de la

rapproche le plus Petitjean de la position postérieure de Bachelard est sans doute l'opposition à toute forme de réductionnisme associationniste dans son approche de la question de l'imagination. Il refuse en effet d'expliquer l'action de l'imagination en termes de combinaisons d'images élémentaires, de réduire l'action créatrice à des variations multiples des chaînes d'associations formées par des mécanismes explicables par une logique déterministe. Petitjean adopte cette optique de manière très nette car elle est incompatible avec sa démarche résolument humaniste¹. Sa position découle en effet d'une valorisation extrême de la volonté comme expression de la liberté humaine. Il écrit à ce propos : « C'est par la volonté que se convertit l'Imagination, et gloire au cerveau, machine des machines, automate des automates, notre dernier ressort sur quoi ne sait agir aucune machine, aucun automate »². Cette notion de volonté permet à Petitjean de soustraire l'être humain à un déterminisme rigide et d'affirmer les possibilités que l'imagination offre en termes de virtualités de changement du réel. Il veut poser une discontinuité entre l'esprit humain et le monde physique et attribuer, en suivant de près le Heidegger de *Sein und Zeit*, un devoir de « soin » par rapport aux choses, car il définit l'homme comme « le mandataire du monde », qui « supporte une immense responsabilité vis-à-vis de l'incompétente passivité des choses »³. L'influence du philosophe allemand, dont la pénétration en France demeure limitée dans les années trente, est significative chez Petitjean et semble primer, de par son caractère totalisant, sur les limitations posées par la phénoménologie husserlienne qui est tout de même convoquée. Avec Heidegger, notre auteur ramène au centre de la scène le rapport entre imagination et être :

En sorte que si vraiment imaginer est poser avec fracas la question de l'être et laisser buter l'élan vital en nous à la voûte du crâne, c'est dans les révélations de l'Imagination que l'homme touchera le fond de l'animal et le sommet de l'être, au cul de la bête et à l'auréole de l'ange⁴.

La réflexion sur l'être et l'imagination montre la volonté de Petitjean de maintenir unis les deux pôles extrêmes de la matérialité de l'existence et de la raréfaction de la spéculation métaphysique. Il argumente en effet la position selon laquelle ils ne sont pas du tout incompatibles ; les séparer serait une erreur, car ce serait méconnaître leur interdépendance : « C'est lorsque la pensée (re)devient épisode phénomène biologique que métaphysiquement elle fait époque, ou s'érige en noumène, qu'elle est le coup de dés qui abolit le hasard »⁵.

Cette logique lui permet d'ailleurs de ne pas rejeter les apports de la psychologie expérimentale, mais de les intégrer à sa spéculation. En effet Petitjean mène son combat contre le déterminisme, sans sortir du périmètre des nouvelles méthodes des sciences humaines et par une conscience de leur contribution possible dans l'évolution de son humanisme. La psychologie devient donc un instrument indispensable dans sa démarche. Il écrit :

La psychologie devient science autonome, et la plus lente à se constituer, elle est celle aussi dont il convient d'attendre les solutions plus décisives aux embarras modernes,

mémoire une perfection de l'Imagination, d'une mémoire que par le détour et les affranchissements de la sublimation retourne comme de juste à la plus extrême franchise d'Imagination. » A. Petitjean, *Imagination et Réalisation*, op. cit., p. 27-28.

¹ « Voici alors ma thèse, et je la défends d'abord par l'histoire : écrivain est celui qui use du langage pour donner à l'homme son sens humain. » A. Petitjean, *Le Moderne et son Prochain*, op. cit., p. 48.

² A. Petitjean, *Imagination et Réalisation* op. cit., p. 123.

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵ *Ibidem.*

destinée à jouer dans ce siècle le même rôle, à la fois purificateur et provocateur, que l'histoire au précédent : loin d'indifférente ou de paralysante, elle peut redevenir exaltante, comme l'humanisme même¹.

Plus loin dans le texte, Armand Petitjean poursuit de cette manière :

C'est ou jamais le moment, quand la psychanalyse s'oubliant retourne au pire associationnisme ou à certaine théorie des images dont le Savoureux ne nous a pas convaincu qu'elle n'ait jamais été autre chose qu'un mythe, d'utiliser un savant dosage de phénoménologie et de *Gestalttheorie*, qui permette d'échapper au danger du schématisme de l'Imagination *a priori*, je veux dire d'opposer à la figuration freudienne des affects tout ensemble la prégnance objective des formes, qu'elles soient physiques, physiologiques ou psychiques, et l'intentionnalisme subjectif².

Petitjean critique directement la psychanalyse, accusée de ne pas s'être éloignée de l'associationnisme et d'une certaine fixation des images en significations immuables, qui ne produisent aucune force projective.

Le recours à la *Gestalttheorie* permet à Petitjean de justifier une lecture de l'imagination non seulement à partir de son contenu, les images, mais principalement à partir des processus qui structurent ces images au travers d'une synthèse créatrice. La *Gestalttheorie*, qui prend son essor au tournant du XX^e siècle, et qui se construit en tant que révolte contre le positivisme, s'oppose à l'idée qu'on puisse décomposer un phénomène psychologique en la somme de ses éléments fondamentaux. Au contraire, il faut prendre en compte les fonctions, à savoir les processus qui sont à la base de l'interaction des apparences sensibles et de leur organisation. Cette organisation constitue un facteur hautement significatif, capable d'introduire un élément de nouveauté dans le phénomène étudié. Tout phénomène psychique ne se limite donc pas à la somme des éléments qui le composent, mais il est un tout inséparable dont il faut étudier la globalité : de ce point de vue, par exemple, l'acte de voir est qualitativement différent de la somme des perceptions que la rétine reçoit. On pourra donc parler d'une causalité psychique opposée à une causalité physique, caractérisée par une modalité créatrice de connexion entre les éléments, capable d'introduire des éléments nouveaux non liés à la singularité de ces derniers³. En tout cas, il faut pour les psychologues de la *Gestalt* revoir la question des rapports entre le subjectif et l'objectif, trouver un point de vue qui tienne compte de la complexité des rapports entre ces deux dimensions : l'un des autres grands noms du mouvement, Köhler, chef de file de l'école de Berlin, en arrivera à proposer une théorie célèbre, dite de « l'isomorphisme psychophysique », qui essaye d'éliminer le hiatus entre dimension psychologique et physique sans tout réduire aux paradigmes traditionnels d'étude de cette dernière mais en structurant un parallélisme fondé justement sur la notion de *Gestalt*⁴. Cette logique attire l'attention de Petitjean dans la mesure où elle lui permet d'appuyer sur une psychologie expérimentale son idée de l'imagination comme force, comme dynamisme de la psyché et de fuir l'aridité de la psychologie positiviste et la fixation imaginative de la psychanalyse. Il renvoie, à cet égard, à de nombreux auteurs fondamentaux dans l'histoire de la *Gestaltpsychologie* : Köhler est le plus cité, mais nous trouvons des références à Wertheimer, Koffka, Bühler, Burkamp. Petitjean discute longuement la notion de « forme » qu'ils ont développée,

¹ *Ibidem*, p. 157.

² *Ibidem*.

³ Sur les origines de la *Gestalttheorie* cf. L. Toccafondi, *Il Tutto e le Parti. La Gestaltpsychologie tra filosofia e ricerca sperimentale*, Milan, Franco Angeli, 2000.

⁴ Sur la question, trop complexe pour être traitée ici de manière exhaustive, cf. V. Rosenthal, Y. M. Visetti, Köhler, Paris, Les Belles Lettres, 2003, et en particulier le chapitre II, « Le primat de l'organisation », p. 55-121.

en se concentrant justement sur le passage fondamental entre perception et traitement de la perception par les facultés psychiques, et, par conséquent, entre forme perceptive et forme imaginative :

La forme est d'abord la loi d'apparition de la chose, et *Gesetz* s'y confond sans mal avec *Gestalt* [...]. Mais très vite forme d'apparition devient forme de structure, les nécessités de la perception sont projetées en lois de constitution et la *Gestalttheorie* faisant de l'« impression » synthétique un moyen d'analyse définit la chose non plus du tout par son effet mais par sa fonction [...]. Dès lors la forme devient une manière de subjectivation en l'objet de l'image comme l'image pouvait se définir objectivation de la forme au sujet¹.

On ne peut par conséquent que voir les images à l'intérieur du jeu de forces dans lequel elles se forment et se métamorphosent.

Le recours à la phénoménologie est l'autre face de la médaille, car elle permet de mettre en évidence, d'un point de vue strictement philosophique, la dimension relationnelle et dynamique de l'acte imaginatif et, comme l'affirme Petitjean lui-même, de sortir de la logique *a priori* de la théorie kantienne. Le sujet est par conséquent pleinement investi dans le processus psychique, car toute imagination est imagination de quelque chose. Ce n'est pas un hasard si Gaston Bachelard et Jean-Paul Sartre, à la même époque et à partir de deux parcours diamétralement opposés sur de nombreux aspects, ont cependant trouvé dans la phénoménologie un instrument fondamental pour soustraire l'imagination à la logique positiviste. Petitjean cherche donc à réunifier philosophie et psychologie expérimentale (dont les rapports dans le milieu universitaire de l'époque étaient particulièrement tendus²), par le truchement d'un retour sur la question de la subjectivité, grande absente de tout discours scientifique contemporain. En cela sa démarche n'est pas éloignée de celle du Caillois du *Procès intellectuel de l'art*. Cependant, comme nous l'avons déjà mentionné, la connaissance directe qu'a Petitjean des textes philosophiques allemands le conduit à dépasser la question de la relation sujet/objet dans la connaissance posée par Husserl, pour rejoindre, à un autre niveau, la question de l'être telle que Heidegger la problématise. En d'autres mots, Petitjean souhaite poser la question de l'imagination, plus franchement qu'Husserl et dans le sillage d'Heidegger, à un niveau ontologique avant qu'à un niveau gnoséologique:

Tout récemment l'on a vu reparaître finalité et causalité dans l'intentionnalisme et la phénoménologie [...]. Car dans un monde que le criticisme kantien avait stérilisé au point de neutraliser les relations de sujet à objet, ne laissant apparemment place que soit au scepticisme découragé, soit à la contemplation béate, il fallait à nouveau entrer en matière, il fallait que l'un ou l'autre se décidât aux avances ou aux représentations : il n'était que juste après des siècles de formalisme que l'initiative en revînt au sujet. Et le premier succès de la phénoménologie aura été le retour à l'ontologie, qui se marque chez Heidegger, élève de Heidegger, mais chez Heisenberg, élève de Husserl³.

La référence finale à Heisenberg peut choquer dans ce contexte (au point que notre auteur ressent la nécessité de préciser en note qu'il s'agit bien du physicien), mais elle répond certainement à la logique globale que Petitjean envisage : il ne souhaite pas se conformer aux paradigmes traditionnels des sciences exactes, mais

¹ A. Petitjean, *Imagination et Réalisation*, op. cit., p. 84-85.

² Cf. à cet égard R. Plas, *Naissance d'une science humaine : la Psychologie. Les psychologues et le « merveilleux psychique »*, op. cit. Cf. aussi *supra*, ch. 3.2.

³ A. Petitjean, *Imagination et Réalisation*, op. cit., p. 241.

chercher de nouveaux modèles de référence, qui peuvent aussi être appliqués aux sciences.

Langue, imagination et littérature

L'élaboration d'un langage de la Réalisation

Une fois introduite la vision que notre auteur construit de la faculté imaginative et de son rôle, il nous reste à affronter l'aspect de sa production qui rend Petitjean particulièrement intéressant de notre point de vue : en effet, toute sa théorie se fonde sur le langage comme moyen d'expression de l'imagination et sur la littérature comme discipline qui contribue à son renouvellement et à son adéquation aux exigences de la contemporanéité.

Si l'imagination telle qu'elle est envisagée par Petitjean est une puissance de dynamisation psychique qui tend vers la « Réalisation », si elle est la force qui pousse l'abstraction vers la réalité, le langage devient l'outil par lequel ce processus peut être mis en œuvre. Le renouvellement de la pensée et de l'action passe par conséquent en premier lieu par un renouvellement du langage, qui est sa première condition. Ce langage idéal doit être libéré des « incrustations » dues à son utilisation ordinaire, car autrement il ne saurait servir « une pensée extraordinaire »¹, il ne pourrait pas suivre et exprimer les métamorphoses de l'imagination, cela parce que « à force de parler pour être compris l'on a perdu tout souci d'intelligibilité supérieure, l'on n'a plus compris que ce que l'on savait déjà, parlant pour parler »². Il faut donc, pour Petitjean, élaborer une langue capable de récupérer sa mobilité et de s'affranchir d'un côté, des codes de la communication ordinaire, de l'autre côté, du symbolisme entendu comme cristallisation de significations conventionnelles autour des images, ou pire encore, de l'arbitraire le plus total des surréalistes. Petitjean explique à cet égard très clairement que « le symbolisme est le grand coupable de la dégradation de l'imagination »³ parce que

[...] il ne s'agit donc plus d'apaiser un trop de réalité [...] mais bien de ruiner dans l'image le juste rapport entre apparence et sens qui faisait l'évidence (l'apparence étant contre toute attente l'incompréhensibilité même, le sens, invisibilité) au profit d'une signification dégradée en affectivation, et qui fasse impression⁴.

Pour contrer une telle dégradation, pour trouver le juste rapport entre l'image et son expression langagière, il est donc nécessaire de revenir à une adhésion à l'image et à l'idée pures. Cela implique l'abolition de la distance entre le dynamisme intrinsèque de la pensée et la sclérose du langage ordinaire, qui ne peut qu'aplatir la puissance des contenus qu'il véhicule. C'est seulement de cette manière que l'on pourra engendrer une pensée qui soit sœur de l'action, justement parce que le terme intermédiaire, le langage, a pu rester au plus près du souffle de la spéculation :

Le langage de la réalisation doit réaliser le langage ordinaire en compensant son extension trop lâche pour une plus stricte compréhension, en précipitant la surfusion de

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 283.

⁴ *Ibidem.*

son symbolisme par l'image ou l'idée pure : il doit conserver contact avec le mode d'expression vulgaire pour que sa façon de le consommer ait sa pleine valeur, toutes flammes dehors¹.

C'est à partir de ces éléments théoriques qu'on peut justifier le style particulier, baroque et foisonnant d'images, qui caractérise l'écriture théorique de Petitjean et qui a donné lieu à de nombreuses critiques visant sa dimension cryptique et absconse. Paulhan lui-même, en décrivant *Imagination et Réalisation*, dira qu'il s'agit d'un « curieux pamphlet où l'on joue des découvertes métaphysiques à la façon dont les surréalistes jouent des mots et des choses »². En effet, on peut être dérouté au premier abord par un texte théorique écrit dans un langage expérimental, plurilingue, rempli d'allusions, d'images et de rapprochements provocateurs. Gaston Bachelard lui-même montrera la cohérence entre démarche théorique et écriture chez Petitjean, en soulignant que le style, dans *Imagination et Réalisation*, se configure lui-même comme un aspect de la recherche philosophique, comme une tentative de refuser le langage de la tradition spéculative et d'en créer un nouveau, adapté au système qu'il énonce. Il parle donc d'un style qui se configure comme une « nécessité psychologique », capable d'engendrer « un être verbal et psychique nouveau »³.

Or cette recherche passe nécessairement, nous l'avons dit, par une réflexion et une expérimentation portant sur les prérogatives et les possibilités du langage. Mais à qui revient cette tâche ? Petitjean s'adresse à cet égard aux écrivains comme à ceux qui ont les instruments pour mettre en œuvre une telle révolution. Cela implique pourtant aussi une plus vaste révision critique du rôle de la littérature à l'époque contemporaine.

La littérature comme véhicule d'un renouvellement linguistique

Petitjean affrontera les questions concernant le rôle des écrivains et de la littérature dans le monde contemporain de manière circonstanciée dans le volume *Le Moderne et son Prochain* et notamment dans le chapitre « Situation de l'écrivain actuel ». Farouche opposant de toute doctrine de l'art pour l'art⁴ (ce que l'on comprend bien, si l'on pense à l'interdépendance qu'il institue entre pensée et action), Petitjean affirme pourtant que l'attention au langage est le premier des devoirs de l'écrivain, et que la crise de la littérature moderne peut être ramenée à des négligences dans ce domaine⁵. L'écrivain qui ne se dote pas d'un langage plastique, capable de suivre la nouveauté exprimée par sa pensée, les révélations de l'imagination, est condamné à une obsolescence immédiate de son expression et, par conséquent, de tout son travail. Un nouveau langage, libre et le plus proche possible de la pensée, est donc nécessaire :

Il faut d'abord que l'écrivain dépasse son actuelle conscience du langage, reconnaisse les lois imprescriptibles qui régissent les rapports entre la pensée et son expression, [...] il faut qu'il écoute, pour ainsi dire *le langage de sa pensée*, exactement comme il en prend conscience, sans le déformer. Il ne les séparera plus d'ailleurs, s'il veut considérer

¹ *Ibid.*, p. 13-14.

² J. Paulhan, [compte-rendu de] *Imagination et réalisation*, *La N.R.F.*, n° 270, mars 1936, p. 460.

³ G. Bachelard, [compte rendu de] *Imagination et réalisation*, par Armand Petitjean », *op. cit.*, p. 456.

⁴ « Or, cette prétention à l'exercice d'une activité purement esthétique est de nos jours périlleuse, ambiguë entre toutes. Il est aisé d'en dénoncer les contradictions », A. Petitjean, *Le Moderne et son prochain*, *op. cit.*, p. 44.

⁵ « Mais où l'on aperçoit la gravité de la crise que traverse l'écrivain moderne, c'est à coup sûr dans celle du langage. Le langage est en effet une *entreprise de sens* particulièrement humaine : c'est par elle, disais-je, que l'écrivain rend à l'homme son sens. » *Ibid.*, p. 54.

que le langage n'est qu'un aspect de ce psychisme humain dont la pensée constitue l'autre, qu'il ne demeure pas normalement un objet de pensée, une entité isolable, mais bien une fonction parmi d'autres de l'intelligence, comme, par exemple, l'expression par gestes¹.

Dans ce contexte, face à un système de savoirs qui subit des changements majeurs, l'écrivain doit repenser son rôle par « une conscience accrue du domaine propre, des limites, ou plutôt de "l'infini spécifique" de la littérature. » Petitjean invite donc à réfléchir sur ce que la littérature fournit de spécifique à l'homme, en affirmant qu'elle présente un potentiel très vaste : il n'y a pas de méfiance envers la littérature par conséquent chez Petitjean, puisqu'il n'a jamais éprouvé de méfiance envers l'imagination et ses pouvoirs. C'est ainsi que « dans la mesure où il se rendra un compte exact de l'étendue de son champ d'action, et de ses moyens particuliers d'expression, [...] il pourra donner ce sentiment de totalité humaine et cosmique qui est l'objet même de l'art »².

Certes, cette dynamique de renouvellement du langage ne peut et ne doit pas être cantonnée à l'espace de la littérature, elle concerne au contraire toute forme d'écriture, car toute pensée demande une expression adéquate. Il s'agit en effet, à partir de l'effort littéraire, de fonder un langage qui puisse servir toute pensée digne de ce nom :

Il n'y a pas de raison de circonscrire à la « poésie » cet automatisme verbal, non plus qu'à la métaphysique cette introspection intellectuelle, qui supposent que rien n'entrave le cours rapide des mots, le pur jeu de l'esprit : l'un et l'autre possibles à tous les niveaux de conscience et qui, déterminés tant par une présence intime que par une absence extérieure, sont l'expression même, par maîtrise de l'esprit ou défaut de réalité, de la toute-puissance de la pensée. Élan poétique et tension psychique s'impliquent plutôt que de s'exclure³.

La littérature reste néanmoins un espace privilégié, un laboratoire où le langage de la réalisation peut se former. La responsabilité des écrivains est donc de constituer l'avant-garde de ce processus, d'en fournir et d'en expérimenter les instruments. Il est intéressant de remarquer que, dans le passage que nous venons de citer, Petitjean met dans un rapport d'interdépendance les niveaux poétiques et psychiques, qui finissent par se superposer. Il renchérit sur ce sujet, quelques pages plus loin : « Mais n'est-ce pas la fonction même de l'écrivain que de provoquer un rapt, ravissement de pensée pour ensuite expliquer, de se servir de l'"inspiration poétique" à des fins très psychiques ? »⁴. On voit bien comment un concept traditionnel et largement utilisé par la réflexion romantique, celui d'inspiration, est « resémantisé » et inséré dans une nouvelle grille d'interprétation, tirée de la psychologie : elle n'est donc plus souffle divin, instance métaphysique, mais figure de la dynamisation psychique que la pratique de la littérature peut fournir. La fonction de l'écrivain doit donc être repensée dans un contexte nouveau, où son privilège gnoséologique puisse trouver de nouvelles justifications, compatibles avec les nouveaux paradigmes épistémologiques des sciences humaines. Nous voyons donc à l'œuvre le même processus que nous avons étudié chez les autres auteurs de notre corpus, la « traversée de sciences humaines » que notre auteur fait faire au concept d'imagination.

¹ *Ibid.*, p. 58.

² *Ibid.*, p. 37.

³ A. Petitjean, *Imagination et Réalisation*, *op. cit.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

Cela n'empêche pas que, pour Petitjean, la littérature reste le pilier de la défense d'un savoir humaniste et antipositiviste. De ce point de vue, la connexion avec l'imagination demeure la clef de voûte de l'intégralité du système, car elle est la raison du privilège gnoséologique qu'a la littérature : si l'imagination était l'instrument par lequel le poète romantique pouvait jouir d'une connexion de nature mystique avec les forces universelles, elle devient, dans la logique de Petitjean, une faculté capable de dynamiser le psychisme, d'apporter *du nouveau*, dans les schémas de la pensée. Cette nouveauté ne peut, pour notre auteur, que passer par l'intermédiaire du langage, gage de la spécificité de l'écrivain.

Le modèle joycien

Quel est le modèle à partir duquel Petitjean façonne son idéal d'écrivain et, par conséquent, son idée de littérature ? En parcourant sa bibliographie, il est aisé de remarquer que notre auteur tient en très haute considération le magistère de James Joyce¹ et en particulier son tout dernier ouvrage, la pointe extrême de son expérimentalisme, le livre « illisible » qui porte à ses ultimes conséquences la technique du « flux de conscience » et l'encyclopédisme, *Finnegans Wake*. Or si *Ulysses* avait déjà été traduit en français en 1929, grâce à l'intérêt que Valery Larbaud portait à son auteur², le dernier ouvrage de Joyce ne l'a pas encore été en anglais dans sa version définitive au moment où Petitjean écrit un texte à son sujet³, ce qui lui confère par ailleurs un rôle significatif de « passeur » culturel. Le discours de Petitjean sur Joyce est constamment axé sur la question du langage et de son rapport à la pensée et contient *in nuce* les problématiques exprimées dans *Imagination et Réalisation* : toute la réflexion de Petitjean semble en effet sortir de la longue méditation sur l'œuvre de l'écrivain anglais. Dans sa description de la démarche joycienne, Petitjean porte un jugement, par confrontation, sur la situation de la littérature française et de ses interprètes :

Joyce, ai-je dit ailleurs, est le seul moderne qui se soit montré entièrement franc avec lui-même, et sans doute avec les exigences essentielles de la Littérature, le seul qui ait poussé à fond, jusqu'à la résoudre – de son point de vue – le problème des rapports entre la pensée et son expression. À quel prix ? [...] Au prix d'un nouveau langage. Le français, même le meilleur et le plus riche, le plus audacieux à suivre les intrications de sa pensée comme le plus docile à prendre la dictée de son « inconscient », risque de trouver que c'est payer trop cher. Il lui suffit qu'un écrivain ait quelque chose à dire, et le dise *bien*⁴.

Petitjean accuse donc les gens de lettres français contemporains de paresse et d'académisme : leur langage est usé et leur conception de la littérature est dans une

¹ Petitjean a consacré cinq articles à l'œuvre de l'écrivain irlandais, entre 1934 et 1942 : « James Joyce et l'absorption du monde par le langage », *Cahiers du Sud*, XXI, n°165, octobre 1934, p. 607-623 ; « Joyce and Mythology, Mythology and Joyce », trad. de l'anglais par M. Jolas, *Transition*, juillet 1935 ; [Traduction de] « De Honni-soit à Mal-y-chance », par James Joyce [revue par l'auteur], *Mesures*, n°1, 15 janvier 1936, p. 91-99 ; « Signification de Joyce », *Études anglaises*, septembre 1937, p. 405-417, ensuite repris dans A. Petitjean, *Le Moderne et son Prochain*, op. cit., p. 206-226 ; « El tratamiento del lenguaje en Joyce », *Sur* (Argentine), n° 78, mars 1942, p. 42-59.

² J. Joyce, *Ulysse*, trad. de l'anglais par M. A. Morel, assisté par M. S. Gilbert. Traduction entièrement revue par M. V. Larbaud, avec la collaboration de l'auteur, Paris, Monnier, 1929.

³ Preuve en est que lorsqu'il en parle, il utilise le titre provisoire que Joyce avait donné à son ouvrage, *Work in progress*. Il le sera seulement en 1939.

⁴ A. Petitjean, *Le Moderne et son Prochain*, op. cit., p. 206-207.

certaine mesure paternaliste, car elle n'accepte pas la nécessaire collaboration active du lecteur à la structuration du sens, et elle ne semble faite que pour redire ce qui est déjà su, non pas pour introduire une nouveauté dans la connaissance. Joyce donc « sauve » la littérature, et il le fait « par des moyens proprement littéraires »¹, justement parce qu'il se concentre sur ce qui constitue sa spécificité : une « récréation du langage »², une exploration de ses possibilités, de son élasticité. La littérature trouve dans cette tâche la définition du rôle qu'elle peut avoir dans le développement de la connaissance et dans la construction d'un humanisme moderne. Chez Joyce Petitjean trouve en effet une recherche extrêmement exigeante des moyens linguistiques nécessaires pour *réaliser* le travail de l'imagination : dynamisme psychique et expression langagière deviennent donc un tout, car il élabore

[...] un langage qui soit l'haleine même de la pensée, langue de son visage. Un Exercice Spirituel qui mobilise toutes les énergies humaines, y compris celles de connaissance, sera notre salut. Car seules ses illusions conscientes et fondées sur la plus pure cénesthésie intellectuelle peuvent nous ramener obstinément à la réalité, nous en rendre le goût fondant nous jeter dessus comme sur une crème au beurre. C'est celui que je trouvais chez Joyce³.

Encore une fois nous trouvons une référence aux deux thèmes fondamentaux de la réflexion de Petitjean : le dynamisme psychique comme la plus authentique puissance de l'intellect humain, rendu possible par l'imagination, et le retour à la réalité comme aboutissement de ce processus. Ce que Petitjean repère chez l'écrivain irlandais est justement la capacité d'*inventer* une langue qui constitue une puissance de dépassement, car elle est capable de ne pas se figer mais se renouveler, pour ainsi dire, à chaque phrase. La parole perd donc son statut dégradé de signe conventionnel pour acquérir celui d'instigateur de l'idée, pour rentrer dans le cercle vertueux qui va de l'idée à la réalité et inversement, pour récupérer le statut créateur qui le lie à l'activité imaginative⁴.

Joyce incarne donc pour Petitjean la version la plus aboutie de l'adaptation de la littérature au contexte de la modernité, celle qui a réussi à ne pas se faire dépasser par les nouveaux savoirs mais qui a su les englober sans en être vidée, car elle a renouvelé efficacement son fondement, la relation entre imagination et langage. L'encyclopédisme moderniste de Joyce adapte à la modernité la conception de l'imagination qui trouve ses origines dans la sagesse intuitive d'un Novalis.

Dans la limite extrême de l'expérimentalisme, Petitjean trouve l'équilibre nécessaire à la gestion du psychisme : non pas la « suprême conscience » de Valéry ou « l'inconscience suprême » de Breton, mais l'« hyperconscience » de Joyce, à savoir la capacité de concilier nécessité intérieure et contingence extérieure, surgissement des associations d'idées et leur appropriation par le sujet, mobilité de la pensée et tension de dépassement perpétuelle du langage :

Dans « Work in progress » on dirait que Joyce prend possession de ses « associations d'idées » au moins autant qu'elles s'imposent à lui, qu'il les annonce toujours et les fait pressentir en l'une ou l'autre de ses implications : *qu'il comble l'écart entre ces « idées*

¹ *Ibid.*, p. 218

² *Ibid.*, p. 221.

³ *Ibid.*, p. 299-300.

⁴ « Ainsi le mot n'aura eu d'existence propre que dans la mesure où il suscitait l'idée ; et l'idée n'aura conservé le sens que par référence à sa, à la réalité. Voyez comme la matière la plus littérale du langage redevient ici créatrice : la rime, le rythme, l'allitération et jusqu'à l'onomatopée, qui n'imite plus mais suscite. Le « débit verbal » se ralentit de mot en mot, de phrase en phrase, d'idée en idée jusqu'à démasquer ce à quoi il ne cessait de tendre : la Réalité. » *Ibid.*, p. 225.

associées » par ce qui chez d'autres s'appelle ou s'appellerait écarts de langage, que conciliant la nécessité extérieure, contingente de l'association, la gratuité interne ou volontaire de la relation en des rapprochements d'images, (en attendant peut-être leur coïncidences absolues), il y dédouble ou étend in(dé)finiment sa pensée, bien au-delà de la « suprême conscience » (Paul Valéry) et de « l'inconscience suprême » (André Breton) – vers l'hyperconscience¹.

Petitjean reproche à ses contemporains de ne pas avoir construit un rapport suffisamment élastique avec leurs images : soit ils s'y sont abandonnés de manière excessivement passive, soit ils ont cherché à les dominer, à les encadrer de façon rigide, alors que la solution est nécessairement de se les approprier, de construire une dialectique qui permette d'en suivre le dynamisme et la plasticité.

C'est à partir de cet idéal régulateur, qui a son centre dans le langage lui-même, que Petitjean construit son idée d'imagination et tout son projet intellectuel. Certes, les choix politiques et culturels faits par notre auteur au cours des années quarante empêcheront que ce noyau de réflexion puisse se développer dans une œuvre littéraire vraiment aboutie. Cependant, ces choix n'épuisent pas les virtualités contenues dans une élaboration intellectuelle qui se situe au cœur des questionnements concernant la littérature et l'imagination dans l'entre-deux-guerres.

¹ A. Petitjean, « James Joyce et l'absorption du monde par le langage », *art. cit.*, p. 615.

Gaston Bachelard et l'autonomie de l'imagination littéraire

L'étude de la théorie de l'imagination de Bachelard pose un défi ardu au chercheur en littérature : cela relève principalement de la position spécifique que le philosophe champenois occupe dans la culture française du XX^e siècle, et des difficultés qu'on rencontre en essayant de cerner un tel objet d'étude à l'intérieur d'une partition traditionnelle des domaines disciplinaires. Bachelard a lui-même divisé son travail en deux parties bien distinctes : l'une, consacrée à la philosophie des sciences, est liée à sa spécialisation universitaire. L'autre correspond à une philosophie de l'imagination qui relève de l'esthétique et de l'étude du psychisme : cette composante prend son origine relativement tard, en 1938, avec la publication de *La Psychanalyse du feu*, et accompagnera Bachelard jusqu'à sa mort en 1962. Ces deux sections sont censées, dans son programme intellectuel, rester nettement séparées, non seulement quant à leurs objets, mais aussi quant aux méthodes et aux présupposés épistémologiques qu'on leur applique. Ce choix de l'auteur s'est répercuté de manière significative sur la littérature secondaire : nous avons souvent vu, au cours des cinquante dernières années, des chercheurs qui se sont intéressés à l'une ou à l'autre des deux « moitiés » de l'œuvre bachelardienne, en l'isolant du reste et en la traitant de manière indépendante. Les études bachelardiennes, aujourd'hui même, se composent par conséquent de deux univers qui communiquent parfois avec difficulté entre eux. Cela dit, même les travaux les plus intéressants qui ont été produits ces dernières années et qui essaient d'interpréter la philosophie de l'imagination de Bachelard à l'intérieur de la globalité de son œuvre¹ sont liés, de notre point de vue, à une approche spécifiquement philosophique, qui influence le choix des sources et la typologie des questions qui sont posées. Les études littéraires, de leur côté, ont souvent négligé Bachelard, en se limitant à relever son influence sur la Nouvelle Critique et en se concentrant plus spécifiquement sur celle-ci, plus facilement circonscriptible à un domaine disciplinaire. Peu de monographies ont traité la théorie de l'imagination bachelardienne en considérant sa position spécifique à l'intérieur du champ littéraire². Il est vrai que la formation de Bachelard est scientifique et philosophique³ et qu'il n'a jamais accepté qu'on le considère comme un critique ou un théoricien littéraire « professionnel »⁴ : son but premier n'était pas d'écrire des ouvrages d'analyse littéraire, mais plutôt d'enquêter sur les mécanismes de fonctionnement de l'activité imaginative, d'expliquer les dynamiques invariantes

¹ Je pense en particulier aux deux textes fondamentaux sortis dans les années 2010 : J.-J. Wunenburger, *Gaston Bachelard, poétique des images*, Paris, Mimesis, 2012, et V. Bontems, *Bachelard*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

² Une exception à signaler est sûrement représentée par le volume de V. Thierrien, intéressant mais désormais daté, *La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1970.

³ Nous rappelons que Bachelard, licencié en mathématiques, agrégé de philosophie, docteur en philosophie des sciences sous la direction d'Abel Ray et Léon Bruschi, enseignera cette dernière discipline d'abord à l'université de Dijon entre 1927 et 1940, puis à la Sorbonne entre 1940 et 1955.

⁴ Bachelard s'en défend en invoquant d'abord « une raison de compétence. Nous n'en ambitionnons qu'une : la compétence de lecture. Nous ne sommes qu'un lecteur, qu'un liseur. » G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 2004 [1948], p. 11.

de formation des images et leur utilité dans l'équilibre psychique des individus. Cependant, ces investigations sont menées en utilisant comme matériau d'analyse exclusif les images poétiques, dans leur action sur l'imagination des écrivains qui les créent et des lecteurs qui les revivent. En outre, les questions que Bachelard se pose tournent souvent autour de problématiques qui sont pleinement insérées dans le débat littéraire de son temps et de toute la deuxième partie du XX^e siècle, telles que la spécificité de la poésie, l'importance de la lecture, le rôle de la critique, la formation du canon.

Si on examine les sources de sa théorie de l'imagination, il émerge de manière limpide qu'elle trouve son origine dans un dialogue serré avec le milieu littéraire contemporain. Loin d'être un intellectuel excentré, qui élaborerait sa théorie à l'écart, depuis sa retraite dijonnaise, puis parisienne, Bachelard se situe au centre de la vie littéraire de son temps : sa correspondance, ses collaborations et son activité intellectuelle en témoignent, comme nous aurons l'occasion de le montrer.

Notre attention se dirigera par conséquent au premier chef vers le positionnement de Bachelard dans le champ littéraire de son époque, sujet peu exploré par la critique mais fondamental dans la définition des sources de sa théorie de l'imagination : ce parti pris ne trouve pas sa raison dans un simple souci d'exactitude historique, mais dans la conscience que de cette manière nous pourrions montrer pleinement quel rôle joue la littérature à l'intérieur de son système, quelle contribution spécifique l'imagination littéraire apporte à la construction du nouvel humanisme bachelardien et, plus largement, quelle est la place de Bachelard à l'intérieur du débat sur le rapport entre imagination et littérature que nous tâchons de reconstruire.

La première section de notre étude, « Aux sources littéraires de l'imagination bachelardienne » retracera donc la construction de sa théorie de l'imagination au travers d'une analyse du réseau de contacts que notre auteur entretient avec les productions littéraires et critiques de son temps : nous analyserons les termes de sa collaboration avec *La N.R.F.* de Paulhan et le fait qu'il construit sa vision de la littérature en opposition avec une bonne partie de la critique académique, accusée d'analyser le fait littéraire par le biais d'un réductionnisme biographique ou historique inacceptable. Nous verrons comment, de l'autre côté, Bachelard dialogue avec le surréalisme dans la mesure où il considère l'imagination en tant que *force*, et en met en relief le dynamisme, en mesure de garantir une expression des profondeurs de la psyché individuelle et une nouvelle appréhension du sujet. En cela Bachelard repense et modernise l'héritage romantique, en gardant l'idée selon laquelle l'imagination littéraire est libre et novatrice. Cependant il se sépare de Breton en limitant le champ d'application de cette faculté, car elle ne peut plus prétendre saisir *stricto sensu* une connaissance sur le réel comparable à celle fournie par la science, mais seulement produire une dynamisation du psychisme individuel.

La deuxième partie de notre étude, « Science(s) et imagination », abordera la question de la séparation nette que Bachelard institue entre les domaines de la science et de l'imagination et sur ses raisons : notre hypothèse est que, par ce biais, Bachelard vise à construire un nouvel espace d'autonomie épistémologique pour l'imagination littéraire, impossible autrement dans le contexte du débat intellectuel contemporain. Il prend aussi de la distance par rapport aux sources romantiques de sa réflexion. Cette analyse nous permettra de mettre en évidence l'ambiguïté que Bachelard entretient par rapport aux instruments des sciences humaines (et en particulier la psychanalyse) : s'il s'en sert de manière significative et variée pour fonder sa démarche herméneutique, il se méfie de leur réductionnisme, par une approche que

nous avons déjà mise en évidence chez les autres auteurs de notre corpus. Dans la troisième section, « Phénoménologie de la lecture et pédagogie de l'imagination » nous verrons comment le recours à la phénoménologie se configure comme un instrument décisif dans le lien que Bachelard institue entre imagination et littérature. En convoquant Husserl ainsi que Proust et Valéry, nous montrerons, à travers une étude des différents pôles de la communication littéraire, comment la théorie de l'imagination bachelardienne, par une exploration de l'activité de la lecture, définit une nouvelle pédagogie, à son tour fondement d'un nouvel humanisme littéraire.

Aux sources littéraires de l'imagination bachelardienne

Le dialogue avec le surréalisme

L'entrée en littérature de Bachelard, loin d'être le résultat d'un choix théorique froid, s'enracine d'abord dans un dialogue significatif avec la nébuleuse surréaliste, qui influence l'élaboration de sa théorie de l'imagination. Si on ne veut pas croire à la boutade du jeune Roger Caillois, qui revendique le mérite d'avoir tourné Bachelard vers la réflexion sur la littérature¹, on ne pourra pas nier que la première collaboration du philosophe à une revue non-scientifique est, comme nous l'avons vu, son article intitulé « Le Surrationalisme », paru en 1935 dans *Inquisitions*. Il s'agit d'un article où, encore drapé dans ses habits d'épistémologue, Bachelard prône une collaboration possible entre sa doctrine de la science, le surrationalisme, et le surréalisme, au nom d'un dynamisme capable de révolutionner la manière de penser et la manière de sentir².

Il ne s'agit que de la première attestation de l'admiration que Bachelard porte au projet surréaliste : il la confirmera à plusieurs reprises dans ses premiers textes, et en particulier dans l'étude qu'il consacre à la poésie de Lautréamont en 1939. Ce livre, parmi les moins célèbres de l'œuvre de Bachelard, constitue un *hapax* particulièrement intéressant, car il s'agit du seul volume que le philosophe champenois consacre intégralement à un auteur³. De surcroît, il s'insère, dans sa production, immédiatement après *La Psychanalyse du feu*, le premier texte du « cycle des éléments », qui s'achèvera seulement en 1948, avec la sortie de *La Terre et les Rêveries de la volonté*.

Les dix premières années de la production de notre auteur sont en effet dédiées à l'élaboration de la théorie de l'imagination matérielle qui constitue certainement l'un des aspects les plus étudiés de son œuvre, même en dehors du milieu des spécialistes. Les quatre éléments cosmiques sont, selon Bachelard, les matrices invariables de l'expérience de la réalité de chaque individu : toute production imaginative est, par conséquent, le résultat du premier contact avec le monde qui se réalise par les sens. Cependant, loin d'être une simple reproduction de la perception, l'imagination agit selon un dynamisme propre, porteur d'une innovation psychique absolue et en même temps capable de se reconnecter à des sources archétypales collectives⁴. Pour Bachelard, par conséquent, toute expérience imaginative peut

¹ « [...] Gaston Bachelard que, dans le *vinarny* de Prague, j'avais attiré à d'autres curiosités que celles qui avaient été jusqu'alors les siennes. » R. Caillois, *Approches de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 57.

² Cf. *supra*, ch. 4.4.

³ Nous trouvons certes d'autres études monographiques dans la carrière de Bachelard (qui sont aujourd'hui recueillies dans le volume *Le Droit de rêver*), mais il s'agit d'articles « d'occasion » et généralement plutôt courts : aucun d'entre eux n'a l'ampleur du *Lautréamont*.

⁴ Voir, en ce qui concerne l'influence de la doctrine jungienne sur Bachelard, *infra*, ch. 8.2.4.

constituer, si vécue de manière appropriée, un élément d'activation positive du psychisme. Il est impossible de penser la nouveauté introduite dans les études littéraires par Bachelard en dehors de ce point de départ, car ses recherches sur les fondements matériels de l'expérience imaginative ont modifié l'appréhension même du fait littéraire. La critique successive a donc pu, grâce à l'opération théorique qui postule que « la matière est l'inconscient de la forme »¹, accéder pleinement à la région de la sensation et la mettre en relation avec l'expression des profondeurs psychiques que la littérature explore². Les cinq livres consacrés aux éléments contiennent une taxinomie inachevée des catégories d'images archétypales cristallisées par la poésie et constituent, même dans les variations d'approche qu'ils adoptent, le fondement de l'œuvre bachelardienne, qui s'achèvera dans le deuxième après-guerre avec les synthèses théoriques proposées par le cycle des « Poétiques ».

Certes, comme nous le verrons, ces cinq textes (*La Psychanalyse du feu*, *L'Eau et les Rêves*, *L'Air et les Songes*, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, *La Terre et les Rêveries du repos*) ne structurent pas une méthodologie systématique et uniforme, mais constituent un parcours évolutif, qui essaie de saisir, à travers l'emploi d'instruments herméneutiques variés, la complexité du dynamisme de l'imagination aux niveaux individuel et collectif. Cette opération se réalise toujours en relation avec la catégorisation des images de la matière et toujours en utilisant comme référence fondamentale les images des poètes.

Comment doit-on interpréter, dans ce contexte, la publication de ce double *monstrum* qu'est le *Lautréamont*, seul livre monographique dans la carrière de Bachelard et seul volume extérieur à la dialectique des éléments dans la décennie 1938-1948 ? L'anomalie représentée par ce court texte peut nous fournir de nombreuses indications pour comprendre le dialogue que Bachelard instaure avec le milieu littéraire de son temps. Le choix d'un auteur comme Lautréamont, pratiquement inconnu avant la redécouverte qui en a été faite par les surréalistes³, constitue un signe tout à fait révélateur. Ce que Bachelard découvre chez Isidore Ducasse est en effet une « phénoménologie de l'agression »⁴, la capacité de transformer un prodigieux dynamisme psychique en un dynamisme linguistique et imaginaire qui prend forme dans une métamorphose perpétuelle d'images animalières : ce qu'il appelle « le bestiaire de Lautréamont »⁵. Bachelard s'intéresse tout particulièrement au rapport entre le déploiement de l'énergie psychique et l'expression linguistique : c'est à ce niveau que se réalisent à la fois le noyau de sa doctrine de l'imagination et son dialogue avec la poésie et la théorie contemporaines. En ce sens le *Lautréamont* est l'un des textes les plus « théoriques » de Bachelard, car il s'arrête longuement, plus encore que sur l'analyse et la catégorisation des images poétiques, sur le fonctionnement de l'imagination elle-même. Il s'agit de la définition de l'imagination comme force, plutôt que comme réservoir d'images, qui constitue le fondement de la doctrine bachelardienne :

¹ G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 2007 [1942], p. 70.

² Ce lien entre la sensation et la psychologie des profondeurs est d'ailleurs très efficacement exprimé par les titres des deux premières œuvres de Jean-Pierre Richard, qui sur plusieurs points reste l'héritier le plus fidèle, dans la critique littéraire, de la pensée bachelardienne : nous pensons en particulier à *Littérature et Sensation*, publié en 1954, et à *Poésie et Profondeur*, sorti l'année suivante.

³ Cf. à cet égard, L. Aragon, « Lautréamont et nous », *Les Lettres françaises*, n° 1185, 1^{er} juin 1967, p. 5-9, et n° 1186, 8-14 juin 1967, p. 3-9.

⁴ G. Bachelard, *Lautréamont*, José Corti, 1939, p. 3.

⁵ « Chez Lautréamont – nous le montrerons – la vie animalisée est la marque d'une richesse et d'une mobilité des impulsions subjectives. C'est l'excès de vouloir-vivre qui déforme les êtres et qui détermine les métamorphoses. » *Ibid.*, p. 8-9.

C'est dans l'étude de la déformation des images qu'on trouvera la mesure de l'imagination poétique. On verra que les métaphores sont naturellement liées aux métamorphoses, et que, dans le règne de l'imagination, la métamorphose de l'être est déjà une adaptation au milieu imagé. On s'étonnera moins de l'importance en poésie du mythe des métamorphoses et de la fabulation animale¹.

Si Bachelard se sert de la poésie de Lautréamont pour montrer comment une imagination poétique libre fonctionne, une telle description implique l'élaboration d'un critère de jugement, très large certes, par rapport à tout texte poétique. En d'autres termes, l'adhésion au dynamisme de l'imagination devient, chez Bachelard, la mesure fondamentale pour juger de la valeur d'un poème.

Bachelard ne se limite pas à exalter la démarche poétique de Lautréamont, mais se fait en quelque sorte l'interprète et l'historien de la relation de communion entre sa poésie et celle des surréalistes : il valorise dans leurs démarches respectives une inspiration capable de se rénover continuellement, de ne jamais se figer dans une tradition, dans des règles établies, mais de suivre exclusivement l'expression de la force psychique profonde et de l'exprimer sans médiation d'aucune sorte. Bachelard explicite cette liaison en se faisant pour ainsi dire, « théoricien militant » du surréalisme, dont il épouse l'exigence expressive :

Quand le surréalisme retrouvera la trace de Lautréamont, il jouira des mêmes catachrèses : il brisera les images familières, dût-il faire converger « une machine à coudre et un parapluie sur une table de dissection ». L'essentiel sera de centrer le mot sur l'instant agressif en se libérant des lenteurs du déroulement syllabique où se complaisent les oreilles musicales. Il faut en effet passer du règne de l'image au règne de l'action [...] Le verbe brisant de Lautréamont et de bons surréalistes est donc moins fait pour être entendu dans ses éclats que pour être voulu dans sa brusque décision, dans sa joie de décider².

Certes, des études telles que celle de Marie-Louise Gouhier ont mis en évidence les différences de fond qui séparent la théorisation bachelardienne du verbe de Breton, par exemple par rapport à la notion de rêverie et au traitement de la psychanalyse³. Nous ne pouvons pas non plus ignorer les différences évidentes dans les modalités d'action intellectuelle : pour Bachelard en effet, l'action que détermine l'imagination a simplement un effet sur le psychisme et ne se transforme pas nécessairement en action politique. Cependant, à l'origine des deux réflexions qui se situent dans le *momentum* intellectuel de l'entre-deux-guerres, nous trouvons un projet d'humanisme renouvelé fondé sur la libération des forces de l'imagination : une libération qui découle d'une exploration des sources psychiques, où l'imagination se forme⁴ et qui se développe, au niveau théorique, dans une dialectique entre un anti-déterminisme de marque romantique et l'apport des

¹ *Ibid.*, p. 72.

² *Ibid.*, p. 133-134. - Du reste, un concept analogue est exprimé par Bachelard quelques années auparavant dans une lettre à Caillouis : « Les surréalistes nous libèrent des rythmes dogmatiques. Bien souvent à les lire je retrouve une agilité temporelle perdue dans les lourdeurs philosophiques. Mais il faut profiter de cette libération pour arriver à une esthétique de l'abstrait » dans *Du Surréalisme au Front Populaire : Inquisitions, op. cit.*, p. 152-153.

³ Il existe une divergence fondamentale concernant le traitement du freudisme, envers lequel Bachelard montrera de plus en plus de méfiance, ainsi qu'autour de la notion de rêve : Bachelard en effet privilégie la notion de rêverie (qui présuppose un contrôle conscient sur l'action de l'imagination), l'automatisme prôné par Breton. Pour approfondir la question cf. M.-L. Gouhier, « Bachelard et le Surréalisme », dans F. Alquié (sous la dir. de), *Entretiens sur le surréalisme*, Paris, Mouton & Co, 1968.

⁴ Si Breton écrit, dans le *Premier Manifeste* : « Il s'agissait de remonter aux sources de l'imagination poétique et, qui plus est, de s'y tenir », Bachelard, dans *L'Eau et les Rêves*, affirme : « S'évertuer à chercher derrière les images qui se montrent les images qui se cachent, aller à la racine même de la force imaginante. »

instruments rationalistes fournis par les sciences humaines naissantes, telles que la psychanalyse et l'anthropologie.

Bachelard se réfère à la poésie et à la théorisation surréaliste pour mettre en évidence l'aspect qui hante sa réflexion dans cette première période de sa production : l'extrême mobilité de l'imagination, sa capacité à révéler et à exprimer la puissance des mouvements psychiques affrontent l'obstacle représenté par la tendance du langage à se fixer, à perdre l'intensité, à devenir répétition, instrument rhétorique. Cette tendance est historiquement incarnée et, par conséquent, elle n'est pas inévitable. La puissance nietzschéenne de dépassement et de négation de toute tradition acquise que le surréalisme prône ne peut donc qu'attirer l'attention de Bachelard, car sa généralisation pourrait mener à une nouvelle appréhension du fait littéraire, à son tour capable d'engendrer des progrès civilisationnels majeurs.

Si nous pouvons trouver, chez Bachelard, un soutien convaincu à la démarche surréaliste dans sa globalité, nous y découvrons aussi un dialogue plus pointu avec les représentants du mouvement sur certains points théoriques précis.

L'un des éléments principaux qui caractérisent l'œuvre de Bachelard est la valorisation de la théorie qui découle de la création. La volonté de « se mettre à l'école des poètes »¹ n'est pas pour Bachelard une protestation de fausse modestie, mais une véritable méthode de travail, car les écrivains sont en mesure d'objectiver les images, d'en laisser une trace : dès lors, leur action et leur témoignage deviennent le point de départ obligé pour toute théorie qui voudrait éclaircir les conditions de fonctionnement de l'imagination. Pour cette même raison, les textes bachelardiens sont parsemés de citations et si parfois elles ne sont que l'illustration d'une théorie préalablement élaborée, il arrive souvent que le philosophe se laisse provoquer par le germe de pensée contenu dans un vers ou qu'il dialogue franchement avec les théorisations élaborées par les poètes.

L'ampleur de la bibliothèque utilisée par Bachelard est grande et comprend des textes d'époques et d'extractions différentes, de Ronsard à Rilke, de Dante à Claudel. Il n'est pas rare qu'il concentre son attention sur des textes écrits par des contemporains : il cite souvent Henri Bosco, Pierre Reverdy, Czesław Miłosz, pour ne parler que d'eux.

Nous pouvons cependant montrer quel est le rapport entre son élaboration et le travail des poètes en étudiant la relation qu'il instaure avec l'un des textes qui reviennent le plus souvent dans ses œuvres, *Donner à voir* de Paul Éluard, texte hybride s'il en est, où les frontières entre production poétique et élaboration théorique sont très souples, et que Bachelard utilise souvent comme pierre d'achoppement de ses propres théories esthétiques : nous pourrions ainsi approfondir certains points de sa théorie de l'imagination tout en montrant de quelle manière elle est intrinsèquement liée à la production poétique et critique contemporaine.

Donner à voir sort en volume en 1939, la même année que *Lautréamont*, montrant ainsi qu'un dialogue prend forme « en temps réel » entre les deux auteurs. Éluard, en tant que « bon surréaliste » est rapproché de Lautréamont parce qu'il possède une « imagination naturelle »², capable de combiner les images selon le dynamisme des forces profondes qui les animent et non à travers des catégories rhétoriques.

Dans *L'Air et les Songes*, deux fragments lyriques éluardiens sont le point de départ pour la systématisation d'une théorie sur la naissance et la formation de l'image poétique. Bachelard passe, comme cela lui arrive souvent, de l'analyse d'une

¹ G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, op. cit., p. 27.

² G. Bachelard, *Lautréamont*, op. cit., p. 134.

catégorie iconique particulière à un discours théorique plus général, qui porte sur les puissances de l'imagination. Le passage révèle plusieurs aspects caractéristiques de son écriture :

Mais un quatrième document va nous donner une impression si parfaite de dématérialisation imaginaire, de décoloration émotive qu'on va vraiment comprendre, en renversant des métaphores, que le bleu du ciel est aussi irréel, aussi impalpable, aussi chargé de rêve que le bleu d'un regard. Nous croyons regarder le ciel bleu. C'est soudain le ciel bleu qui nous regarde. Nous empruntons ce document, d'une pureté extraordinaire, au livre de Paul Éluard : *Donner à voir* (p. 11): « Tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté. Ce ne fut qu'un battement d'ailes au ciel de mon éternité... Je ne pouvais plus tomber. » [...] Le poète saisit donc ici la pureté comme une *donnée immédiate de la conscience poétique*¹.

Dans l'analyse et la catégorisation des images, Bachelard introduit un élément d'évaluation critique. Il juge que, par rapport à trois autres exemples cités précédemment, ce sont les vers d'Éluard qui expriment au mieux le sens profond de l'image du ciel bleu. Sa poésie devient donc le modèle d'achèvement d'une image fondamentale. L'argumentation qui soutient cette évaluation est fondée sur le concept de pureté, mis en relation avec le niveau maximal de raréfaction de l'imaginaire : Éluard arrive, selon Bachelard, à vivre et à exprimer la contemplation rêveuse d'un objet qui pourtant est totalement dépourvu de formes. Il s'agit d'un processus qui se réalise, dans ce cas, intuitivement et qui, en conduisant à une pure concentration sur la rêverie elle-même, en exprime le degré zéro : une fois libéré le champ des formes générées, des images produites, il ne reste à Éluard que l'intuition de l'acte imaginatif lui-même, l'action de l'être rêvant, qui précède toute image. Cela démontre qu'il existe une faculté imaginative qui est logiquement antérieure à tous ses produits et qui peut être décrite comme un acte pur, hors de toute analyse iconique. C'est pourquoi l'intuition lyrique est, pour Bachelard, le point de départ d'une description systématique des dynamiques de l'imagination :

Si, comme nous le croyons, l'être méditant est d'abord l'être rêvant, toute une métaphysique de la rêverie aérienne pourra s'inspirer de la page éluardienne. La rêverie s'y trouve intégrée à sa juste place : avant la représentation ; le monde imaginé y est justement placé *avant* le monde représenté, l'univers y est justement placé avant l'objet. La connaissance poétique du monde précède, comme il convient, la connaissance raisonnable des objets. Le monde est beau avant d'être vrai. Le monde est admiré avant d'être vérifié. Toute primitivité est onirisme pur. Si le monde n'était pas d'abord dans ma rêverie, alors mon être serait immédiatement enserré dans ses représentations, toujours contemporain et esclave de ses sensations².

Avec une telle description Bachelard vise à montrer comment, lors du processus imaginatif, la formalisation de la rêverie ne constitue que la dernière étape, et que l'imagination ne peut pas être comprise à partir de formes, mais doit être analysée dans sa primitivité et dans son autonomie originale. L'image n'est donc que l'aboutissement du processus imaginatif et elle doit être analysée suivant ce principe : elle est inséparable de l'imagination de l'individu qui l'a engendrée. Cette remarque nous semble capitale : si Bachelard a pu être interprété comme le théoricien de la classification des images littéraires, il ne faut pas oublier que le noyau de son œuvre se trouve, plus que dans l'analyse *a fortiori* des représentations, dans la mise en relief de l'imagination comme faculté et comme processus.

¹ G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, op. cit., p. 215-216.

² *Ibid.*, p. 216.

Parallèlement, si nous revenons à notre point de départ, à savoir l'utilisation de la citation d'Éluard, nous voyons qu'elle n'est jamais écartée, mais toujours reprise à l'intérieur de l'argumentation : en effet Bachelard, en se référant au passage du poète, parle d'« inspiration », de « leçon », et la citation est toujours rappelée comme confirmation de ce qu'on est en train de théoriser. S'il n'y a pas d'autres épreuves, dans ce champ, que l'expérience directe des poètes, Bachelard doit nécessairement bâtir sa théorie sur un exemple particulier : en ce sens, la confrontation avec la création, et en particulier avec la création contemporaine, est un élément fondamental de sa démarche.

Si, par cet exemple, nous avons pu montrer comment Bachelard se sert de citations lyriques éluardiennes, pour construire et justifier sa théorie de l'imagination, il nous reste à montrer que son intérêt porte principalement sur la réflexion *théorique* du poète surréaliste. En effet *Donner à voir* n'est pas un simple recueil de poèmes, mais un texte beaucoup plus complexe et liminaire, un véritable « traité d'esthétique »¹. L'intertextualité va au-delà du schéma exposé plus haut : Bachelard s'engage dans une confrontation avec Éluard qui porte également sur des thèmes théoriques. Dans *L'Air et les Songes*, lorsqu'il analyse les nuages en tant qu'images qui sont en mesure de générer une dynamisation du psychisme imaginaire, il écrit :

« Il n'y a pas loin, par l'oiseau, du nuage à l'homme », dit Paul Éluard. C'est à la condition d'adjoindre, au vol linéaire de l'oiseau, le vol qui roule, le vol globuleux, la rondeur des bulles légères. La continuité dans le dynamisme supplante les discontinuités des êtres immobiles. Les choses sont plus distinctes entre elles, plus étrangères au sujet, quand elles sont immobiles. Lorsqu'elles commencent à se mouvoir, elles émeuvent en nous des désirs et des besoins endormis. « Matière, mouvement, besoin, désir sont inséparables. L'honneur de vivre vaut bien qu'on s'efforce de vivifier », conclut Paul Éluard².

Le passage d'Éluard, à première vue, semble tiré d'un texte lyrique, et dans ce cas, nous nous trouverions face à une modalité citationnelle déjà analysée, celle où un passage lyrique soutient la démarche théorique. Pourtant, si on remet la citation dans son contexte, on remarque que l'intertextualité est plus complexe. Le passage est en effet tiré d'une prose intitulée *Au-delà de la peinture* et qui concerne l'art de Max Ernst :

Vers 1919, à l'heure où l'imagination cherchait à dominer, à réduire les tristes monstres que la guerre avait fortifiés, Max Ernst résolut d'ensevelir la vieille Raison, qui causa tant de désordres, tant de désastres, non sous ses propres décombres – dont elle se fait des monuments – mais sous la libre représentation d'un univers libéré. Il n'y a pas loin, par l'oiseau, du nuage à l'homme, il n'y a pas loin, par les images, de l'homme à ce qu'il voit, de la nature des choses réelles à la nature des choses imaginées. La valeur en est égale. Matière, mouvement, besoin, désir sont inséparables³.

L'image de l'oiseau, bien qu'il s'agisse d'une image lyrique, est utilisée dans ce cas précis, non pas à l'intérieur d'un poème, mais comme une comparaison destinée à rendre plus évident un raisonnement qui concerne le pouvoir révolutionnaire des images, leur dynamique de libération : il s'agit d'un texte qui se livre à une exaltation de l'importance historique de l'affirmation des droits de l'imagination dans le cadre de l'esthétique de l'entre-deux-guerres. Les démarches de Bachelard et Éluard

¹ L. Scheler, « Préface » à P. Éluard, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, <Bibliothèque de la Pléiade>, 1984, p. XLIII.

² G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, op. cit., p. 244-245.

³ P. Éluard, *Donner à voir*, op. cit., p. 945.

évoluent ici parallèlement, puisqu'ils abordent le même problème à partir de deux perspectives légèrement différentes. Ainsi, tandis que le philosophe explore le processus par lequel un mouvement de l'intériorité psychique se réalise dans une dynamique imaginative, le poète s'interroge sur le rapport entre la perception de la réalité et sa transposition sur le plan de l'imagination, capable de générer une vision, et donc une compréhension. Mieux que n'importe quel commentaire, il nous semble que la phrase finale du passage éluardien exprime, quoique à un niveau plus général, la convergence des deux réflexions : « Matière, mouvement, besoin, désir sont inséparables. » Si nous voulions parler par paradoxes, nous dirions que cette formule pourrait servir de présentation la plus synthétique possible de la pensée bachelardienne sur l'imagination, parce qu'elle unit des éléments qui sont indissolublement liés chez le philosophe : on y trouve la référence à la matière, source authentique des archétypes imaginatifs ; l'idée de mouvement, centrale pour expliquer l'évolution des images et les rapports qu'elles entretiennent entre elles ; et puis, à travers l'introduction des concepts de besoin et de désir, les processus imaginatifs sont mis en étroite relation avec les sources profondes de l'intériorité, auxquelles ils donnent satisfaction, selon une démarche typique aussi de la pensée surréaliste.

Or Paul Éluard a publié ce texte pour la première fois dans la revue *Marianne* du 14 avril 1937, un an avant la publication de la *Psychanalyse du feu*, œuvre qui marque le début « public » de la réflexion de Bachelard sur l'imagination. Les deux démarches procèdent donc parallèlement mais la réflexion surréaliste anticipe et influence certains aspects de l'élaboration théorique bachelardienne.

Éluard représente donc pour Bachelard un prototype de poète et une conscience théorique lucide, parce qu'il est capable à la fois de réaliser dans sa poésie et de percevoir par le raisonnement quelque chose que beaucoup d'intellectuels du temps, en se livrant à une critique académique, ne comprennent pas, à savoir que la poésie est le lieu de l'imagination entendue non pas comme source anodine des images, mais comme force qui façonne dynamiquement ces images mêmes, et qui leur est donc indissociable :

C'est le nuage qui vient travailler dans la main songeuse d'Éluard. Si la critique littéraire manque à comprendre tant de poèmes de notre génération, c'est parce qu'elle les juge comme un monde de forme alors qu'ils sont un devenir poétique. La critique littéraire oublie la grande leçon de Novalis : « La poésie est l'art du dynamisme psychique »¹.

Cette dernière attaque adressée à la critique littéraire contemporaine nous amène à élargir le regard et à montrer comment le philosophe champenois, loin de porter son attention exclusivement sur la démarche avant-gardiste des surréalistes, fait sentir sa voix au sein des milieux littéraires les plus institutionnalisés de l'entre-deux-guerres, et comment son discours sur l'imagination ne peut être dissocié, par cela même, d'une réflexion sur le destin de la littérature.

Bachelard, Paulhan et *La N.R.F.*

La collaboration de Bachelard à *La Nouvelle Revue Française* de Jean Paulhan, qui a lieu entre 1937 et 1939, constitue un passage crucial dans son parcours, car elle consolide sa notoriété dans le milieu littéraire et constitue une instance de validation de sa production, en plaçant ses textes sur l'imagination au centre du débat

¹ G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, op. cit., p. 245-246.

intellectuel de l'époque. Paulhan avait déjà sollicité la collaboration de Bachelard avec la revue en 1936¹, mais c'est seulement en 1937 que Bachelard signe son premier texte dans *La N.R.F.* : il s'agit d'une revue critique sur l'œuvre *Imagination et Réalisation* d'Armand Petitjean. Celui-ci, ami de khâgne de Roger Caillois, était rentré, comme nous le savons, dans les bonnes grâces de Jean Paulhan, qui lui avait confié une place toujours croissante plus importante à *La N.R.F.*, en faisant de lui l'un de ses collaborateurs principaux². Nous ne connaissons pas l'histoire de cet article, si Paulhan l'a demandé à Bachelard, ou si Bachelard s'est proposé de lui-même. Quoi qu'il en soit, cette recension est sûrement la plus élogieuse qui ait été consacrée à ce texte hybride, souvent critiqué pour son obscurité, à une œuvre philosophique écrite dans un langage expérimental par un écrivain qui admirait énormément le travail de James Joyce. Bachelard concentre son attention sur la question de la recherche d'un nouveau langage, en défendant le jeune écrivain de toute critique dans ce sens. Le style choisi, selon Bachelard, est la clef même de l'opération intellectuelle menée par l'œuvre. Il en fait tout l'intérêt ; l'idée étant qu'on ne peut pas parler de la puissance dynamique de l'imagination, comme Petitjean le fait, sans la mettre en pratique dans sa propre écriture³. Bachelard, qui n'a pas encore écrit (ou du moins, pas encore terminé) son premier ouvrage sur l'imagination, fait son entrée dans les pages de *La N.R.F.* avec un article dans lequel nous pouvons détecter les préoccupations qui orienteront sa recherche à venir : nous y trouvons en germe ses réflexions sur la mobilité de l'imagination et le dynamisme du langage qui formeront le centre même de ses préoccupations.

Il faudra retenir que les deux premiers livres sur l'imagination de Bachelard, *La Psychanalyse du feu* et le *Lautréamont*, verront le jour dans un rapport étroit avec *La N.R.F.* et les éditions Gallimard, ce qui démontre à quel point le début de sa carrière dans ce domaine est inséparable de sa collaboration avec Jean Paulhan : or, on ne peut penser à quelqu'un de plus central que le directeur de *La N.R.F.* dans le champ littéraire des années trente. Paulhan accordera un espace inhabituel (vingt-quatre pages) dans le numéro du premier août 1938, à l'intégralité du chapitre trois de la *Psychanalyse du feu*, intitulé « Psychanalyse et Préhistoire : le complexe de Novalis », en publiant par ailleurs dans le même numéro une revue critique consacrée par Jean Wahl à *La Formation de l'esprit scientifique* (qui venait d'être publié chez Vrin), hommage ultérieur à la versatilité de l'intellectuel champenois. Il s'agit du premier espace accordé à Bachelard pour parler de littérature dans un cadre purement littéraire ainsi que d'un témoignage d'estime et de confiance de la part de Paulhan. À la fin de la même année, au mois de novembre, *La Psychanalyse du feu* verra le jour aux éditions Gallimard, dans la collection « Psychologie » de *La N.R.F.*. Paulhan insistera, l'année suivante, pour que Bachelard lui donne, pour la revue, un extrait de

¹ Ces informations sont contenues dans des lettres adressées par Gaston Bachelard à Jean Paulhan et conservées au Fond Paulhan à l'IMEC. Nous les tirons de l'article de J.-L. Pouliquen, « Pages d'histoire et de critique littéraires autour de Gaston Bachelard et Jean Paulhan », dans *Thème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n°18, Madrid 2003, p. 91-98, auquel nous renvoyons aussi pour plus de précisions sur les rapports entre les deux intellectuels.

² Cf. *supra*, ch. 6.2.2.

³ « Dans ces conditions le style choisi – qui est unique dans les annales de la philosophie – était une nécessité psychologique ; en faire une objection contre l'auteur, c'est se refuser à comprendre le sens même de son système. Avant d'imaginer, il faut agiter ce vieux sac d'images qu'est une culture classique, l'agiter sans raison, sans méthode, sans prudence, jusqu'à l'énervement. On écrira donc des pages et des pages pour *décolorer* le lecteur, pour le remettre à blanc. Quand tout le substantialisme verbal sera délayé, quand les génitifs sénilisés seront divorcés, quand les conventions seront anarchisées, l'imagination rendue à son souffle premier, à sa vertu germinative, animera de nouveaux tropes. » G. Bachelard, [compte rendu de] « Imagination et Réalisation, par Armand Petitjean », dans *La Nouvelle Revue Française*, n°282, mars 1937, p. 456.

son livre suivant, le *Lautréamont* : le texte, intitulé « Le bestiaire de Lautréamont », sera publié dans le numéro du 1^{er} novembre 1939. Cependant, l'œuvre entière ne sortira pas, comme la précédente, chez Gallimard, mais marquera le début, par l'entremise d'Albert Béguin, de la longue collaboration de Bachelard avec José Corti, qui sera l'éditeur de tous les autres textes du cycle des éléments. Les raisons de l'interruption de cette collaboration ne sont pas claires : Jean-Luc Pouliquen émet l'hypothèse selon laquelle le contexte politique de l'époque pourrait avoir eu un rôle dans ces événements ; en particulier l'attention spéciale portée par la censure au travail de Paulhan et à la plus importante revue littéraire européenne aurait conduit ce dernier à plus de prudence, et aurait convaincu Bachelard de rechercher une solution plus simple pour la publication de son ouvrage¹.

Quoi qu'il en soit, les échanges intellectuels entre Bachelard et le milieu de *La N.R.F.* ne s'arrêtent pas ici, s'il est vrai qu'en 1942 il rallie publiquement, dans un compte-rendu enflammé publié dans *La Revue Philosophique de la France et de l'étranger*², l'entreprise intellectuelle de Jean Paulhan. Ce dernier, dans *Les Fleurs de Tarbes*, avait formulé la nécessité de redonner crédibilité à la rhétorique contre ceux qu'il appelle les « Terroristes des Lettres », qui essaient d'établir des sortes d'arts poétiques *négatifs*, en mesure de bannir un certain nombre de solutions linguistiques, relevant du lieu commun, du champ des possibles en littérature. Il s'agit en effet, pour lui, de retrouver confiance dans un langage qui, de peur de tomber dans la répétition des clichés, finit, dans les textes contemporains, par s'auto-nier, pour limiter ses propres possibilités expressives, par souci de ne pas enfreindre des règles qui sont plus liées à une « mode intellectuelle » qu'à un véritable respect de l'inspiration littéraire³. Bachelard soutient cette idée, en s'attaquant avec violence aux gardiens de l'interdit rhétorique qui briment les possibilités contenues dans les virtualités infinies de la langue ; sa critique remet donc en doute leur légitimité et les raisons qui la fondent. Finalement il s'agit de la question du rapport entre imagination et langage qui avait été au centre du soutien exprimé par Bachelard à l'entreprise de Petitjean, car la fidélité au mouvement de l'imagination permet de rendre signifiant tout matériel linguistique, même le plus usé, et toute règle universelle imposée de l'extérieur ne peut que représenter une nuisance. Par conséquent, selon Bachelard, ce n'est jamais à partir des matériaux verbaux employés qu'on peut juger de la valeur d'une œuvre littéraire, mais seulement en évaluant la correspondance entre le langage et l'expression intime qui se réalise par l'entremise de la faculté imaginative elle-même. De ce point de vue, il n'y a rien, dans la rhétorique classique, de trop suranné pour ne pas pouvoir être refunctionalisé, dynamisé, rendu vivant⁴, contrairement à ce qu'une bonne part de la critique semble vouloir statuer⁵.

¹ Cf. J.-L. Pouliquen, « Pages d'histoire et de critique littéraires autour de Gaston Bachelard et Jean Paulhan », *art. cit.*

² Il s'agit de G. Bachelard, « Une psychologie du langage littéraire », dans *La Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 1942-43, p. 151-154, puis réimprimé dans G. Bachelard, *Le Droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007 [1970], p. 176-185.

³ Voir aussi, *supra*, ch. 3.3.

⁴ Bachelard ne peut qu'abonder dans le sens de Paulhan quand ce dernier écrit que « pour banal que soit un lieu commun, il peut toujours avoir été inventé par qui le prononce : il s'accompagne même, en ce cas, d'un vif sentiment de nouveauté [...] La poésie c'est aussi de voir avec fraîcheur ce que chacun voyait » J. Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes (1941)* dans *Œuvres complètes*, édition établie, préfacée et annotée par B. Baillaud, Paris, Gallimard, <Bibliothèque de la Pléiade, 2011, vol. III, p. 156-157.

⁵ « Ce 'professeur' décide sans appel, dans l'absolu, au nom de la Langue. Mais quelle langue ? S'agit-il vraiment d'une métalogie, d'une langue première qui rendrait à la végétation du *parler* la sève de ses racines profondes ? S'agit-il de cette langue vivante qui se forme – qui pourrait se former si les Terreurs étaient désarmées – dans une sémantique enrichie par l'étrange floraison des psychologies nouvelles ; de ces psychologies qui pourraient enfin, sur les beaux mots, sur les mots heureux et forts, dévoiler tout le « spectre » des valeurs inconscientes,

D'un autre côté, Bachelard se montre méfiant à l'égard de toute acceptation *passive* de la tradition : il développera à ce propos le concept de « complexe de culture », censé décrire la dépendance de tout sujet créateur à une tradition. Il s'agit ici d'une dépendance ambivalente, qui peut être, esthétiquement, à la fois positive et négative, car Bachelard affirme que « le poète ordonne ses impressions en les associant à une tradition. Sous sa bonne forme, le complexe de culture revit et rajeunit une tradition. Sous sa mauvaise forme, le complexe de culture est une habitude scolaire d'un écrivain sans imagination »¹.

Si Bachelard valorise sans ambiguïté le rôle de la littérature dans la fondation d'un nouvel humanisme, en supportant l'avant-garde artistique de son temps, en mettant en évidence l'importance de la conscience poétique et tout du moins d'une théorie qui se développe en contact avec la création, son discours en ce qui concerne la critique universitaire est plus complexe et nuancé. Bachelard entretient certes un dialogue constructif avec une critique militante telle que celle de Paulhan, mais il est très dur envers la fonction de censure dont trop souvent « les professeurs » se font les interprètes. Si le philosophe champenois prône en effet une littérature qui soit pro-active, capable de stimuler la créativité à la fois de l'écrivain et du lecteur, il juge sévèrement la fonction castratrice assumée par la critique, les interdits absolus émis sur la base de systèmes de valeurs souvent non réfléchis et qui devraient en tout cas être globalement remis en question, car ils brident l'imagination.

On remarquera que, à côté de la critique portée à la notion de « règle », qui vise une tradition remontant aux arts poétiques classiques, « faits de tabous »², nous trouvons l'idée qu'une étude moins superficielle de la langue pourrait révéler des trésors cachés d'expression et pousser non pas vers une normativité stricte, mais vers l'exploration d'un territoire de possibilités : ce n'est pas en effet la langue dans son objectivité qui doit être mise au centre de l'attention, mais l'agencement entre la langue et l'« expression intime », entre la psychologie des profondeurs et sa formalisation. Cette confiance dans les possibilités du langage non seulement d'exprimer un sens mais d'en créer un³, permet à Bachelard de s'associer à Paulhan contre toute « misologie », contre toute sclérose du discours sur la langue. Dans cette dialectique entre le rôle du créateur et le rôle du critique, qui se fonde sur une attaque acérée des fonctions d'évaluation et d'interprétation traditionnellement attribuées à ce dernier, un équilibre reste pourtant à trouver. Il s'agit d'une interrogation qui constituera le fondement du projet intellectuel bachelardien : c'est seulement en approfondissant la question du rapport de Bachelard avec la critique universitaire de la Troisième République, que nous pourrions comprendre pleinement le sens de sa démarche dans le contexte des années trente et quarante.

Bachelard et la critique littéraire de la Troisième République

Si Bachelard rallie l'entreprise de Paulhan dans la tentative de libérer le langage des interdits rhétoriques que les institutions instillent dans tout citoyen scolarisé, nous

subconscientes, claires, sublimées, dialectisées, feintées ? Non, le critique littéraire se donne pour fonction de maintenir les interdits rhétoriques. Il cristallise les fonctions de surveillance. » G. Bachelard, « Une Psychologie du langage littéraire », *op. cit.*, p. 177-178.

¹ G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 26.

² *Ibidem*.

³ Cf. D. Popa, « La Forza espressiva delle immagini poetiche : Bachelard e Husserl », in *Ermeneutica Letteraria*, n°XI, Pise-Rome 2015, p. 55-66.

devons ajouter que cette critique ne constitue qu'un volet de l'opposition bachelardienne à la manière d'envisager l'appréhension du fait littéraire majoritaire dans son époque.

Sa vision de la littérature se structure en effet, dans ses fondements épistémologiques, contre le réductionnisme d'obédience positiviste. Il se dresse donc contre les tendances critiques majoritaires de son époque, bâties sur l'autorité d'Hippolyte Taine et sur l'historicisme prôné par Gustave Lanson. Ces deux intellectuels représentent, avec des nuances différentes, l'incarnation la plus accomplie de la réduction du texte à son contexte : d'un côté une théorie déterministe fondée sur l'influence du milieu, de la « race » et du moment, de l'autre un recours à l'histoire qui affecte de laisser plus d'espace au rôle du génie créateur, mais qui doit reconnaître sa dette envers le positivisme. Nous savons que, au-delà des différences significatives entre les différents courants critiques, il y a la perception, dans le milieu littéraire de l'entre-deux-guerres, d'une filiation entre l'approche scientifique qui caractérise la critique tainienne et celle qui a été définie comme la « critique des professeurs », à savoir la critique académique qui fonde, au tournant du siècle, le renouvellement de l'institution universitaire et la modernisation des enseignements littéraires, avec un poids déterminant accordé aux méthodes de l'histoire littéraire et la mise à l'écart progressive de la rhétorique¹.

Bachelard ne peut absolument pas souscrire à cette logique justement parce qu'il construit sa théorie esthétique sur la puissance de l'image, considérée en tant que nouveauté absolue, en défendant un anti-déterminisme de dérivation clairement romantique : l'imagination ne saurait être une simple instance d'unification des données préexistantes, mais une force authentiquement créatrice. Si le poète puise dans un matériel collectif, archétypal, qui se cristallise dans des « complexes de culture », il est capable d'ajouter à cette dimension collective une valeur individuelle inédite, à travers laquelle les déterminations socio-culturelles se voient dépassées par une création qui, au lieu de reproduire le monde, l'enrichit par sa nouveauté. De ce point de vue la critique de Bachelard se rallie à celles des plus violents détracteurs de la démarche lansonienne : Charles Péguy mais aussi Marcel Proust et Paul Valéry, sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir, et Henri Bergson. Celui-ci, que pourtant Bachelard a souvent critiqué dans son œuvre d'épistémologue², introduit, avec la distinction entre intuition et analyse qu'on trouve dans l'*Introduction à la métaphysique*³, une justification philosophique fondamentale au rejet de la démarche de la critique scientifique, car il admet que l'intuition permet de saisir une dimension autre de l'objet visé par rapport à l'analyse : il s'agit d'une communion, d'un rapport de « sympathie », qui peut fonder une appréhension autre du fait littéraire.

Bachelard croit en effet dans une autonomie de la littérature et dans la nécessité de l'approcher à travers les instruments qui lui sont propres : il s'agit par conséquent de valoriser son rôle non pas pour le témoignage historique ou pour l'exemple moral qu'elle fournit mais pour sa force d'activation psychique, qui devient un moyen

¹ Cf. sur ce point J.-T. Nordmann, *La Critique littéraire française au XIX^e siècle (1800-1914)*, Paris, Le Livre de poche, 2001, et en particulier le chapitre « La critique des professeurs et le développement de l'histoire littéraire », p. 180-197.

² Bachelard s'opposera en effet à la notion de durée bergsonienne et en général à la notion de continuité temporelle prônée par Bergson, en lui opposant l'idée de rupture représentée par l'instant, ce qui a des conséquences majeures dans leurs édifices épistémologiques respectifs. Cf. à cet égard, F. Worms, J. J. Wunenburger (sous la dir. de), *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité ? Actes du colloque international de Lyon, 28-29-30 septembre 2006*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

³ Cf. H. Bergson, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011 [1903].

décisif dans la fondation d'une anthropologie du sujet rêvant¹. Bachelard se montrera donc conscient du fait que « dire que l'image poétique échappe à la causalité est, sans doute, une déclaration qui a sa gravité »². Il revendique cette prise de position dans la mesure où elle lui permet de refuser toute la construction intellectuelle de la critique scientiste. Ces éléments nous ramènent au *Lautréamont*, où Bachelard consacre un chapitre à la question de la biographie dans l'analyse critique d'une œuvre littéraire³. En partant une fois de plus d'une affirmation du Paul Éluard de *Donner à voir*, il affirme la nécessité de séparer le psychisme créateur de la banalité des déterminismes biographiques, de séparer l'étendue du domaine réservé à la création poétique de l'étroitesse des événements de la vie du poète. On ne peut pas expliquer la puissance de l'image en la réduisant au contexte biographique ou historique dans lequel elle a été produite : elle est autre chose, elle est *création*, et comme telle elle doit être traitée⁴.

Or, comme nous l'avons montré, cette opposition de Bachelard aux « professeurs » de la troisième République, à leur rhétorique prescriptive, à l'influence que le modèle positiviste a exercée sur l'épistémologie des études littéraires, est fondamentale dans la construction de sa doctrine de l'imagination. Mais nous ne pouvons plus avancer dans notre reconstruction sans nous poser franchement la question du rapport entre imagination poétique et science dans le contexte de l'œuvre bachelardienne. Si l'imagination échappe « à toute causalité », nous sommes forcés de constater qu'un problème majeur se pose pour quelqu'un qui, pendant ses « heures de travail », est un philosophe des sciences. Comment résoudre cette contradiction ? Existe-t-il une conciliation possible entre le modèle épistémologique des sciences et celui qu'on applique à l'étude de l'imagination ? Pour Bachelard la réponse est clairement non, mais nous aurons besoin de quelques développements pour comprendre les raisons qui conduisent Bachelard à une affirmation aussi tranchée.

Science(s) et imagination

Le jour et la nuit : la nécessité d'un espace d'autonomie pour la littérature

La problématique concernant le rapport entre science et imagination chez Bachelard, qui a fait couler beaucoup d'encre chez les spécialistes sans qu'un accord théorique puisse être trouvé entre les partisans de la continuité et ceux de la

¹ L'imagination n'est pas simplement, selon la description bachelardienne, « la faculté de former des images de la réalité ; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui *chantent la réalité*. Elle est une faculté de surhumanité. » G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 25.

² G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992 [1957], p. 2.

³ Cf. G. Bachelard, « Le problème de la biographie » dans *Lautréamont*, *op. cit.*, p. 103-140.

⁴ « On le voit, la méditation d'une œuvre profonde conduit à poser des problèmes psychologiques qu'un examen minutieux de la vie ne saurait guère résoudre. Il est des âmes pour lesquelles *l'expression* est plus que la vie, autre chose que la vie. "Le poète, dit Paul Éluard, pense toujours à *autre chose*". Et, en appliquant cette remarque à Sade et à Lautréamont, Paul Éluard précise : "À la formule : vous êtes ce que vous êtes, ils ont ajouté : vous pouvez être autre chose". [...] En général, qu'est-ce qu'une biographie peut donner pour expliquer une œuvre *originale*, une œuvre nettement isolée, une œuvre où le travail littéraire est vif, rapide, bloqué, d'où, par conséquent, la vie quotidienne est expulsée ? Alors, on aboutit à ces œuvres qui sont des *négatifs* de la vie positive. » G. Bachelard, *Lautréamont*, *op. cit.*, p. 132.

discontinuité¹, se trouve toute entière dans la célèbre affirmation que le philosophe inclut dans son dernier livre, quand il écrit n'avoir « [...] connu le travail tranquille qu'après avoir nettement coupé ma vie de travail en deux parties quasi indépendantes, l'une mise sous le signe du concept, l'autre sous le signe de l'image. Sans doute, deux moitiés de philosophe ne feront jamais un métaphysicien »².

Nous avons déjà parlé, plus haut³, de la collaboration de G. Bachelard avec la revue *Inquisitions*, où, en tant qu'épistémologue, il prône le développement d'une raison scientifique ouverte, agressive, capable de se mettre en discussion perpétuellement et de relever les défis posés par les avancées impressionnantes de la science contemporaine. Il propose une sorte de « collaboration » entre cette raison ouverte et conquérante et la libération des forces de l'imagination fournie par la démarche surréaliste. Raison et imagination deviennent ainsi les deux volets d'un même projet d'humanisme nouveau, qui restent cependant séparés, car ils se fondent sur des présupposés épistémologiques et des instruments différents. La provocation bachelardienne ne tombera pas dans le vide mais Breton, en tant que porte-parole du mouvement, bien que particulièrement intéressé par l'épistémologie bachelardienne, ne pourra pas accepter une proposition formulée de telle sorte, car il remet en question la globalité de l'approche surréaliste et la toute-puissance de l'imagination. Nous avons déjà affronté les implications de ce dialogue, dans la réflexion bretonnienne⁴. Nous n'avons cependant pas encore pu proposer une explication à la césure violente que Bachelard a posée au centre de ce qui, par conséquent, est devenu son non-système philosophique. Jusqu'à sa mort il ne changera pas d'idée sur ce point, en gardant une séparation nette entre ses ouvrages épistémologiques et ses ouvrages littéraires : il souhaite que l'on traite les deux volets de sa production comme deux sections sans rapport aucun. Or, si nous considérons cela à la lumière de l'imbrication entre la nouvelle raison et la nouvelle sensibilité qu'il espère voir advenir et du dialogue qu'il tisse sur ce point avec les surréalistes, nous ne pouvons que rester perplexe face à une position aussi rigide, d'autant que l'origine de son travail sur les images se trouve dans son travail sur la science. *La Psychanalyse du feu*, publié en 1938, représente sans doute un point de transition et une connexion fondamentale entre les deux parties de sa carrière. En effet, un des points conceptuels centraux de l'épistémologie bachelardienne veut que la vérité scientifique se construise « contre l'évidence », c'est-à-dire que le parcours vers l'objectivité doit se confronter à des constats, des inférences dictées non pas par un procédé logique « aseptique », mais par un sentiment de sympathie, du fait qu'on attribue souvent aux phénomènes de la nature des attitudes humaines. Les protosciences, comme l'alchimie, sont caractérisées par ce type de pratiques, et les scientifiques avancent dans leurs disciplines en luttant contre cette distorsion de la vérité objective. L'un des textes fondamentaux de l'épistémologie bachelardienne, *La Formation de l'esprit scientifique*, porte comme sous-titre *Contribution à la psychanalyse de la connaissance objective* : il s'agit de mener un processus de désanthropomorphisation des associations inconscientes que le scientifique opère quand il infère une explication des phénomènes étudiés à partir des données qu'il possède. Pour ce faire, il faut évidemment se pencher sur ces mécanismes psychologiques et en comprendre la logique. L'adoption du terme « psychanalyse », qui renvoie à une discipline dont

¹ Nous renvoyons, à cet égard, à l'excellent « état des lieux » de la question réalisé par J. Lamy, « Le dualisme bachelardien, un "faux problème" ? », dans *Cahiers Gaston Bachelard. Sciences, imaginaire, représentation : le bachelardisme aujourd'hui*, avril 2012, n°12, p. 105-134.

² G. Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 33.

³ Cf. *supra*, ch. 3.3.

⁴ Cf., sur ce point, *supra*, ch. 4.4.

la légitimité était fortement mise en doute, put choquer à l'époque, tout spécialement parce qu'appliqué à la question de l'objectivité scientifique. Cependant, l'emploi de la psychanalyse repose justement sur la nécessité d'identifier un instrument qui puisse démasquer les biais cachés dans le processus de la connaissance, biais qui sont d'autant plus dangereux qu'ils sont inconscients et concrets aux mécanismes psychiques. Souvent en effet, les données de l'expérience première se cristallisent dans des structures métaphoriques à travers lesquelles on explique beaucoup de phénomènes scientifiques selon une logique associative qui se révèle la plupart du temps fallacieuse. On définit ainsi ce que Bachelard appelle « obstacles épistémologiques » : des idées, des préconcepts placés avant et au-dessus de la critique, comme allant de soi, dont il faut se purifier pour atteindre une vraie connaissance¹.

Il est nécessaire donc, dans le domaine scientifique, de suivre « l'indication » fournie par le vers de Paul Éluard posé en épigraphe de *La Psychanalyse du feu* : « Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis », à savoir, il ne faut pas juger les phénomènes scientifiques à partir de leur correspondance avec l'humain. Il est paradoxal que ce soit un poète qui rappelle les principes que Bachelard lui-même est en train d'enfreindre, pour se consacrer de plus en plus à l'étude des rêveries poétiques. Pourtant, le point de transition entre le travail scientifique de Bachelard et son œuvre « littéraire » se trouve justement à ce point, dans la citation éluardienne *in limine* du premier livre sur les éléments. Ce phénomène sympathique de l'imagination, qui crée les correspondances et les analogies à l'origine des obstacles épistémologiques, est à la base du sentiment poétique. Bachelard, dans *La Psychanalyse du feu*, analyse des images qui, fausses pour la science, constituent le réservoir de l'*homo poeticus*. Bachelard insiste longuement sur la distinction radicale entre ces deux modes d'appréhension du réel, en soulignant, d'autre part, leur correspondance car « les axes de la poésie et de la science sont d'abord inversés. Tout ce que peut espérer la philosophie, c'est de rendre la poésie et la science complémentaires, de les unir comme deux contraires bien faits »².

Poésie et science se trouvent donc sur des plans différents et ne peuvent être étudiées avec les mêmes instruments d'analyse. Pour cette raison, l'étude de l'une et celle de l'autre ne peuvent être menées sur la même « table de travail », même si leurs objectifs sont complémentaires dans l'équilibre d'une existence humaine. Bachelard ne dit donc rien de différent par rapport au contenu de la proposition qu'il avait faite aux surréalistes dans *Inquisitions* et qu'ils ont habilement esquivée : son hostilité à tout mélange indu entre poésie et science est on ne peut plus clairement exprimée. Il se sépare ainsi nettement de la porosité qu'on peut établir entre science et poésie dans la réflexion romantique³. Dans l'introduction à *La Psychanalyse du feu*, il conclut ainsi de façon très claire, en réfléchissant aux conséquences de son choix de méthode :

¹ Bachelard illustre ce concept dans l'introduction à son texte, par l'exemple du flottement : « [...] l'équilibre des corps flottants fait l'objet d'une intuition familière qui est un tissu d'erreurs. D'une manière plus ou moins nette, on attribue une activité au corps qui flotte, mieux au corps qui nage. Si l'on essaie avec la main d'enfoncer un morceau de bois dans l'eau, il résiste. On n'attribue pas facilement la résistance à l'eau. Il est dès lors assez difficile de faire comprendre le principe d'Archimède dans son étonnante simplicité mathématique si l'on n'a pas d'abord critiqué et désorganisé le complexe impur des intuitions premières. En particulier sans cette psychanalyse des erreurs initiales, on ne fera jamais comprendre que le corps qui émerge et le corps complètement immergé obéissent à la même loi. » G. Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Vrin, 1957 [1938], p. 18.

² G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, op. cit., p. 12.

³ Cf. *supra*, ch. 1.2.

Quand notre lecteur aura achevé la lecture de cet ouvrage, il n'aura en rien accru ses connaissances. Ce ne sera peut-être tout à fait de notre faute, mais ce sera plutôt un simple rancun de la méthode choisie. Quand nous nous tournons vers nous-mêmes, nous nous détournons de la vérité. Quand nous faisons des expériences intimes, nous contredisons fatalement l'expérience objective¹.

Bachelard semble en effet nier un contenu de connaissance, en un sens strictement scientifique, aux produits de l'imagination et à l'étude qu'on peut en faire. Cela peut paraître étonnant, dans la mesure où son premier texte sur le sujet constitue une tentative de construire un système qui permette de s'orienter dans la variété de représentations liées au feu et à son pouvoir d'évocation. C'est dans ce but qu'il dresse une liste de complexes, c'est-à-dire de réseaux d'images qui polarisent une certaine attitude de la conscience par rapport à un élément donné, fournissant ainsi une systématique à sa démarche. Comme nous le verrons par la suite, cette volonté de systématique diminuera progressivement. Cela dit, les affirmations de Bachelard et sa position théorique à cet égard demeurent très claires. Quelle explication peut-on donc fournir pour en éclaircir les causes et les conditions ?

Nous pensons qu'une telle opération intellectuelle, une séparation si nette entre les deux moitiés de sa production, constitue un geste idéologique qui donne des indications importantes sur l'idée de littérature que Bachelard développe et sur sa spécificité par rapport aux autres champs du savoir. L'opération bachelardienne vise en effet à préserver l'autonomie de la littérature, sa non-soumission à un déterminisme auquel une certaine critique voulait la soumettre. Cette défense de l'indépendance de la littérature et de ses pouvoirs se fonde sur la découverte d'une fonction spécifique qu'elle joue auprès du lecteur, une fonction maïeutique : elle n'est pas l'*ancilla* d'un quelconque savoir, elle ne produit pas non plus une connaissance directe du réel, mais elle constitue un puissant levier de développement de l'identité individuelle, qu'elle réalise non pas simplement à travers la communication d'un contenu, mais par une *action* portée sur l'univers intérieur du sujet.

La force de l'image se trouve, pour Bachelard, dans sa nouveauté radicale, dans le fait qu'elle n'a pas d'antécédents directs et contraignants, pour la raison qu'elle est *créée*. On ne peut renier ce principe sans détruire complètement la théorie de l'imagination bachelardienne : cette conception va à l'encontre, comme nous l'avons vu, de tout réductionnisme biographique, car une telle subjectivité créatrice ne peut être la conséquence de simples événements existentiels. Bachelard défend sans ambiguïtés un anti-déterminisme de dérivation clairement romantique², et postule l'existence d'un « je » profond qui se libère de la banalité et de la non-nécessité du quotidien pour s'élever au niveau de la création. La quantité de citations que Bachelard fait du seul Novalis³ suffirait à démontrer cette filiation. Comme il l'écrit dans *La Terre et les Rêveries de la volonté* :

Les images imaginées sont des sublimations des archétypes plutôt que des reproductions de la réalité. Et comme la sublimation est le dynamisme le plus normal du psychisme, nous pourrions montrer que les images sortent du propre fonds humain. Nous dirons

¹ *Ibid.*, p. 17.

² Cf. l'important essai de J. J. Wunenburger, « Un Romantisme rationnel », dans *Gaston Bachelard, Poétique des images, op. cit.*, p. 19-36.

³ En dehors de la fréquente citation de vers de Novalis et de la reprise de certaines de ses positions théoriques, il ne sera pas inutile de rappeler que l'un des complexes présents dans *La Psychanalyse du feu*, tire son nom du poète allemand, honneur que Bachelard a accordé à un groupe restreint d'écrivains : « Le complexe de Novalis est caractérisé par une conscience de la chaleur intime primant toujours une science toute visuelle de la lumière », G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu, op. cit.*, p. 75.

donc avec Novalis : « De l'imagination productrice doivent être déduites toutes les facultés, toutes les activités du monde intérieur et du monde extérieur. » [...] En citant cette pensée de Novalis, pensée qui est une dominante de l'*idéalisme magique*, Spenlé rappelle que Novalis souhaitait que Fichte eût fondé une « Fantastique transcendante ». Alors l'imagination aurait sa métaphysique. Nous ne prendrons pas les choses de si haut et il nous suffira de trouver dans les images les éléments d'un métapsychisme¹.

Ce court passage nous semble parfaitement représenter les nœuds conceptuels parfois contradictoires qui lient la pensée de Bachelard aux racines du concept d'imagination élaboré par le romantisme allemand. Si d'un côté nous avons une adhésion à l'affirmation des pouvoirs de l'imagination créatrice qui semblent assurer à celle-ci une autonomie sans bornes, d'autre part, ces pouvoirs, censés fonder une métaphysique chez Novalis, sont reconduits à l'intérieur du périmètre du psychisme humain, pour être ici étudiés avec les instruments des sciences humaines, et en particulier de la psychanalyse, comme nous aurons l'occasion de le voir. En d'autres termes, au moment même où Bachelard affirme son adhésion à l'idée d'imagination créatrice proposée par Novalis, il lui ôte son caractère absolu et totalisant, il lui soustrait toute ambition métaphysique.

L'autonomie que Bachelard veut attribuer à la littérature nécessite une partition très violente entre les deux moitiés de son œuvre : la rigueur du concept scientifique, sa progressive abstraction et désanthropomorphisation, ne peut pas s'appliquer à la richesse subjective de l'image artistique ; la complexité de la vie humaine résulte par conséquent de la complémentarité de ces deux paradigmes inconciliables. Bachelard, en renonçant à bâtir un système philosophique à partir des deux moitiés de son œuvre, affirme l'indépendance de l'image littéraire, qu'il oppose aux concepts élaborés par le rationalisme scientifique : dans les vingt-quatre heures de la journée humaine, la nuit s'oppose au jour, selon l'image proposée par Bachelard lui-même.

L'autonomie de la littérature doit donc être interprétée au sens étymologique comme détermination de ses propres lois, comme création d'un espace *à part*. Le prix à payer pour que cela se tienne, sans devoir justifier ultérieurement une telle démarche, est de rendre absolu cet espace, de le couper de la logique du concept scientifique, de constituer une zone franche où les lois de causalité n'ont pas une force aussi contraignante. En effet, il semble impossible à Bachelard de renoncer à la fois à la causalité qui est propre au rationalisme scientifique et de tenir ensemble science et poésie, sous peine de faire tomber tout son édifice épistémologique.

L'être humain est donc capable, pour lui, de vivre et d'imaginer selon un paradigme qui est tout autre que celui de la connaissance rationnelle. Ce paradigme ne peut qu'être absolu, dans le sens étymologique du terme : sa définition décrit l'utilité irremplaçable de la littérature dans le système des savoirs. Si les romantiques avaient conçu un concept d'imagination qui donnait à l'artiste un privilège gnoséologique capable d'entrer en concurrence avec le scientifique, voire d'accéder à une connaissance plus secrète et inaccessible de la réalité, et si leurs héritiers surréalistes avaient suivi, certes avec des instruments différents, la même piste, Bachelard semble nier la possibilité d'accéder à une connaissance *stricto sensu* par l'imagination poétique. En ce sens, il nous reste à déterminer la fonction, dans un humanisme renouvelé, de l'espace d'autonomie que Bachelard achète, à un prix si élevé, pour la littérature.

¹ G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, op. cit., p. 10-11.

Imagination et sciences humaines : l'éclectisme bachelardien

Nous avons montré, dans la section précédente, comment la distinction nette entre science et imagination trouve ses racines dans le refus du déterminisme causal et dans l'élaboration d'une théorie de la création non réductionniste, qui s'oppose à toute tentative de reconduire la nouveauté introduite par l'image à ses antécédents biographiques ou bien sensoriels. Il faut préciser aussi que le refus de l'histoire littéraire traditionnelle de la part de Bachelard réside tout d'abord dans l'incommensurabilité de l'unité de référence : pour lui, le noyau de sens de la littérature ne se trouve pas dans l'auteur, dans l'œuvre, dans le personnage pour le roman ou dans le « je lyrique » pour la poésie, mais à un niveau beaucoup plus « corpusculaire », à savoir dans l'image elle-même ; c'est à cette hauteur que l'opération psychologique qui donne sens à la littérature prend forme. Certes, l'on peut étudier les réseaux d'images, essayer d'en systématiser la récurrence : Bachelard le fera dans toutes ses études, et parfois même en prenant l'auteur comme unité de référence. Il prendra bien entendu en compte, pour ce faire, les instruments herméneutiques fournis par les sciences humaines, mais avec une attitude à la fois réceptive et critique.

En effet, pour notre auteur, l'opération capitale dans la création littéraire reste la production du *nouveau*, qui est liée au surgissement d'une image : « Certes, les images littéraires peuvent exploiter des images fondamentales – et notre travail général consiste à classer ces images fondamentales » – écrit Bachelard – « mais chacune des images qui viennent sous la plume d'un écrivain doit avoir sa différentielle de nouveauté »¹. Il est inévitable de penser ici à la continuité entre la théorisation du philosophe champenois et celle de Baudelaire du point de vue des rapports entre la faculté imaginative et la création de nouveauté en littérature, ce qui situe Bachelard dans une tradition qui remonte, encore une fois, au romantisme.

Paradoxalement, pour un écrivain aussi cultivé que Bachelard, pour un lecteur aussi acharné et infatigable, la culture n'est pas l'élément central dans l'appréhension d'un texte littéraire. Au contraire, un savoir rhétorique excessivement développé risque d'entraver l'expression naturelle, de greffer des éléments hétérodoxes dans le processus de production de l'image : une image reproduite, sortie d'un manuel, n'a aucune valeur poétique à moins qu'elle n'ait passé par les profondeurs de la psyché du sujet. Pour cette même raison, nous trouvons chez Bachelard une opposition résolue à toute forme d'associationnisme psychologique. L'image gagne sa spécificité grâce au pouvoir de l'imagination, dans un dynamisme qui n'est pas complètement prévisible ni réductible à des éléments préalables. L'attitude de Bachelard sera donc prudente et variable par rapport aux sciences humaines en relation avec le réductionnisme de ses outils.

Or, la psychologie expérimentale tend à expliquer la genèse des images en les liant très étroitement à la sensation, introduisant l'idée selon laquelle elles se développent selon des chaînes d'association déterminées, qui peuvent être reconstruites par le savant. Les psychologies qui ont dominé la scène intellectuelle entre les deux siècles, comme celle de Théodule Ribot, sont allées dans cette direction, à savoir celle d'un réductionnisme positiviste qui attribue à l'imagination un rôle de médiation entre la sensation et l'intellection².

¹ G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, op. cit., p. 11-12.

² Théodule Ribot analyse notamment, comme nous l'avons vu (voir *supra*, ch. 2) le mécanisme de la nouveauté et de la création dans *l'Essai sur l'imagination créatrice*. Cependant cette nouveauté est toujours ramenée à la dialectique entre dissociation et association, et l'image étroitement liée à la sensation : « Considérée sous son

Cela dit, nous ne pouvons pas oublier qu'il y a un lien très fort, chez Bachelard, entre le monde de l'image et le monde de la matière, justement parce que les matrices imaginatives archétypales s'activent dans l'expérience primordiale des quatre éléments fondamentaux, que tout individu vit à l'aube de son existence. Où se trouve donc la césure ? Où peut-on situer le saut qualitatif, la discontinuité ontologique entre la sensation et l'image ? Force est de constater que nous sommes face à une dialectique dans un réseau de forces concurrentes : l'image trouve certes son origine dans la sensation ; en même temps, c'est la faculté imaginative, qui en retravaillant la sensation, en modifie la nature. Chaque grande image est unique en vertu du passage qui est le sien à travers le psychisme individuel. Et pourtant toute image participe d'une dimension collective, universelle, à ramener à des matrices archétypales : elle se détache donc du psychisme individuel pour prendre dans l'écriture une indépendance et une autonomie pour ainsi dire ontologiques. Ce sont ces éléments qui, tout en éloignant décidément Bachelard du réductionnisme associationniste et de la connivence avec la psychologie expérimentale, le poussent à explorer les possibilités offertes par les instruments plus souples de la psychanalyse.

Le rapport problématique au freudisme

Le début de la carrière de Bachelard, à la fois en tant qu'épistémologue et en tant que théoricien de l'imagination, est lié à la découverte du freudisme, à une époque où le sérieux de cette théorie était mis en doute par la communauté scientifique et où son introduction rencontrait une franche opposition¹. L'importance de la méthode de Freud pour la théorie bachelardienne consiste, à travers le recours à la notion d'inconscient, dans le fait de montrer que le psychisme imaginaire est capable de construire un univers d'images selon une logique spécifique qui se fonde sur une subjectivité trouble, dirigée par le désir, en dehors du cartésianisme associationniste et de toute logique fondée sur la nécessité, sur le besoin. Bachelard s'appuie justement sur Freud pour montrer que la psyché suit d'autres chemins que ceux du pur utilitarisme. Comme Freud, il voit en outre dans l'enfance la source des structures imaginatives qui fondent la *Weltanschauung* du sujet. Comme le montre très clairement Jean-Jacques Wunenburger :

Il est significatif de constater que Bachelard renoue avec le postulat freudien de l'étrangeté de l'inconscient, devenu le « ça », rebelle à la temporalité et aux relations logiques. Ainsi configuré, l'inconscient se voit défini comme la source des désirs, de cette propension originaire du sujet à viser des objets absents qui par la conscience du manque suscitent des relations d'objets, à s'approprier sur le mode de la jouissance. Cette primauté du désir dans l'économie psychique s'oppose, chez Freud comme chez Bachelard, à la primauté du besoin, soutenue et validée par l'anthropologie marxiste par exemple. Pour les deux, l'homme est bien le fruit des désirs, qui s'opposent aux seules

aspect intellectuel, c'est-à-dire en tant qu'elle emprunte ses éléments à la connaissance, l'imagination suppose deux opérations fondamentales : l'une négative et préparatoire, la dissociation ; l'autre positive et constituante, l'association. [...] L'image étant une simplification des données sensorielles et sa nature dépendant de celle des perceptions antérieures, il est inévitable que ce travail de dissociation continue en elle. » Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice* (1900), *op. cit.*, p. 13-14.

¹ Alors que la psychologie expérimentale se détache définitivement de la philosophie et ouvre ses propres laboratoires, en gagnant le statut de discipline à part entière et un statut de scientificité qui n'allait pas de soi, la psychanalyse la menace à la fois d'un point de vue institutionnel et scientifique, car une telle théorie ne se soumet pas aux protocoles de vérification propres aux sciences expérimentales. Pour une reconstruction historique et théorique précise de ce débat cf. A. Ohayon, *L'Impossible Rencontre : psychologie et psychanalyse en France 1919-1969*, *op. cit.*

visées adaptatives et qui alimentent l'imagination en irréel qui élargit le champ des possibles¹.

Bachelard a pu s'intéresser, à une certaine période, au pansexualisme freudien et à la notion de libido comme force de production psychique. Nous en trouvons des traces évidentes dans la *Psychanalyse du feu*, qui reste sans doute le plus « freudien » des textes bachelardiens : pensons en particulier au chapitre « Le feu sexualisé » où, par le biais d'une réflexion sur l'imaginaire alchimique, Bachelard montre comment les rêveries sur le feu trouvent souvent leur origine dans une analogie avec la pulsion sexuelle².

Le freudisme semble probablement à Bachelard, à cette période, un compromis équilibré entre l'individuation d'une logique interne à l'imagination créatrice et une nécessaire rationalisation et catégorisation de ses lois. Cet équilibre est cependant instable pour Bachelard car les objectifs qu'il vise sont sensiblement différents de ceux de Freud. Par conséquent, dès son deuxième livre sur les éléments, *L'Eau et les Rêves*, il sent la nécessité de prendre ses distances vis-à-vis d'une méthode qui produit une rationalisation inadaptée à l'objectif visé. La première mesure prise dans ce sens est l'élimination du mot « psychanalyse » du titre de l'ouvrage, ce qu'il se hâte de justifier :

Nous n'avons pas retenu pour titre *La Psychanalyse de l'eau* [...] Pour parler de psychanalyse, il faut avoir classé les images originelles sans laisser à aucune d'entre elles la trace de ses premiers privilèges [...]. On ne s'installe pas d'un seul coup dans la connaissance rationnelle ; on ne donne pas du premier coup la juste perspective des images fondamentales. Rationaliste ? Nous essayons de le *devenir*, non seulement dans l'ensemble de notre culture, mais dans le détail de nos pensées, dans l'ordre détaillé de nos images familières. Et c'est ainsi que par une psychanalyse de la connaissance objective nous sommes devenu rationaliste à l'égard du feu. La sincérité nous oblige à confesser que nous n'avons pas réussi le même redressement à l'égard de l'eau³.

Pourquoi Bachelard questionne-t-il de cette manière le « rationalisme » de la psychanalyse freudienne à l'égard des images ? En quoi sa perspective s'éloigne-t-elle de ce rationalisme ? L'explication peut être trouvée dans la continuité de son approche telle que nous l'avons présentée jusqu'ici. Nous voyons encore une fois que la psychanalyse tend à réduire les images à un symptôme, à l'expression d'un refoulé préexistant dont les images ne sont qu'une manifestation. L'« individualisation » qui fait l'unicité de l'image, au lieu d'être reconduite à une subjectivité créatrice de nouveauté, est mise en relation avec des complexes liés à la biographie de l'individu. La réduction de l'image à l'expression d'un refoulé méconnaît, selon Bachelard, la spécificité du processus imaginatif. Au fond, la psychanalyse freudienne tend, comme le biographisme des professeurs de la Sorbonne, à ramener le texte à son contexte, à trouver une explication qui ne tient pas compte de la valeur spécifique de l'image, de sa force de projection : la méthode change mais non les présupposés qui la fondent. Nous sommes par conséquent à

¹ J. J. Wunenburger, « Chassé-croisé avec Freud » dans *Gaston Bachelard, poétique des images, op. cit.*, p. 137.

² Bachelard écrit : « Nous avons essayé de montrer, dans un ouvrage précédent, que toute l'alchimie était traversée par une immense rêverie sexuelle, par une rêverie de richesse et de rajeunissement, par une rêverie de puissance. Nous voudrions démontrer ici que cette *rêverie sexuelle* est une *rêverie du foyer*. On pourrait même dire que l'alchimie réalise purement et simplement les caractères sexuels de la rêverie du foyer. Loin d'être une *description* des phénomènes objectifs, elle est une tentative d'*inscription* de l'amour humain au cœur des choses », G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu, op. cit.*, p. 87.

³ G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves, op. cit.*, p. 14.

nouveau à l'intérieur d'une logique réductionniste que Bachelard sent devoir tenir à distance :

Ils (les psychanalystes) nous diront que les vrais adversaires sont humains, que l'enfant rencontre les premières interdictions dans la famille, et qu'en général les résistances qui briment les psychismes sont sociales. Mais se borner, comme le fait souvent la psychanalyse à la traduction humaine des symboles, c'est oublier toute une sphère d'examen – l'autonomie du symbolisme – sur laquelle nous voulons précisément attirer l'attention¹.

Bachelard insiste encore une fois sur la question de l'« autonomie » de l'espace des images : tout en restant à l'intérieur du périmètre de la psychanalyse, il aura donc à chercher des instruments qui permettent de sauvegarder la centralité de ce principe qui constitue le fondement même de son édifice théorique, et s'éloigne ainsi progressivement du magistère freudien.

L'influence de l'école jungienne

La position prise par Bachelard à partir de *L'Eau et les rêves* n'implique pas un reniement absolu des outils du freudisme, auxquels il continuera à avoir recours jusqu'à la fin de sa carrière de manière ponctuelle, sans accepter les présupposés du système dans sa globalité : il s'agit d'une attitude d'ouverture qu'il faut saisir dans la définition de l'éclectisme bachelardien. Cependant, il tendra à privilégier des versions de la psychanalyse qui soulignent davantage le pouvoir créateur de l'imagination, l'autonomie de sa logique interne, et sa capacité d'autorégulation. La théorie jungienne se présente, de ce point de vue, comme un instrument théorique adapté.

Comme le suggère Daniela Palliccia², c'est probablement Charles Baudouin, fondateur de l'Institut International de psychagogie et de psychothérapie de Genève, qui a rendu Bachelard sensible aux thèmes de la psychologie des profondeurs et qui lui a montré ses applications possibles dans une étude du fait littéraire³.

L'aspect le plus voyant de l'influence jungienne sur la théorie de l'imagination de Bachelard est la réutilisation du concept d'archétype. Les deux doctrines sont en effet construites sur la dialectique entre une psyché individuelle fondée sur les éléments relatifs à l'expérience singulière de chaque homme, et une psyché collective, contenant des éléments universels, et qui constituent le fond de l'inconscient.

¹ G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, op. cit., p. 25.

² Cf. D. Palliccia, « Bachelard e la rottura fenomenologica dell'istante immaginale », dans *Atque*, n° 3-4, Bergame 2008, p. 257-291.

³ Cf. par exemple C. Baudouin, *Psychanalyse de l'art*, Paris, Alcan, 1929. Des références à Baudouin apparaissent très tôt dans l'œuvre de Bachelard et à des endroits stratégiques. Dans *L'Eau et les Rêves*, par exemple, il fait référence au psychanalyste suisse pour préciser la notion de complexe, et notamment pour insérer sa notion de « complexe de culture » dans une catégorisation plus générale : « Naturellement les complexes de culture sont greffés sur les complexes plus profonds qui ont été mis à jour par la psychanalyse. Comme Charles Baudouin l'a souligné, un complexe est essentiellement un transformateur d'énergie psychique. » G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 27. Le nom de Baudouin revient fréquemment aussi dans l'analyse des images de la terre, car Bachelard s'appuie souvent sur les interprétations ponctuelles contenues dans *Psychanalyse de Victor Hugo* et dans *Le symbole chez Verhaeren*. Un exemple pour tous : « On a parlé du complexe *spectaculaire* de Victor Hugo. Mais le poète ne fait qu'obéir à une loi de grandissement mutuel des forces intimes et des forces naturelles. Il réagit à une sorte de complexe d'Atlas de l'illimité. Et Charles Baudouin a justement compris le caractère *normal* du complexe spectaculaire chez un grand contemplateur. Il n'a pas hésité à souligner ce qu'il y a de *petitesse psychologique* dans une facile accusation de *pose*. » G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, op. cit., p. 355.

Bachelard donne lui-même une définition de l'archétype qu'il emprunte à Robert Desoille et qui ne serait reniée par aucun jungien, quand il y voit une série d'images « résumant l'expérience ancestrale de l'homme devant une situation typique, dans des circonstances qui ne sont pas particulières à un seul individu, mais qui peuvent s'imposer à tout homme »¹. L'imagination constitue de ce point de vue un élément de connexion entre les deux niveaux, dans la dialectique entre inconscient individuel et inconscient collectif. Il est donc possible d'expliquer par ce moyen le paradoxe qui est contenu dans la description de l'image poétique comme un élément à la fois original et archétypal : chaque image est la variation imprévisible d'une structure qui, elle, est invariante parce que primordiale, mais qui contient une infinité de développements possibles et peut, par conséquent, se rénover perpétuellement².

Bachelard est parfois amené à chercher une confirmation de l'universalité des archétypes dans les recherches des ethnologues, ce qui lui permet de sortir d'un point de vue exclusivement occidental. Nous trouvons donc des références aux travaux de Leo Frobenius, de James Frazer, de Roger Caillois. Ces références sont en vérité moins fréquentes que ce qu'on pourrait attendre : elles sont parfois laconiques et là où elles sont approfondies, cela est fait de manière critique³. Nous pouvons avancer deux types d'explication pour cette tendance : d'abord, tout simplement, il faut rappeler que Bachelard choisit d'analyser principalement l'imagination poétique et s'en tient à ce parti pris. D'un autre côté, il est assez méfiant vis-à-vis des explications « utilitaristes » que les ethnologues tendent à fournir des rites primitifs, en mettant en évidence leurs retombées pratiques. Il est au contraire convaincu que les forces de projection du désir et du plaisir jouent aussi un rôle extrêmement significatif : l'oublier signifie s'ôter la possibilité d'expliquer maints rituels incompréhensibles autrement. La critique qu'il adresse à Frazer dans la *Psychanalyse du feu* va justement dans ce sens car l'ethnologue, en essayant d'expliquer les rites du « feu de joie », fait principalement référence à l'usage des cendres dans la fertilisation des sols, alors que pour Bachelard, « qu'on nourrisse une bête ou qu'on engraisse un champ, il y a, au-delà de l'utilité claire, un rêve plus intime, et c'est le rêve de la fécondité sous la forme la plus sexuelle ». Il en conclut, par conséquent, que « l'explication par l'utile doit céder devant l'explication par l'agréable, l'explication rationnelle doit céder devant l'explication psychanalytique »⁴, en opposant à Frazer l'efficacité explicative des positions de Jung dans ce domaine⁵.

Il faut en outre ajouter qu'à un niveau macrostructurel, l'influence jungienne agit sur la structure même du système intellectuel bachelardien. Bachelard reprend en effet la célèbre distinction entre *animus* et *anima*, les archétypes masculins et féminins qui forment, pour le psychanalyste suisse, le fond androgyne de tout être humain en compensant, dans l'inconscient, les caractères psychologiques propres à

¹ G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries du repos*, op. cit., p. 237.

² Bachelard reconnaîtra sa dette envers Jung sur ce point dans une émission produite par Radio France en hommage au psychanalyste suisse, en 1955 : « Les images aussi ont une hiérarchie et Jung sans relâche s'est efforcé d'élucider cette hiérarchie pour trouver les images fondamentales, celles qui sont vivantes en tous les siècles, en tous les hommes de races et de cultures différentes. Ce sont ce qu'il appelle, c'est bien connu, les archétypes de l'imagination. [...] Ainsi de toutes les psychologies contemporaines, c'est celle de Jung qui envisage l'être humain sans doute dans sa plus grande dimension, puisque Jung s'efforce de déterminer à la fois l'énergie psychique des origines et les forces actuelles, très actuelles qui travaillent les destins toujours ouverts de l'être humain. » Émission hommage de Marguerite Steinlein, consacré à C. G. Jung sur Radio France, diffusée le 25 octobre 1955 (consultable en ligne <http://www.ina.fr/audio/PHD88013172>, consulté le 6 août 2019).

³ Il faudra attendre le travail de Gilbert Durand, avec ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), pour un développement systématique du sens anthropologique de la théorie bachelardienne.

⁴ G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, op. cit., p. 64-65.

⁵ « Rien n'est plus susceptible de faire mieux comprendre l'insuffisance des explications sociologiques que la lecture parallèle du *Rameau d'or* de Frazer et de la *Libido* de Jung. » *Ibid.*, p. 67.

chaque sexe¹. Bachelard affirme que la rêverie, la vie des images, appartient à la tranquillité de l'*anima*, à sa puissance de repos et d'introspection, à sa capacité de relâche, alors que l'*animus*, tourné vers l'extérieur, vers la projectualité, vers le souci et le pragmatisme, n'y participe pas vraiment :

Ainsi, c'est à l'*animus* qu'appartiennent les projets et les soucis, deux manières de ne pas être présents à soi-même. À l'*anima* appartient la rêverie qui vit le présent des heureuses images. Dans les heures heureuses, nous connaissons une rêverie qui se nourrit d'elle-même, qui s'entretient comme la vie s'entretient. Les images tranquilles, dons de cette grande insouciance qui est l'essence du féminin, se soutiennent, s'équilibrent dans la paix de l'*anima*. Elles se fondent, ces images, dans une intime chaleur, dans la constante douceur où baigne, en toute âme, le noyau du féminin. Répétons-le puisque c'est la thèse qui guide nos recherches : la rêverie pure, comblée d'images, est une manifestation de l'*anima*, peut-être la manifestation la plus caractéristique².

Ce type d'approche de la part de Bachelard lui permet de justifier une fois de plus la présence d'un régime spécifique concernant l'appréhension des images : l'opposition jungienne consent en effet à postuler deux modalités différentes de rapport au réel, celle de la science, diurne, en *animus*, et celle de la poésie, nocturne, en *anima*, qui prend forme grâce aux images³.

C'est toujours dans le périmètre de l'école jungienne et probablement encore une fois par l'entremise de Baudouin⁴ que Bachelard rencontre un psychanalyste relativement peu connu mais qui exercera une influence significative sur son travail : il s'agit de Robert Desoille, le fondateur de la méthode du « rêve éveillé-dirigé ». Bachelard lui dédiera tout un chapitre de *L'Air et les Songes*, avec une attention qui ne sera consacrée à aucun autre auteur dans le domaine⁵.

Desoille partageait avec Bachelard un parcours atypique : ingénieur de formation, il se rapprocha de la psychanalyse en 1923, quand un opuscule intitulé *Méthode de développement des fonctions supra-normales*⁶, écrit par un polytechnicien, le lieutenant-colonel Eugène Caslant, retint son attention. Dans cet ouvrage, l'auteur décrit des expériences ascensionnelles de l'imagination qu'il avait réalisées à des fins ésotériques. Desoille rencontra Caslant, séduit par ses théories, même si sa formation scientifique l'éloignait d'une doctrine tendancielle

¹ Cf. C.G. Jung, « L' "anima" et l' "animus" », dans *La Dialectique du moi et de l'inconscient*, trad. de l'allemand préfacé et annoté par le docteur R. Cohen, Paris, Gallimard, 1964 [1933], p. 143-200.

² G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010 [1960], p. 55.

³ Bachelard cite directement Jung à cet égard, dans *Le Matérialisme rationnel* : « Une fois réalisé la division en imagination et raison, on peut voir plus clairement s'établir dans le psychisme humain le problème d'une double situation. C'est en effet un problème de double situation qui se pose quand on veut aborder, sur des exemples nombreux et précis, les rapports du règne des images et du règne des idées. À ce point de virement de l'inconscient et du conscient, les recherches de C.G. Jung nous permettent de poser la double perspective d'une diphénoménologie, d'une phénoménologie qui révèle d'un côté, la prise de conscience elle-même, l'ascétisme de la conscience qui trouvera sa joie dans les disciplines scientifiques – et une phénoménologie qui reconnaît d'un autre côté la sourde persistance de l'inconscient, l'activité jamais satisfaite des rêveries inconscientes » dans G. Bachelard, *Le Matérialisme rationnel*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000 [1953], p. 48-49.

⁴ Charles Baudouin soutiendra la publication du livre de Robert Desoille, *Exploration de l'affectivité subconsciente par la méthode du rêve éveillé*, Paris, J.L.L. D'Artrey, 1938 et en écrira l'introduction, mais c'est Bachelard lui-même qui nous rappelle la connexion entre les deux psychanalystes quand il écrit que « cette méthode a été mise en œuvre dans plusieurs cliniques de la Suisse. Elle est, croyons-nous, susceptible de devenir un des procédés les plus efficaces de cette *Psychagogie* dont un des animateurs principaux est Charles Baudouin. » G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, op. cit., p. 143.

⁵ D'ailleurs Bachelard et Desoille se lient d'une amitié personnelle qui durera jusqu'à la fin de leur vie, et d'après le témoignage de ses élèves, Desoille aurait souhaité dédier son dernier livre (jamais terminé) à Gaston Bachelard. Pour approfondir la question des rapports personnels entre les deux hommes cf. l'article de J.L. Pouliquen, « La Préface de Robert Desoille » dans *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 20, 2005, p. 195-202.

⁶ E. Caslant, *Méthode de développement des fonctions supra-normales*, Éd. Rhéa, 1921.

irrationaliste. En revanche, il continua, de son côté, l'étude de l'activité subconsciente : le noyau de sa pratique psychanalytique se trouve dans l'étude et la manipulation des images qui sont produites par la conscience, au cours de séances où le patient est en état de veille, et où le thérapeute se met en condition de « diriger » sa rêverie. En effet, même si Freud, comme le souligne Jacques Natanson, avait déjà abordé la question du rêve éveillé en l'assimilant au rêve nocturne¹, Desoille est le premier à revenir de manière structurée sur ce phénomène, en mettant en évidence ses caractéristiques spécifiques. L'idée centrale de sa théorie, exposée de manière détaillée dans le volume *Exploration de l'affectivité subconsciente par la méthode du rêve éveillé*, publié en 1938 (la même année que la *Psychanalyse du feu*), est que, puisque l'on peut connecter pour chaque sujet des images récurrentes à des états affectifs, on peut aussi, au cours de la thérapie, intervenir sur ces états, non pas directement mais par l'entremise des images elles-mêmes. Il s'agit donc de « guider » la rêverie du patient, de lui proposer des images qui sont capables d'agir sur celles qu'il a produites lui-même et de les transformer, en modifiant ainsi également son équilibre psychique général. Cette opération demande certes, de la part du psychanalyste, une étude analytique précise du réseau d'images propre à chaque sujet, mais elle a la particularité de se fier à une dialectique interne. On donne ainsi aux images un relief inédit en psychanalyse, en admettant implicitement l'idée selon laquelle l'explication rationnelle de la signification de l'image n'épuise pas sa richesse, et que c'est seulement en agissant sur les images par le moyen des images elles-mêmes qu'on a la possibilité d'exploiter tout leur pouvoir sur le psychisme².

Cette technique, et la théorie qui la soutient, ne pouvaient que rencontrer la faveur de Bachelard, d'autant que Desoille explicite très clairement la connexion entre les rêves éveillés de ses patients et les images produites par les artistes, qui jouissent du même statut, car elles sont produites dans des états psychiques comparables et présentent le même équilibre entre la généralité de la dimension archétypale et la spécificité de la variation individuelle³. L'anti-réductionnisme de Bachelard par rapport à l'imagination et ses produits trouve donc dans cette théorie psychanalytique un terme de confrontation tout à fait adéquat. Si nous examinons le chapitre consacré à Desoille dans *L'Air et les Songes* nous pouvons remarquer qu'on y oppose très clairement la volonté pernicieuse d'analyser à tout prix les images à la capacité de les vivre, de les laisser agir sur le psychisme, selon une dialectique qui

¹ « Une analyse plus approfondie des caractères de ces fantasmes diurnes nous apprend à quel point ils sont analogues à nos rêves, et méritent le nom de rêves. Leurs traits essentiels sont les mêmes que ceux des rêves nocturnes ; leur étude aurait pu, en fait, nous ouvrir l'accès le plus court et le meilleur vers l'intelligence de ceux-ci... De même que les rêves ce sont des accomplissements d'un désir ; de même que les rêves, ils reposent pour une bonne part sur les impressions laissées par l'expérience infantile. » S. Freud cité dans J. Natanson, « La Découverte du rêve-éveillé en psychothérapie par Robert Desoille », *Topique* 3/2001 (n° 76).

² Desoille écrit : « Il s'agit d'abord, pour l'éducateur, de faire avec son élève l'inventaire des images qui, pour ce dernier, sont représentatives de la vie en général. On sera amené à un classement de ces images qui ne peut et ne doit être fait qu'avec l'intéressé lui-même ; on constatera ainsi que certaines d'entre elles sont nuisibles pour lui. Peut-on espérer remplacer ces images par d'autres ? Oui, si l'on croit l'expérience des éducateurs de toutes les époques. En fait, il est possible de déplacer le dynamisme affectif d'un certain schéma d'action à un autre schéma d'action, suivant le mécanisme de la sublimation décrit par la psychanalyse ou suivant celui des acquisitions psychologiques. » R. Desoille, *Exploration de l'affectivité subconsciente par la méthode du rêve éveillé*, Paris, J.L.L. D'Artrey, 1938, p. 130.

³ « [...] la grande majorité des images décrites par des sujets des deux sexes, d'âge, de milieu, de culture et de tempérament très différents, présentaient des caractères généraux variant peu d'un sujet à l'autre pour des états de conscience qui, autant que nous puissions apprécier pareille chose, semblent être les mêmes. [...] Nous avons été frappé, en particulier, par le caractère souvent très pittoresque des images et par l'analogie qu'elles présentaient avec les œuvres de peintres ou d'écrivains symbolistes anciens ou modernes. De là à penser qu'il y a une analogie entre les états de conscience ainsi provoqués et ceux dans lesquels se sont trouvés les artistes en question – tout au moins au moment de leur « inspiration » – il n'y a qu'un pas ; des expériences répétées nous autorisent à le franchir. » *Ibidem*.

peut être certes analysée mais non pas complètement décryptée, car une marge d'imprévisibilité et de création est toujours présente. Nous avons donc dans sa description un mélange étrange de pragmatisme et d'irrationalisme qui trahit une fois de plus une confiance extraordinaire dans les pouvoirs de l'imagination en tant que territoire autonome de sens. Bachelard écrit :

Mais les psychologues voudront *comprendre* alors qu'il s'agit *d'imaginer*. On leur demande d'expérimenter la puissance de l'imagination, la toute-puissance de la sublimation achevée, voulue, multipliée en toutes ses « correspondances ». Dans la vie intellectuelle, loin de *vivre* l'être imaginant, ne refoule-t-on pas ses sublimations ? [...] Aussi quand Desoille suggère au rêveur éveillé de remplacer l'image d'un pot de terre par celle d'un vase de cristal ou d'albâtre, on refusera de croire – sans faire la moindre expérience – en l'efficacité directe de cette sublimation. Et pourtant ces images améliorées correspondent bien à une activité spirituelle positive puisque nous les trouvons fréquemment dans les poèmes¹ ?

L'importance non anecdotique de l'œuvre de Desoille pour Bachelard se mesure aussi à son retour dans les écrits du philosophe postérieurs à *L'Air et les Songes*. Dans les deux volumes consacrés aux images de la terre, Bachelard recourt fréquemment aux récits des patients de Desoille, à leurs expériences imaginatives pour appuyer ses réflexions, exactement comme il le fait avec les images des poètes². Cependant, dans *La Terre et les Rêveries de la volonté*, il va plus loin, car il consacre de nombreuses pages à une discussion des spécifications de la méthode de Desoille contenues dans son deuxième livre, *Le Rêve éveillé en psychothérapie* : si jusque-là le psychanalyste avait – selon Bachelard – affronté principalement le dynamisme de l'ascension, dans ce texte il se concentre sur le processus de libération psychique lié à l'utilisation des images de profondeur, ce qui lui paraît en heureuse concordance avec sa propre exploration des images chthoniennes³. C'est donc toute une psychothérapie de la verticalité imaginative que Bachelard trouve chez Desoille, alors que justement l'axe de la verticalité se trouve au centre de ses réflexions sur le dynamisme de l'imagination.

Le discours sur le rôle de la poésie et des poètes s'insère tout naturellement dans cette argumentation. La célèbre affirmation de Bachelard, qui prétendait se mettre « à l'école des poètes », acquiert ici tout son sens : loin d'être une protestation de modestie, elle montre la considération qu'il voue à ceux qui sont capables de créer des images dynamisantes. C'est à ce niveau que nous retrouvons, chez l'auteur champenois, une analyse du privilège gnoséologique que la réflexion romantique avait attribué au poète, même si ici, la spécificité de l'écrivain est moins de percer à jour les lois secrètes de l'univers que d'activer des mécanismes de projection psychique, ce qui change du tout au tout sa fonction. Il existe donc un parallélisme

¹ G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, *op. cit.*, p.160.

² Nous trouvons au moins quatre exemples de ce procédé dans *La Terre et les Rêveries de la volonté* et quatre autres dans *La Terre et les Rêveries du repos*. Un seul d'entre eux nous permettra d'illustrer le traitement réservé par Bachelard à ces cas cliniques. Alors qu'il est en train d'étudier l'imaginaire des cristaux, Bachelard écrit : « Un sujet de Desoille, qui part du rêve du diamant s'exprime ainsi (*Le Rêve éveillé et la Psychothérapie*, p. 336) : "Je réussis à m'en approcher et je pénètre dans une région qui pourrait être constituée de l'éclatement du soleil. L'impression est de chaleur davantage que de lumière... sentiment de puissance cosmique, d'une force étrange, quelque peu redoutable". Insistons sur ce fait que le rêve, est ici en quelque manière normal, naturel, comme le veut la méthode de Desoille. » G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 295.

³ « Alors que, dans le premier livre, les rêves suggérés étaient pour la plupart des rêves d'ascension qui relevaient de la psychologie aérienne, le nouveau livre contient aussi des rêves de descente, de sorte qu'il peut nous servir à préciser certains points de la psychologie des abîmes que nous voulons esquisser dans le présent ouvrage et dans l'ouvrage qui suit. Ainsi, dans la méthode complète du rêve éveillé, avant le rêve d'ascension qui propose une unité d'avenir, on conseillera un rêve de descente pour aller désancrer un psychisme trop attaché à un passé douloureux. Il faut aider le sujet à découvrir, par les images, le nœud secret qui entrave son essor. » *Ibid.*, p. 367.

possible et théorisé par Bachelard lui-même entre le travail que Desoille réalise avec ses patients et les bénéfiques qu'un lecteur de poésie peut tirer de la puissance des images créées par les grands poètes. Le parallèle entre les domaines de la littérature et de la psychanalyse peut même être poussé plus loin, car les critiques littéraires semblent jouer, dans ce cadre, un rôle analogue à celui qui est joué par les psychologues et les psychanalystes réductionnistes : ils représentent un « sur-moi » négatif, oppresseur, alors que le psychisme humain a au contraire besoin d'un sur-moi positif. Voilà que le discours de Bachelard montre comment la critique littéraire et la psychanalyse peuvent affronter, certes avec des points de départ différents mais de manière analogue, le même problème. C'est dans cette logique que Desoille et le Paulhan des *Fleurs de Tarbes* peuvent se rencontrer sur la même page :

N'est-il pas frappant que la critique littéraire ait fait alliance, presque sans réserve, avec le « réalisme » et qu'elle prenne ombrage devant toute tentative d'idéalisation ? Loin de favoriser la sublimation, la critique – la Terre de Tarbes –, comme l'a si bien montré Jean Paulhan, l'entrave. Par-delà le refoulement de l'idéal, refoulement qui croit s'appuyer sur une réalité – qui n'est que la réalité du refoulement –, qui croit aussi s'appuyer sur une raison –, qui n'est que le système de refoulement, il faut donc retrouver le sur-moi poétique *positif*, celui qui appelle l'âme à son destin poétique, à son destin aérien, celui des poètes véritables, des Rilke, des Poe, des Baudelaire, des Shelley, des Nietzsche¹.

Le lecteur se présente donc comme un grand protagoniste de la réflexion bachelardienne. Si nous avons concentré notre attention sur le rôle de l'imagination dans le processus de création littéraire, nous devons tenir compte du fait que pour Bachelard, le poète est « celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré ». C'est justement la place grandissante du lecteur dans la théorie bachelardienne, déjà dans les années de la guerre, ainsi que la conscience des limites de la méthode psychanalytique, qui poussent Bachelard vers l'emploi des instruments conceptuels de la phénoménologie et vers la théorie de la communication littéraire qui sera à la base de son humanisme.

Phénoménologie de la lecture et pédagogie de l'imagination

Bachelard et la phénoménologie classique

On a beaucoup discuté de l'influence exercée par la phénoménologie husserlienne sur le travail de Bachelard et en particulier sur son œuvre « poétique »². En effet, les références à cette méthode deviennent de plus en plus fréquentes chez le philosophe champenois, en particulier après la Deuxième Guerre mondiale, à tel point qu'on a pu parler d'une conversion de Bachelard à la phénoménologie, conversion qui aurait déjà été en germe dans les textes de l'entre-deux-guerres. François Pire nous semble cerner très précisément les raisons philosophiques de cette rencontre :

¹ G. Bachelard, *L'Air et les Songes op. cit.*, p. 161-162.

² Voir à cet égard, B. Barsotti, *Bachelard critique de Husserl*, Paris, L'Harmattan, 2002, D. Popa, « Imagination, imaginaire et réalité : Bachelard phénoménologue » dans P. Guénancia, M. Perrot, J.-J. Wunenburger (sous la dir. de), « Sciences, imaginaire, représentation : le bachelardisme aujourd'hui », *Cahiers Gaston Bachelard*, nr. 12, 2012, p. 171-184, J. J. Wunenburger, « Variations phénoménologiques à partir de Husserl et Sartre », dans *Gaston Bachelard. Poétique des images, op. cit.*, p. 117-130.

La nouveauté de l'image, sa mobilité aussi (sa variabilité au gré des consciences individuelles) imposent à Bachelard la méthode phénoménologique qui, pour difficile qu'en soit la pratique, a l'avantage théorique de saisir l'origine de l'image, de la saisir surtout *comme* origine et de prescrire la docilité requise à l'égard de son retentissement. [...]

Le phénoménologue peut dégager pour son lecteur la raison de l'originalité d'une image ; il ne peut pas la lui donner comme origine, car la conscience de cette origine implique l'individualité de la conscience qui doit elle-même *se* situer au départ de l'image¹.

En effet, tout l'intérêt de Bachelard pour la description phénoménologique réside dans la possibilité de ne pas figer l'image en un symbole hiératique dont il faudrait établir le sens. La phénoménologie permet au contraire de considérer l'image dans sa relation étroite avec le sujet qui la produit et de saisir cette relation dans sa productivité, tout en prenant en compte sa dimension transsubjective. Tout comme Sartre, Bachelard voit dans l'image le produit d'un acte imaginaire, un « imaginer quelque chose », et donc le produit d'une activité directionnée de la conscience : il s'agit de saisir « un acte psychique participatif »². Bachelard lui-même précise ces points à plusieurs reprises. Dans l'introduction de *La Poétique de l'espace* il écrit ainsi :

Seule la phénoménologie — c'est-à-dire la considération du *départ de l'image* dans une conscience individuelle — peut nous aider à restituer la subjectivité des images et à mesurer l'ampleur, la force, le sens de la transsubjectivité de l'image. Toutes ces subjectivités, transsubjectivités, ne peuvent être déterminées une fois pour toutes. L'image poétique est en effet essentiellement *variationnelle*. Elle n'est pas, comme le concept, *constitutive*³.

Quoique fasciné par Husserl, Bachelard se sert davantage des instruments de la phénoménologie afin d'en saisir l'« esprit », plutôt que pour bâtir une doctrine phénoménologique en bonne et due forme. Nous pouvons en effet partir du constat que « toute l'économie de sa poétique a le souci de souligner les relations, les continuités, les états mixtes qui abolissent le dualisme du sujet et de l'objet »⁴. La phénoménologie fournit des instruments théoriques susceptibles d'envisager à nouveaux frais des problèmes déjà soulevés par Bachelard et affrontés auparavant au moyen d'autres outils herméneutiques. Il n'y a pas, ou du moins pas plus qu'avec la psychanalyse, une adhésion théorique de sa part à la doctrine dans son intégralité, mais plutôt un éclectisme pragmatique, le choix de greffer et d'adapter certaines hypothèses théoriques à une doctrine déjà existante. Le produit hybride qui en ressort distingue le travail de Bachelard de toute orthodoxie phénoménologique, pour plusieurs raisons. En premier lieu, à cause du rapport ambigu, mais jamais interrompu, que Bachelard entretient avec les différentes versions de la psychanalyse, lesquelles postulent la présence d'un inconscient dont les exigences viennent à son tour limiter la seule action de la conscience imageante. De plus, la phénoménologie bachelardienne s'occupe principalement de la parole poétique, alors que l'héritage husserlien est doublement lié à la perception de l'espace et au sens intime du temps. Même lorsqu'on en vient à considérer la parole, ce qui apparaît important pour

¹ F. Pire, *De l'Imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*, op. cit., p. 170 et 178.

² J.-J. Wunenburger, « Variations phénoménologiques à partir de Husserl et Sartre », dans *Gaston Bachelard. Poétique des images*, op. cit., p. 120.

³ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1992 [1957], p. 3.

⁴ J. J. Wunenburger, « Variations phénoménologiques à partir de Husserl et Sartre », op. cit., p. 121.

Bachelard ce n'est pas la phrase, ni la narration, mais le mot. Il s'agit ainsi d'une phénoménologie atomistique, qui se concentre sur l'unité fondamentale et indivisible de l'activité littéraire, et non sur la structure, ou la construction d'un ensemble, comme c'est par exemple le cas chez Ricoeur. Pas de trace, en outre, d'une dimension transcendantale, qui existe au contraire chez Sartre¹. En effet, Bachelard confine l'action de l'imagination à la sphère psychologique sans en tirer des conclusions sur les structures invariantes d'une subjectivité universelle et sans fonder une théorie philosophique de la matière en elle-même. Nous pouvons en trouver la confirmation dans la critique que Sartre formule, dans *L'Être et le Néant*, à l'encontre de la matériologie bachelardienne, accusée de tout ramener à la sphère de la psychologie de l'individu, alors qu'il faudrait, selon Sartre, expérimenter une psychanalyse des choses elles-mêmes et dépasser ainsi la dichotomie entre sujet et objet :

Il s'agit tout simplement de tenter une psychanalyse des choses. C'est ce que M. Bachelard a essayé avec beaucoup de talent dans son dernier livre, *L'Eau et les Rêves*. [...] À vrai dire ce terme d'*imagination* ne nous convient pas, ni, non plus, cette tentative de chercher derrière les choses et leur matière gélatineuse, solide ou fluide, les « images » que nous y projeterons. La perception, nous l'avons démontré ailleurs, n'a rien de commun avec l'imagination : elle l'exclut rigoureusement, au contraire, et inversement. Percevoir ce n'est nullement assembler des images avec des sensations : ces thèses, d'origine associationniste, sont à bannir entièrement ; et, par suite, la psychanalyse n'a pas à rechercher des images, mais bien à expliciter des *sens* appartenant réellement aux choses².

Il s'agit d'un document extrêmement significatif, car il nous permet de mesurer la distance qui sépare deux auteurs intéressés par une redéfinition phénoménologique de la faculté imaginative, mais qui en fournissent des versions assez différentes.

On ne manquera pas d'abord de relever l'accusation d'associationnisme, assez sévère au vu de l'importance que l'auteur champenois attribue à la créativité de l'imagination, mais compréhensible du point de vue sartrien, si l'on considère l'importance conférée par Bachelard à la sensation comme source primitive de l'acte imaginatif. Nous avons déjà souligné, à l'œuvre dans la conception de l'imagination chez Bachelard, cette réélaboration créatrice des données de la sensation qui invalide tout rapprochement de sa théorie avec le réductionnisme associationniste. Cependant, ce qui nous intéresse davantage ici c'est la séparation, à proscrire pour Sartre, entre les choses et leurs images. Selon Sartre, il est stérile d'étudier l'image des objets que nous portons en nous plutôt que les objets en eux-mêmes, parce que cela ne produit ni une connaissance de l'objet, ni une connaissance de la relation entre la conscience et l'objet, qui est justement postérieure à la connaissance de l'objet en soi³. Lorsque se pose la question de la possibilité de fonder une ontologie, Bachelard ne peut qu'être extrêmement prudent, car pour lui l'étude des images s'arrête toujours à la dimension psychologique, à la dimension subjective de l'image : dès lors rien ne peut être dit de l'essence des objets visés par l'acte imaginatif. Les remarques de Sartre, bien qu'elles aient été écrites dans une intention polémique, montrent bien ainsi la

¹ Cf. J.-J. Wunenburger, « Variations phénoménologiques à partir de Husserl et Sartre », *op. cit.*

² J.P. Sartre, *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, 2009 [1943], p. 646.

³ Sartre écrit : « Les significations *matérielles*, le sens humain des aiguilles de neige, du grenu, du tassé, du grasseux, etc, sont aussi *réelles* que le monde, ni plus ni moins, et venir au monde, c'est surgir au milieu de ces significations. Mais il s'agit sans doute d'une simple différence de terminologie ; et M. Bachelard paraît plus hardi et semble livrer le fond de sa pensée lorsqu'il parle, dans ses cours, de psychanalyser les plantes ou lorsqu'il intitule un de ses ouvrages *Psychanalyse du feu*. Il s'agit en effet, d'appliquer *non au sujet* mais aux choses, une méthode de déchiffrement objectif qui ne suppose aucun renvoi préalable au sujet. » J.P. Sartre, *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique, op. cit.*, p. 647.

spécificité de l'approche de Bachelard quant au problème de l'image et le rapport *sui generis* qu'il entretient vis-à-vis de la doctrine phénoménologique.

Encore une fois, tout peut être reconduit à la séparation fondamentale entre science et poésie, entre raison et rêverie, qui rend impossible toute systématisation philosophique globale, fût-ce une systématisation phénoménologique.

Bachelard théoricien de la lecture face à Proust : une rencontre au Panthéon de la Nouvelle Critique

Les raisons du passage à une utilisation d'instruments hérités de la phénoménologie ne sont pas seulement, dans l'œuvre bachelardienne, d'ordre conceptuel et philosophique, mais s'enracinent également dans une réflexion spécifique sur la communication littéraire. Pour éclaircir ce point, il ne sera pas inutile de faire un pas en avant et d'interroger la postérité de l'œuvre bachelardienne.

Au colloque de Cerisy-la-Salle *Les Chemins actuels de la critique*¹, organisé en 1966 par Georges Poulet, événement capital dans l'affirmation en France de l'univers complexe de la Nouvelle Critique, deux noms reviennent le plus souvent lors des interventions et des discussions : ceux de Gaston Bachelard et de Marcel Proust. La figure de Proust que nous y rencontrons n'est pas nécessairement celle du romancier (et pourtant Proust romancier sera l'un des auteurs les plus étudiés par les nouvelles critiques²), mais un Proust critique et théoricien, ou, plus simplement (et plus radicalement), un Proust lecteur. Georges Poulet affirme, dans son allocution initiale, que l'auteur de la *Recherche* est, de par sa lecture *identificatrice* des textes littéraires, « tout simplement le fondateur de la *critique thématique* »³. Quant à Bachelard, il est l'un des seuls auteurs auxquels on consacre une attention monographique⁴ et Jean-Pierre Richard soulignera, pendant la discussion, que l'exploration bachelardienne des territoires de l'imaginaire a élargi le champ des possibles dans les études littéraires, car « les choses qui ne signifiaient pas avant lui, avec lui se sont mises à signifier »⁵.

Proust et Bachelard, associés au Panthéon des « novateurs » pour avoir fondamentalement changé la manière d'aborder le fait littéraire, sont érigés en sources d'inspiration par une génération d'intellectuels qui cherche à ouvrir des chemins inédits, en réaction aux insuffisances de la tradition critique établie.

Certes, nulle filiation directe entre Proust et Bachelard, qui ont des parcours socio-culturels tout à fait différents. Pourtant cette association établie dans le cadre de la Nouvelle Critique⁶, mais qui n'est pas thématisée en tant que telle, soulève des

¹ G. Poulet (sous la dir. de), *Les Chemins actuels de la critique* (Centre international de Cerisy-la-Salle, 2 au 12 septembre 1966), Paris, Plon, 1968.

² Nous rappelons, à titre d'exemple, G. Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963 ; J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974 ; S. Doubrovsky, *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974.

³ G. Poulet, « Une critique d'identification », dans *Les Chemins actuels de la critique* (Centre international de Cerisy-la-Salle, 2 au 12 septembre 1966), *op. cit.*, p. 24.

⁴ H. Touzet, « Les Voies ouvertes par Gaston Bachelard à la critique littéraire », suivi par une intervention très critique de Jean Ricardou intitulée « Un Étrange lecteur », *ibid.*, p. 359-392.

⁵ *Ibid.*, p. 389.

⁶ Nous parlons ici de manière générale de « Nouvelle Critique », tout en sachant que cette dénomination renvoie à un univers complexe et hétérogène : il est évident par conséquent que la référence au magistère de Proust et Bachelard est plus significative chez certains auteurs que chez d'autres : c'est en particulier parmi les représentants de la critique thématique et en général de la critique de dérivation phénoménologique que cette influence semble être la plus forte.

interrogations significatives sur l'évolution de l'idée de littérature dans la première partie du XX^e siècle et au-delà, tout en nous permettant de clarifier ce qui nous semble être l'un des points primordiaux de la doctrine bachelardienne de l'imagination. C'est en effet à travers la question de la communication littéraire que la proximité entre les deux auteurs se fait la plus signifiante. C'est en se penchant sur la redéfinition de la circulation entre les pôles de l'auteur et du lecteur, ainsi qu'en explorant la dimension créatrice (« poïétique » pourrait-on écrire avec Paul Valéry¹) qui caractérise l'intégralité du processus, que l'on peut définir les termes d'un combat que les deux intellectuels engagent avec les institutions du monde littéraire contemporain, à quelques années de distance l'un de l'autre. Chez Bachelard, comme chez Proust, la tentative de définir la spécificité cognitive du médium littéraire correspond à la nécessité de réaffirmer, sur de nouvelles bases, le rôle central de la littérature dans le spectre du savoir humaniste.

À bien des égards une nouvelle attention portée à la lecture, envisagée en tant que processus psychique et positionnée au point de convergence des forces en jeu dans l'acte littéraire, semble constituer la clef de voûte des deux systèmes. Bien avant la publication des textes de Wolfgang Iser, Umberto Eco ou Hans Robert Jauss consacrés à la question, Bachelard et Proust furent parmi les premiers à élaborer une réflexion théorique qui concentre l'attention autour de la figure du lecteur². Non pas un lecteur abstrait, postulé comme fonction du texte, mais un lecteur dont l'expérience même de la lecture empirique et individualisante³ dans sa dimension éthique et existentielle se construit dans une relation dialectique avec l'expérience de l'auteur dont il est, par certains aspects, l'image spéculaire. C'est en effet dans une fusion des deux horizons que se réalise la « lecture identificatrice » dont parle Georges Poulet et qui constituait déjà, à partir d'autres bases, le rêve des premiers romantiques réunis autour de la revue « Athenäum »⁴. Or l'importance attribuée à la lecture chez Bachelard permet justement de mieux comprendre à la fois

¹ Cf. P. Valéry, *Première leçon du cours de poétique* (1937), dans *Variété*, dans *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, <Bibliothèque de la Pléiade>, 1957-1960, v. II, p. 1340-1359.

² Michel Jarrety indique justement que l'on peut déjà retrouver une attention portée à la figure du lecteur et aux effets positifs induits par la lecture sur le psychisme individuel, dans le milieu de *La N.R.F.*, chez le Jacques Rivière de *L'Introduction à une métaphysique du rêve* (1909) et Charles du Bos, ainsi que chez Albert Béguin et Marcel Raymond, qui écrivent leurs textes les plus remarquables *L'Âme romantique et le rêve* (1937) et *De Baudelaire au surréalisme* (1933), peu de temps avant les premiers textes de Bachelard sur l'imagination (Cf. M. Jarrety, « Consciences critiques », dans *La Critique littéraire française du XX^e siècle*, op. cit., p. 40-52). Il faudrait aussi considérer le cas de Paul Valéry, qui développe, au fil de ses ouvrages théoriques, une réflexion pénétrante sur les différents éléments en jeu dans la communication littéraire et sur leurs relations, tout en consacrant une attention spécifique à la lecture en tant que processus autonome et qui se réalise dans un rapport dialectique avec la production de l'auteur. Cependant les conclusions de Valéry ne vont pas dans la direction d'une « lecture identificatrice » mais, au contraire, d'une reconnaissance de l'indépendance des deux pôles de la communication littéraire. À cet égard je renvoie au texte de M. Jarrety, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, et notamment au chapitre 5, « Le pouvoir du lecteur », p. 201-248.

³ Cf. à propos de la distinction entre le lecteur bachelardien et celui des théoriciens de la lecture cités ci-dessus, l'essai de Jean-Louis Tilleul, « Bachelard lecteur. Pour une expérience phénoménologique, subversive et heureuse de la lecture littéraire » dans *Les Lettres Romanes*, Tome LVII, n° 1-2, février-mai 2003, Louvain, Université catholique de Louvain, p. 49-88.

⁴ Dans la théorie littéraire du premier romantisme allemand nous trouvons en effet la négation de la distinction entre œuvre poétique et œuvre critique : on y affirme au contraire que toute œuvre critique accomplie est une œuvre poétique et que tout poème réussi réfléchit sur lui-même. Nous lisons par exemple, chez Schlegel : « La poésie ne peut être critiquée que par la poésie. Un jugement sur l'art qui n'est pas lui-même une œuvre d'art, soit dans sa matière, comme présentation de l'impression nécessaire dans son devenir, soit par sa beauté de forme et sa liberté de ton dans l'esprit de l'antique satire romaine, n'a pas droit de cité au royaume de l'art. » cité dans *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, op. cit., p. 95. Pour approfondir la question de la fusion des horizons du lecteur et de l'auteur chez les proto-romantiques allemands je renvoie au texte de Lacoue-Labarthe et Nancy cité ci-dessus et, en particulier, au chapitre « La critique », p. 371-406.

l'acheminement de sa pensée vers une démarche phénoménologique et sa postérité chez les auteurs de la Nouvelle Critique. Si l'expérience de la lecture est envisagée en tant qu'expérience foncièrement active, car elle met en branle l'imagination du lecteur, en lui faisant revivre dans un processus créateur qui a lieu dans l'espace de sa conscience individuelle, les images que le poète lui offre, alors l'approche phénoménologique permet de valoriser la dimension projective ainsi que l'unicité individualisante de cette expérience. Cependant une telle théorie de la lecture semble avoir un impact encore plus significatif si nous la considérons dans le cadre plus vaste de l'idée de littérature que la théorie de l'imagination de Bachelard implique.

La lecture comme affirmation de l'autonomie gnoséologique de la littérature

Encore une fois la confrontation avec la démarche proustienne nous semble particulièrement éclairante : dans *Contre Sainte-Beuve* Proust postulait, comme on le sait, l'existence d'un moi profond, séparé du moi social, objet des enquêtes biographiques des érudits, qui n'a rien à voir avec les racines du chef-d'œuvre¹. Si cette idée, brièvement développée dans ce pamphlet et destinée à nourrir la *Recherche* dans sa globalité, n'est pas dépourvue d'ambiguïtés d'un point de vue théorique², elle a des conséquences « idéologiques » très explicites. Le caractère de ce moi profond, qui constitue la source véritable du texte littéraire, est tel qu'il ne peut être saisi qu'à travers une investigation menée par la littérature elle-même : la démarche proustienne implique donc une défense de la littérature en tant qu'instrument privilégié d'investigation de l'univers humain, dans la mesure où elle constitue un moyen irremplaçable d'accéder aux profondeurs du sujet empirique.

La rude critique bachelardienne adressée au milieu littéraire de son temps, que nous avons analysée plus haut, provient du sentiment que la réduction de la littérature par le discours critique à un simple épiphénomène du contexte qui la produit est le signe de la crise que traverse ce discours, et rejoint en cela les positions proustiennes sur au moins un point fondamental³. La critique antiréductionniste est à l'origine de l'idée d'autonomie de la littérature, ce qui signifie que cette dernière doit être envisagée à travers les instruments qu'elle-même fournit et sans que l'on perde de vue son altérité constitutive, à savoir ce qui la différencie des autres activités humaines. Il s'agit au contraire d'essayer de délimiter les traits qui constituent sa spécificité et les besoins civilisationnels auxquels elle peut répondre dans le présent : l'importance fondamentale des études littéraires ne réside donc pas dans l'élaboration d'une explication *ex post* de ce qui est déjà advenu, mais dans une attention à ce que la littérature *fait* advenir, à ce qu'elle produit d'irréductible, justement parce que

¹ « [...] un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. » dans M. Proust, *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Éd. Gallimard, <<Bibliothèque de la Pléiade>>, 1971, p. 221-222.

² Cf. à ce propos M. Escola, « Proust contre Sainte-Beuve », article paru en ligne, URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Proust_contre_Sainte_Beuve (consulté le 20 août 2019). Escola met notamment en évidence le fait que la critique formulée à l'encontre de Sainte-Beuve est principalement négative et n'explicite pas une véritable méthode d'enquête alternative : Proust reste en outre, selon Marc Escola, très elliptique quant à la définition des termes utilisés dans sa distinction.

³ À cet égard le fait que Proust et Bachelard occupent une position excentrée par rapport au pouvoir universitaire de leur époque ne semble pas un hasard : si Proust n'a jamais fait partie du milieu académique, Bachelard, qui a bien dispensé un enseignement littéraire dans les salles de la Sorbonne, l'a pourtant fait depuis la chaire d'Histoire et Philosophie des Sciences.

radicalement nouveau¹. Nous trouvons, dans l'un des passages que Bachelard consacre directement à l'œuvre de Proust, une illustration éclairante de ce concept :

Ainsi le peintre contemporain ne considère plus l'image comme un simple substitut d'une réalité sensible. Des roses peintes par Elstir, Proust disait déjà qu'elles étaient « une variété nouvelle dont ce peintre, comme un ingénieux horticulteur, avait enrichi la famille des roses » [...] Dans ce domaine de la mémoire poétisée, Bergson est bien en deçà de Proust. Les libertés que l'esprit prend avec la nature ne désignent pas vraiment la nature de l'esprit².

Il y a un rapport non déterministe entre réalité extérieure et conscience, qui se greffe sur la séparation fondatrice de l'œuvre bachelardienne entre l'objectivité des études scientifiques et la subjectivité créatrice qui prend forme dans le domaine littéraire. Une telle séparation est en effet, nous l'avons dit, nécessaire à l'affirmation de l'altérité radicale de l'imagination par rapport au mécanisme associationniste et en général à toute enquête positiviste consacrée à ce sujet. Bachelard se range du côté de Proust dans la revendication d'une *épistémè* propre à la littérature : celle-ci devient, plus qu'un instrument d'exploration rétrospective du psychisme humain³, une possibilité de dynamisation de ce même psychisme.

La théorie de la lecture comme spécificité de la critique anti-réductionniste de Bachelard

Si la littérature, ramenée chez Bachelard et Proust à sa dimension active et productrice, n'est en général pas envisagée comme document, mais dans sa dimension performative, l'activité de lecture elle-même revêt une importance capitale, en tant que partie fondamentale de la réalisation de ce processus. Marcel Proust consacre en 1905, peu avant le début de la rédaction de la *Recherche*, un essai à la question, originairement conçu comme préface à une traduction de Ruskin, le *Sésame et les Lys*. Proust, refusant l'idée proposée par l'auteur anglais selon laquelle l'image de la conversation pourrait s'adapter à la description de la lecture, dessine les contours d'un nouveau modèle de communication littéraire : cette image évoquée par Ruskin serait réductrice car elle ne permettrait pas de faire advenir l'échange propre à la conversation. Une telle métaphore risque par conséquent de véhiculer une vision passive de la lecture, qui serait simplement subordonnée à la transmission d'un contenu, comme une conversation qui ne progresserait que dans une seule direction⁴.

¹ De ce point de vue la conversion de Bachelard à la méthode phénoménologique, qui adviendra après la guerre, nous semble un *exitum* cohérent de prémisses contenues dans sa production précédente et non pas un changement radical, comme cela a été avancé par une partie de la critique.

² G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 15-16.

³ Il faut pourtant préciser les termes d'une ambiguïté relative à la définition de l'individualité créatrice chez Bachelard, que la confrontation avec Proust peut mettre en évidence. Si en effet Proust, à travers l'emploi de la notion de style, affirme la radicale individualité de l'acte créateur, qui est l'expression d'une « vision » irréductible, chez Bachelard le mécanisme de création de l'image se fonde sur une matrice archétypique de marque jungienne qui, bien qu'actualisée par une conscience singulière, paraît, dans certains passages de son œuvre, se greffer sur une logique imaginaire (une grammaire, dirait-on) universelle et extérieure au sujet. Il ne semble pourtant pas que Bachelard pousse cette idée jusqu'à ses conséquences extrêmes, et l'on retrouve, dans l'idée même de « nouveauté » de l'image, l'empreinte d'une individualité créatrice.

⁴ « [...] La lecture, au rebours de la conversation, consistant pour chacun de nous à recevoir communication d'une autre pensée, mais tout en restant seul, c'est-à-dire en continuant à jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la conversation dissipe immédiatement, en continuant à pouvoir être inspiré, à rester en plein travail fécond de l'esprit sur lui-même. » dans M. Proust, « Journées de lecture », dans *Contre Sainte-Beuve* *op. cit.*, p. 174.

De même qu'il avait contesté la réduction de l'auteur à sa biographie, Proust s'oppose à la réduction de l'acte de lecture à la transmission d'un message. La littérature n'apporte pas, ou seulement de manière accessoire, un savoir positif : sa spécificité se trouve dans sa capacité à induire un travail du lecteur sur lui-même, jusqu'à un seuil difficilement atteignable autrement. C'est cet aspect qui la différencie d'autres formes de savoir, centrées sur la transmission d'une connaissance objective et intersubjective. Il y a donc une dimension performative qui est centrale dans l'acte littéraire, et qui se réalise dans le silence de la lecture. Proust conteste, encore une fois, la possible assimilation positiviste de la littérature (et du discours sur la littérature) aux autres disciplines et objets de connaissance :

Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs. Et ces désirs, il ne peut les éveiller en nous qu'en nous faisant contempler la beauté suprême à laquelle le dernier effort de son art lui a permis d'atteindre¹.

La question du rapport avec les autres savoirs nous semble significative dans un contexte où l'affirmation progressive des nouveaux paradigmes des sciences humaines remet en question la fonction traditionnelle de la littérature et la configuration du savoir humaniste, et ce alors même que le modèle de connaissance des sciences expérimentales devient de plus en plus central. La position de Proust est particulièrement nette à cet égard : il refuse toute réduction de la littérature à une fonction qui lui soit extérieure, et revendique, pour elle, l'existence d'une *épistémè* spécifique².

Or le même processus d'autonomisation se retrouve chez Gaston Bachelard, mais pour pouvoir affirmer ce privilège qui chez les romantiques possédait une matrice mystique et résultait d'une connexion immédiate entre le « je » et le cosmos, il est devenu nécessaire de le confronter à l'évolution du savoir contemporain et, dans une certaine mesure, de le « laïciser », dans l'attention portée à la lecture comme processus psychique et comme élément d'activation de l'imagination du sujet. On peut donc saisir une nouvelle approche des ressources cognitives du médium littéraire. Les travaux de Bachelard semblent tout à fait représentatifs de cette tendance, et s'inscrivent dans une continuité évidente avec la théorie proustienne : il en est ainsi de la valorisation des thèmes du silence et de la solitude en tant que prérequis pour la jouissance de l'œuvre d'art³, avec également l'extension de l'idée d'« inspiration » à la lecture, destinée à souligner l'action de la littérature sur le psychisme et la dimension *active* de ce processus, qui seul peut réaliser les potentialités présentes dans le texte. Cette tendance, qui connaîtra son apogée dans l'après-guerre, est bien présente au sein des premiers livres, et en particulier dans *L'Air et les Songes*, où Bachelard commence déjà à analyser de manière suivie et originale la triangulation de la communication littéraire formée par l'auteur, le texte et le lecteur :

¹ *Ibid.*, p. 176-177.

² On se rappelle comment, dans *Le Temps Retrouvé* [1927], Proust « liquide » sans appel les écrivains qui prétendent attribuer un devoir allogène à la littérature, et qui en déforment ainsi la nature profonde : « Chaque événement, que ce fût l'affaire Dreyfus, que ce fût la guerre, avait fourni d'autres excuses aux écrivains pour ne pas déchiffrer ce livre-là ; ils voulaient assurer le triomphe du droit, refaire l'unité morale de la nation, n'avaient pas le temps de penser à la littérature. » M. Proust, *À la Recherche du temps perdu*, texte établi sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Quarto Gallimard, 1999, p. 2272.

³ « La rêverie cosmique, telle que nous l'étudierons, est un phénomène de la solitude, un phénomène qui est à la racine dans l'âme du rêveur. [...] Nous croyons donc pouvoir montrer que les images cosmiques appartiennent à l'âme, à l'âme solitaire, à l'âme principe de toute solitude » G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 13.

Chaque poète nous doit donc *son invitation au voyage*. Par cette invitation nous recevons en notre être intime, une douce poussée, la poussée qui nous ébranle, qui met en marche la rêverie salutaire, la rêverie vraiment dynamique. Si l'image initiale est bien choisie, elle se révèle comme une impulsion à un rêve poétique bien défini, à une vie imaginaire qui aura de véritables lois d'images successives, un véritable sens vital.
[...]

Un beau poème est un opium ou un alcool. C'est un aliment nervin. Il doit produire en nous une induction dynamique. Au mot profond de Paul Valéry : « le vrai poète est celui qui inspire » nous essayerons de donner son juste pluralisme.¹

Le rapport avec la théorie valéryenne constitue un point particulièrement significatif et nous aurons à y revenir. Pour l'instant, il suffira de remarquer qu'en repensant ainsi le processus créateur dans une redéfinition inédite des rapports auteur-lecteur-texte, Bachelard se situe dans la lignée de ce grand détracteur du rôle traditionnel de la critique que fut Valéry. Celui-ci, en effet, sans avoir probablement lu Husserl, élabore ce que Dominique Combe appelle une « phénoménologie de la lecture »², c'est-à-dire une valorisation de l'importance de la lecture comme acte de la conscience qui « réalise » l'œuvre et participe de la création de son sens.

Bachelard ne dit rien de différent, et nous voyons comment les exigences théoriques qui le poussent vers une adoption des instruments de la phénoménologie peuvent être aussi présentes dans un espace pré-phénoménologique, existant de plus en dehors du débat strictement philosophique.

Revenant à Marcel Proust, on constatera que, chez lui, le passage d'une telle conception de la lecture à l'écriture fonde son identité d'auteur. L'une et l'autre sont en effet les deux versions du même processus d'individualisation, de découverte et d'expression de soi qui est le propre de la littérature. Cette dynamique caractérise bien évidemment la *Recherche*, toute entière orientée par le désir d'écriture, mais on peut également en trouver les prémisses dans les textes critiques antérieurs. Dans *Journées de lecture*, Proust met notamment en garde contre la fétichisation du livre : la vérité peut être atteinte dans un processus de découverte qui se sert de la littérature, mais qui n'y est pas enclos. Il n'existe pas de vérité objective, chosifiée, déposée dans les pages d'un texte. C'est pour cette raison que l'érudition qui fait abstraction de la réflexion active et individualisée est le plus grand péril auquel s'expose le littéraire.

Il y a donc une séparation nette entre le savoir positif et la compétence fournie par la littérature, et qui se retrouve chez Bachelard dans l'opposition entre les deux versants de son œuvre, l'un caractérisé par le concept, porteur d'une connaissance objective, l'autre par l'image qui, ne produisant pas de connaissance, réalise ses potentialités par une action sur le psychisme. C'est justement dans ce sens, et à travers la fonction de la lecture, que peut s'appréhender l'importance de l'imagination créatrice dans l'œuvre bachelardienne.

Une lecture envisagée dans ces termes, ne peut que tendre vers la production, sinon en tant qu'acte, du moins en tant que désir. Si, comme chez Proust, la lecture n'est pas érudition, s'il n'y a pas de vérité objective à saisir mais seulement la possibilité d'une dynamisation du psychisme individuel, s'il n'y a que la participation du lecteur dans son propre esprit au mouvement de l'esprit de l'auteur, il est évident qu'on s'achemine alors vers l'effacement de la différence entre ces deux modes de rapport au texte littéraire que sont la lecture et l'écriture. Bachelard traite la question

¹ G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, op. cit., p. 9

² D. Combe, « Lire la poésie, lire le roman, selon Valéry : une phénoménologie de la lecture », *Littérature*, n°59, 1985, p. 57-70.

à plusieurs reprises et en particulier dans les œuvres de l'après-guerre¹, où l'influence phénoménologique se fait plus significative, mais toute sa démarche, comme nous l'avons montré, à partir au moins de *L'Air et les Songes* participe de ce mouvement : si la lecture est « créatrice », elle s'assimile tendanciellement à l'écriture, dans l'activation de l'imagination.

Bachelard ne sera jamais poète à proprement parler, et il ne cédera pas, comme Proust, à cette « tentation d'écriture », mais ses textes tendront toujours plus à adhérer à l'image et à réduire la distance entre poète et lecteur, dans un eudémonisme de la lecture de plus en plus éloigné d'une critique littéraire traditionnelle², évaluative et objectivante, pour aboutir en définitive à une dialectique propre à la littérature, à une participation à l'image. Cela le portera, à l'instar de Proust, à valoriser la lecture du créateur, qui réalise la fusion des deux horizons puisque « [...] quand un poète parle *sympathiquement* d'un autre poète, ce qu'il en dit est deux fois vrai »³. La lecture et la critique font donc partie d'un processus plus vaste de construction de soi, tendu vers l'écriture. La poésie lue par le poète redouble sa valeur parce qu'elle redouble l'intensité d'une circulation vitale qui reste interne à la littérature. La dimension « sympathique » de la lecture recoupe la lecture *identificatrice*⁴ que Poulet attribue à Marcel Proust. C'est peut-être à travers la clôture de cette boucle qu'apparaîtra mieux la manière dont les éléments communs à Bachelard et à Proust ont stimulé la réflexion d'une partie de la Nouvelle Critique, qui se nourrira de cette révolution dans les rapports entre le pôle du lecteur et celui de l'auteur. Entre ces deux extrêmes, le critique peut trouver un nouvel espace, une nouvelle dimension de légitimité qui passe par une fusion entre les perspectives de la lecture et celles de la création. Cependant, ce nouveau point de vue, afin de respecter ses prémisses sans se disqualifier, doit forcément déplacer l'axe focal de son regard, et de « lecture critique » se muer en « écriture critique », si comme le rappelle Roland Barthes :

Passer de la lecture à la critique, c'est changer de désir, c'est désirer non plus l'œuvre, mais son propre langage. Mais par là-même aussi, c'est renvoyer l'œuvre au désir de l'écriture, dont elle était sortie. Ainsi tourne la parole autour du livre : lire, écrire : d'un désir à l'autre va toute littérature. Combien d'écrivains n'ont écrit que pour avoir lu ? Combien de critiques n'ont lu que pour écrire ? Ils ont rapproché les deux bords du livre, les deux faces du signe, pour que n'en sorte qu'une parole. La critique n'est qu'un moment de cette histoire dans laquelle nous entrons et qui nous conduit à l'unité – à la vérité de l'écriture⁵.

¹ Ainsi, par exemple, dans *La Poétique de l'espace* : « Personne ne sait qu'en lisant nous revivons nos tentations d'être poète. Tout lecteur, un peu passionné de lecture, nourrit et refoule, par la lecture, un désir d'être écrivain. Quand la page lue est trop belle, la modestie refoule ce désir. Mais le désir renaît. De toute façon, tout lecteur qui relit une œuvre qu'il aime sait que les pages aimées le *concernent*. » G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 9.

² « Le critique littéraire est un lecteur nécessairement, sévère. En retournant comme doigt de gant un complexe que l'usage excessif a démonétisé au point qu'il est entré dans le vocabulaire des hommes d'état, on pourrait dire que le critique littéraire, que le professeur de rhétorique, toujours sachant, toujours jugeant, font volontiers un simplexe de supériorité. Quant à nous, adonné à la lecture heureuse, nous ne lisons, nous ne relisons que ce qui nous plaît, avec un petit orgueil de lecture mêlé à beaucoup d'enthousiasme. » *Ibidem*.

³ G. Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011 [1961], p. 39.

⁴ Bachelard écrivait d'ailleurs, dans le *Lautréamont* : « En fait, nous ne pouvons comprendre clairement que par une sorte d'induction psychique, en excitant ou en modérant synchroniquement des élans. Je ne puis comprendre une âme qu'en transformant la mienne, "comme on transforme sa main en la mettant dans une autre" ». G. Bachelard, *Lautréamont*, *op. cit.*, p. 145.

⁵ R. Barthes, *Critique et vérité*, Seuil, 1966, p. 79.

Herméneutique et pédagogie de la production imaginative

Si la théorie bachelardienne de l'imagination tend à épouser l'esprit et les exigences de la phénoménologie husserlienne dans la mesure où elle se structure, depuis le début du cycle des éléments, comme une théorie de la lecture, nous ne pouvons pas nier qu'existe une tension chez Bachelard entre une description phénoménologique plurielle et ouverte à la myriade des actualisations individuelles possibles, et une grille herméneutique visant à arrêter une interprétation définie du texte, héritière d'une tradition critique plus traditionnelle. Au fond, chacun de ses livres met perpétuellement en jeu des groupements d'images reconduites à un sens psychologique unitaire, à des *complexes*, eux-mêmes associés à une interprétation. Ainsi, par exemple, dans *L'Eau et les Rêves* des liens tissés entre les images des eaux et les différentes manières de représenter la mort, avec également la mise en place d'un « complexe de Caron », et d'un « complexe d'Ophélie »¹. Ou bien pensons à l'analyse du caractère spécifique de chaque poète, lorsque par exemple Bachelard décrit les raisons qui font de Nietzsche un poète aérien, un poète des images ascensionnelles².

Dans un cadre où l'importance de l'imagination est soulignée des deux côtés du spectre de la communication littéraire, aussi bien de celui de l'auteur que de celui du lecteur, il reste alors à déterminer quelle est la place qui demeure impartie au critique littéraire. Il s'agit d'une problématique cruciale dans le cadre d'une démarche comme la nôtre, qui essaie d'explorer les rapports spécifiques entre imagination et champ littéraire et qui doit tenir compte de l'équilibre délicat de forces sur lesquelles se fonde la dialectique de l'œuvre bachelardienne. Comment le critique littéraire peut-il contribuer au développement d'un humanisme qui, chez Bachelard, se fonde directement sur l'action exercée par la littérature sur le psychisme imaginaire du lecteur individuel ? Peut-il garder les fonctions d'interprétation et de jugement qui lui sont traditionnellement attribuées ?

Nous pouvons rappeler à cet égard que les traditions herméneutique et phénoménologique se rencontreront, après la Seconde Guerre mondiale, chez plusieurs philosophes ayant consacré une attention spécifique à la littérature, tels que Hans Georg Gadamer et Paul Ricœur. Jean Grondin a pu parler à ce propos d'un « tournant herméneutique de la phénoménologie » : il a pourtant souligné le fait que si Ricœur reste fidèle à la tradition épistémologique de l'herméneutique diltheyenne, fondée sur une logique de l'objectivation, et tend à dialoguer avec les approches explicatives tels que le freudisme et le structuralisme, Gadamer, plus méfiant envers le paradigme des sciences exactes et davantage influencé par le magistère de Heidegger, met l'accent sur la « participation » du sujet à la formation du sens, sur la fusion entre ce qui est compris et celui qui comprend³. Quoique Bachelard, influencé significativement par le travail de Husserl, ne fasse pas de référence explicite à la tradition de l'herméneutique philosophique, ni avant ni après la guerre⁴, un certain

¹ Voir G. Bachelard, « Le complexe de Caron. Le complexe d'Ophélie » dans *L'Eau et les Rêves op. cit.*, p. 85-108.

² Voir G. Bachelard, « Nietzsche et le psychisme ascensionnel », dans *L'Air et les Songes, op. cit.*, p. 163-208.

³ Cf. J. Grondin, *Le Tournant herméneutique de la phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

⁴ Il faut en effet tenir compte de la présence d'un fort souci d'historicisation dans cette tradition, absent de l'œuvre de Bachelard, dont le discours universaliste sur les archétypes de dérivation jungienne est davantage compatible avec le « retour aux choses » de Husserl. Jean-Philippe Pierron, en développant une comparaison entre les œuvres de Bachelard et de Ricœur, écrit : « La greffe herméneutique conduit Ricœur à travailler le statut de la médiation imagée, plutôt que la visée ontologique de la phénoménologie de l'image présente chez Bachelard. Sans doute est-ce là ce qui explique la relative distance entre les deux penseurs. Le phénoménologue sera attentif à une philosophie de l'imagination entendue comme puissance pure d'émergence (l'image comme "puits de l'être"), là

nombre de questions abordées dans ce contexte lui sont familières, et tout particulièrement la tension problématique entre la nature réductionniste de l'interprétation qui tend à arrêter une exégèse du texte, et l'accent porté sur la participation à l'acte de compréhension, sur le caractère foncièrement productif de la lecture qui est propre à une certaine évolution de la phénoménologie.

Si Bachelard élabore une herméneutique littéraire qui influence puissamment une partie de la Nouvelle Critique après la Seconde guerre mondiale, celle-ci ne vise pas exclusivement l'élucidation du sens des textes examinés, mais se situe à l'intérieur d'un discours plus vaste, lié à l'élaboration d'une phénoménologie de l'acte littéraire. La théorie de Bachelard se propose en effet de repenser le rôle de la littérature en tant qu'éducation de la pensée et composante fondamentale d'un humanisme renouvelé : une nouvelle idée de l'exégèse (et des exégètes) s'ajoute, chez Bachelard, à un discours qui se fonde, en dernière instance, sur l'affirmation de la nécessité d'une nouvelle pédagogie de la littérature, à savoir d'une nouvelle appréhension du fait littéraire dans l'école et dans la société.

L'attaque lancée contre la tradition critique de la Troisième République, accusée de réduire le texte à son contexte et de ne pas prendre en compte le potentiel de projection de l'imagination, conduit déjà insensiblement, comme nous l'avons vu, de Freud à Jung et de Desoille à Husserl, sans qu'aucun de ces auteurs ne soit complètement dépassé : tous en effet coexistent dans une dialectique, plus kierkegardienne qu'hégélienne, en ce qu'elle repose davantage sur la coprésence que sur la synthèse.

Si Bachelard n'a jamais systématisé une méthode unifiée d'analyse des textes poétiques, pas plus qu'il ne s'est revendiqué de l'étiquette de critique, quelqu'un comme Jean-Pierre Richard, à partir des années cinquante, applique pour sa part les virtualités de cet aspect de l'œuvre, en systématisant dans le domaine critique les théories de l'imagination bachelardiennes. Il s'agit en effet d'une critique phénoménologique qui aspire à entrer en résonance avec le travail de l'auteur, et qui ne se propose pas d'épuiser le champ des possibles herméneutiques, mais de tracer un parcours cohérent à l'intérieur du texte pour dialoguer avec lui, pour stimuler la multiplication des échos de lecture, entendus comme parcours singuliers et personnels. Reconnaisant sa dette envers Gaston Bachelard, Richard écrit :

Ce projet, j'ai cherché à le saisir à son niveau le plus élémentaire, celui où il s'affirme avec le plus d'humilité, mais aussi avec le plus de franchise : niveau de la sensation pure, du sentiment brut, ou de l'image en train de naître. Comme il s'agissait ici de poésie, la sensation ne pouvait d'ailleurs se séparer de la rêverie qui l'intériorise et le prolonge. C'est dire tout ce que ce livre doit aux recherches de Gaston Bachelard. [...] Ce qui signale toute grande œuvre d'art c'est assurément sa cohérence interne. Entre les divers plans de l'expérience on y voit s'établir des échos, des convergences. Lire, c'est sans doute provoquer ces échos, saisir ces rapports nouveaux, lier des gerbes de convergences¹.

L'œuvre de Jean-Pierre Richard s'offre donc comme un aboutissement cohérent de l'itinéraire de Bachelard, parti d'une interprétation cherchant à trouver, selon la définition de Paul Ricœur, « le sens caché derrière le sens apparent »², pour arriver à une herméneutique qui essaie au contraire d'enrichir le texte par le tracé de sens

où l'herméneute s'intéressera aux médiations à interpréter, par lesquelles accéder à cette émergence. » J.-P. Pierron, « Les Rêveries de la volonté bachelardiennes et la poétique de la volonté ricœurienne », *Cahiers Gaston Bachelard*, n° 10, Dijon 2008, p. 105-124.

¹ J.-P. Richard, *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 10.

² P. Ricœur, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, p. 16.

parallèles et complémentaires. Ce n'est donc pas tant par la spécificité de ses analyses que Richard se rapproche significativement de Bachelard, que par la totalité de son regard sur la littérature, conçue comme une activité de l'esprit répondant à des exigences psychiques précises et stimulant l'imagination du sujet rêveur (qu'il soit auteur ou lecteur) dans une perspective foncièrement eudémoniste. Paradoxalement, plus encore que la référence à la matière et à la sensation comme sources de l'expérience humaine primordiale du monde et comme clefs d'accès à l'aurore de la conscience créatrice, c'est la référence au « plaisir du texte », qui constitue le point capital de confluence entre les deux auteurs. Cette référence est en effet le fondement d'une valorisation de la lecture comme *pharmakon*, comme inducteur de dynamisation psychique. De ce point de vue, le rôle du critique semble être de faciliter ce processus, de se poser en kaléidoscope capable de démultiplier chez le lecteur les virtualités du texte, et de dynamiser les forces de la psyché. Bachelard énonce explicitement cette nouvelle fonction de la critique, en connivence avec la création, quand il écrit : « La critique littéraire n'a pas pour fonction de rationaliser la littérature, mais de nous faire vivre les grandes images »¹. Il s'agit donc d'une herméneutique mise au service des puissances de l'œuvre, et qui semble tout naturellement se diriger vers la construction d'une nouvelle pédagogie de l'imagination, qui en est, au fond, l'aboutissement.

Nous nous permettons désormais quelques incursions dans les œuvres bachelardiennes de l'après-guerre, mais seulement afin de montrer la cohérence et la conclusion d'un parcours dont les fondations sont déjà manifestes durant la période 1935-1948. Le programme du nouvel humanisme bachelardien, fondé sur les deux forces opposées mais complémentaires de la raison et de l'imagination, qui constituent « nietzschéennement » des puissances de dépassement de soi, était déjà évident en 1935 quand, nous l'avons dit, Bachelard parlait dans les pages de la revue *Inquisitions* d'une combinaison possible du surrationalisme et du surréalisme avec comme but la construction d'une humanité capable de « comprendre autrement » et de « sentir autrement ». La littérature devient donc l'instrument privilégié du développement de l'un de ces aspects, le côté nocturne du psychisme humain, alors que la pensée scientifique en constitue la face solaire. La rêverie bachelardienne, c'est-à-dire la capacité à produire des images qui associent la nouveauté individuelle à l'universalité archétypale, n'est pas en effet une donnée acquise, mais un exercice de libération de la psyché des lieux communs, des concrétions culturelles, qui entravent l'expression purifiée. De ces présupposés naît le projet d'une éducation à la créativité imaginative qui passe par un changement de l'appréhension du fait littéraire dans l'école et dans la société². L'enseignement de la littérature devrait se fonder, pour Bachelard, non pas sur l'interdit rhétorique mais sur une éducation à la « bonne rêverie », à la capacité à s'appropriier les images, à « séjourner dans les images nouvelles »³. Par conséquent, le rôle du maître et du professeur de lettres est celui d'un maïeute, capable de développer des capacités, des attitudes psychiques, plutôt que des connaissances positives : la littérature devient une manière d'habiter le monde qui, en dépassant tout critère strictement mimétique de dérivation aristotélicienne, se constitue en tant que fonction de dépassement du réel.

¹ G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, op. cit., p. 299.

² Cf. à cet égard l'essai fondamental de J.-J. Wunenburger, « La double éducation aux images » dans *Gaston Bachelard, poétique des images*, op. cit., p. 207-217, mais aussi l'important volume de M. Fabre, *Bachelard éducateur*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

³ G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, op. cit., p. 11.

Si Bachelard soutient à plusieurs reprises la définition d'un nouveau paradigme éducatif par rapport à la littérature, il ne le définit pas précisément, ou du moins il n'en définit pas directement les modalités opératoires. La dimension utopique de ce projet est indéniable et fait partie d'une certaine rhétorique des pouvoirs de l'imagination : il n'y a pas, chez Bachelard, de réflexion suivie sur l'institution scolaire, mais il est vrai aussi que tout son discours autour de la critique peut se comprendre comme la tentative de fonder une instance de médiation entre les écrivains et les lecteurs, qui puisse finalement favoriser une appréhension différente de la littérature à l'échelle de la société. Au fond, le rôle du critique dans la société ne devrait pas être différent de celui du maître et du professeur à l'école : ces deux figures devraient favoriser un essor des forces de l'imagination, alors qu'en l'état actuel, elles se ressemblent davantage, selon Bachelard, par leur pouvoir symbolique de castration. Il s'agit d'une problématique primordiale dans son œuvre, déjà abordée dans son *Lautréamont*, où le fonctionnement de l'imagination d'Isidore Ducasse est expliqué au sein d'un discours plus vaste sur l'évolution de l'enfant et de l'adolescent en milieu scolaire. Si la question de l'éducation n'y est pas spécifiquement traitée, on peut toutefois trouver dans ce texte un passage qui, constituant un véritable réquisitoire contre les méthodes inutilement répressives de l'enseignement sous la Troisième République, finit, de manière très éloquente, par les rapprocher du comportement des critiques littéraires :

En fait la classe de rhétorique est, dans le sens mathématique du terme, un point de rebroussement pour l'évolution de la vie expressive. C'est là que le langage doit se réformer, se redresser, se corriger sous la moquerie olympienne du maître. C'est là qu'il se double vraiment de son étymologie consciente. Pour la première fois, la langue maternelle est l'objet d'une étrange suspicion. Pour la première fois, la langue est surveillée. [...] Trop heureux celui qui a réfléchi sur la langue, dans la solitude, en écoutant les livres innombrables, sans accepter le reflet scolaire de l'*homme corrigeant*, de l'homme exhaussé par les deux marches d'une chaire¹.

Bachelard poursuit plus loin dans le texte ce discours sur l'éducation :

Le maître, en son orgueil d'enseigner, s'établit chaque jour comme le père intellectuel de l'adolescent. L'obéissance qui, dans le règne de la culture, devrait être une pure conscience du vrai, prend alors, du fait de la paternité usurpée des maîtres, un goût insupportable d'irrationalisme [...] Alors la vie vertueuse est une vie trop monotone, un morceau tout nu d'obéissance, de même que la vie littéraire est une vie trop scolaire, trop fidèle aux héros de l'école, un morceau tout froid d'éloquence. La vie et le verbe réels doivent être des révoltes conjuguées, des révoltes éloquents [...] Les chants de Maldoror sont l'écho d'un drame de la culture. Il ne faut pas s'étonner qu'ils laissent insensibles la critique littéraire savante qui, trop souvent, continue le métier du professeur².

À partir de ces présupposés, il ne nous reste qu'à préciser la *pars construens* de la démarche bachelardienne en ce qui concerne la redéfinition de la fonction sociale de la critique littéraire et, par conséquent, de la littérature.

Si Bachelard agit d'un côté en tant qu'herméneute en interprétant, dans un dialogue avec le créateur, l'image littéraire, de l'autre côté il tient un métadiscours qui s'intéresse aux processus imaginatifs en jeu dans la création littéraire et dans l'acte de lecture, en construisant une phénoménologie qui constitue, nous semble-t-il, le véritable cœur de son travail, et qui englobe de plus en plus la dimension

¹ G. Bachelard, *Lautréamont*, op. cit., p. 64.

² *Ibidem*, p. 76.

strictement herméneutique. De fait, comme le rappelle Gadamer, « ce qui fait l'être véritable de l'œuvre d'art c'est qu'elle devient l'expérience qui métamorphose celui qui la fait »¹.

Il a déjà été mis en évidence qu'en repensant le processus créateur au sein d'une redéfinition inédite des rapports auteur-lecteur-texte, Bachelard se situe dans la lignée d'un autre grand détracteur du rôle traditionnel de la critique, Paul Valéry, dont la leçon inaugurale au Collège de France en 1937 tentait de réinvestir le sens du terme « poétique », dans une direction qui présente des points communs surprenants avec la démarche bachelardienne. Valéry s'intéresse ainsi, plus qu'à l'analyse des contenus des œuvres d'art ou bien à leur évaluation, au processus qui mène à leur création ou à leur actualisation par la lecture. Sa réflexion sur le rôle de la critique littéraire est ainsi particulièrement proche de la démarche bachelardienne. Valéry ne voit pas dans le critique un lecteur plus qualifié que les autres, ni un historien ; il lui enjoint plutôt de juger, non de l'œuvre, mais de l'acte de lecture lui-même et d'observer le processus de l'extérieur, l'éloignant ainsi comme d'un degré de son rapport au texte : « Le critique ne doit pas être un lecteur, mais le témoin d'un lecteur, celui qui le regarde lire et être mû. L'opération critique capitale est la détermination du lecteur »². La révolution contenue en une affirmation de ce type est extrêmement significative car elle soustrait explicitement au critique le rôle de « lecteur professionnel » et rejette la prétention du critique à se faire le dépositaire de la vérité d'un texte littéraire³.

Chez les deux intellectuels nous remarquons une réfutation de l'œuvre comme document et une affirmation de sa puissance d'action sur les consciences, qu'elles soient celles des auteurs ou bien celles des lecteurs, impliqués eux aussi dans un véritable processus créateur. Or, ces prémisses posées, nous pouvons mieux comprendre pourquoi ils se retrouvent dans le rejet de la fonction évaluative et explicative de la critique traditionnelle et réduisent l'espace d'action du critique littéraire ou, du moins, lui confèrent une fonction de médiation, consistant à analyser la structure de la communication pour ensuite rendre plus efficace la réalisation de l'acte littéraire.

La clef de cette dialectique peut encore une fois se trouver dans la resémantisation du terme « poétique », que Valéry met en œuvre en 1937, lors de son cours au Collège de France, insistant sur le sens étymologique de *poiésis* pour définir la littérature comme un processus, comme une production de sens qui n'existe que dans l'*actualisation* du texte⁴. Surtout, Valéry affirme « considérer avec plus de complaisance, et même avec plus de passion, *l'action qui fait*, que *la chose faite* »⁵. Cela prend tout son sens dans la mesure où « *l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte* » et où « c'est l'exécution du poème qui est le poème. En dehors d'elle, ce sont des fabrications inexplicables, que ces suites de paroles curieusement assemblées. Les

¹ H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, éd. intégrale revue et complétée par P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Paris, Seuil, 1996, p. 120.

² P. Valéry, *Tel quel*, dans *Œuvres, op. cit.*, v. II, p. 557.

³ Pour une problématisation et une analyse exhaustives de la critique selon Valéry, cf. W. Marx, *Naissance de la critique moderne : la littérature selon Éliot et Valéry, 1889-1945*, Arras, Artois Presses Universitaires, 2002.

⁴ « J'ai donc cru pouvoir le reprendre dans un sens qui regarde à l'étymologie, sans oser cependant le prononcer *Poiétique* [...]. Mais c'est enfin la notion toute simple de *faire* que je voulais exprimer. Le faire, le *poien*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler œuvres de l'esprit. [...] le consommateur devient producteur à son tour ; producteur, d'abord, de la valeur de l'ouvrage ; et ensuite, en vertu d'une application immédiate du principe de causalité (qui n'est au fond qu'une expression naïve de l'un des modes de production par l'esprit), il devient producteur de la valeur de l'être imaginaire qui a fait ce qu'il admire. » P. Valéry, *Première leçon du cours de poétique, op. cit.*, p. 1342.

⁵ *Ibid.*, p. 301.

œuvres de l'esprit, poèmes ou autres, ne se rapportent qu'à *ce qui fait naître ce qui les fit naître elles-mêmes*, et absolument à rien d'autre »¹. Il s'agit donc d'étudier d'un côté le processus de production de l'œuvre et de l'autre le processus, complètement indépendant, de sa réalisation dans la conscience individuelle du lecteur.

Ce n'est pas un hasard si les titres des derniers textes de Bachelard mentionnent également le substantif « poétique » (*La Poétique de l'espace*, *La Poétique de la rêverie*, *La Poétique du feu*), s'inscrivant, même si ce n'est que de manière indirecte, dans la démarche valéryenne. L'histoire de ce terme parcourt l'histoire de la théorie littéraire depuis Aristote, sur l'autorité duquel se fonde, à partir de la Renaissance, le genre des « arts poétiques », destinés à dicter les normes universelles de composition des textes. C'est la génération romantique guidée par Victor Hugo qui, en affirmant la primauté de la singularité créatrice historiquement incarnée sur l'universalité de la règle², provoquera l'abandon progressif de ces contraintes. Bachelard est bien conscient de ce passage et de sa propre filiation romantique, qui le conduit à revendiquer une liberté absolue pour le langage poétique :

Rendre imprévisible la parole n'est-il pas un apprentissage de la liberté ? Quel charme l'imagination poétique trouve à se jouer des censures ! Jadis les arts poétiques codifiaient les licences. Mais la poésie contemporaine a mis la liberté dans le corps même du langage. La poésie apparaît alors comme un phénomène de la liberté³.

Mais si l'image poétique est pour Bachelard un phénomène d'émersion du langage, une nouveauté absolue engendrée par le psychisme créateur, ce processus n'est pas du tout dépourvu d'une logique, qu'il est possible de détecter et d'exposer. Le mot « poétique » revient donc, comme chez Valéry, par le truchement de son étymon *poiesis*, à désigner le processus de construction psychologique qui se réalise dans l'acte de création et que le théoricien analyse dans sa force d'unification dynamique : « Dans ses produits et en son producteur, la rêverie peut bien recevoir le sens étymologique du mot *poétique* »⁴. Ce qui est décisif est donc l'idée qu'il s'agit d'un processus ordonné et dont on peut désigner les sources et les caractéristiques, alors même que ses productions sont, à proprement parler, indéterminées. On remonte donc, avec Bachelard, d'une analyse de l'expression poétique à l'analyse de la « conscience du créateur » (fût-il auteur ou lecteur), qui devient le centre de cette démarche intellectuelle, car c'est là que nous trouvons le sens de la fonction littéraire. Se découvre ainsi le « cogito du rêveur », c'est-à-dire une présence du sujet à lui-même dans l'acte de la rêverie, qui constitue la base même de toute organisation de la psyché. Ce point nous semble fondamental, non seulement pour définir l'évolution de la dernière partie de la carrière bachelardienne, mais aussi pour cerner l'intégralité de sa production, qui n'est qu'un long hymne aux effets de l'imagination poétique sur le psychisme. En ceci également il est possible de remarquer que les textes de l'après-guerre offrent une théorisation plus précise de thèmes qui investissent pourtant toute l'œuvre depuis ses commencements. C'est notamment en justifiant le titre de l'un de ses volumes que Bachelard revient sur la cohérence que le terme « poétique » peut donner à l'intégralité de sa démarche intellectuelle :

En parlant d'une *Poétique de la rêverie*, alors que le titre tout simple « La rêverie poétique » m'a longtemps tenté, j'ai voulu marquer la force de cohérence que reçoit un rêveur quand il est vraiment fidèle à ses songes et que ses songes prennent précisément

¹ *Ibid.*, p. 310.

² Cf. M. Jarrety, *La Poétique*, *op.cit.*

³ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 10.

⁴ G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 131.

une cohérence du fait de leurs valeurs poétiques. La poésie constitue à la fois le rêveur et son monde. [...] du côté du rêveur, constituant le rêveur, on doit donc reconnaître une puissance de poétisation qu'on peut bien désigner comme *un poétique psychologique : une poétique de la Psyché où toutes les forces psychiques trouvent une harmonie*¹.

Bachelard précise ensuite ainsi son propos :

Nous voudrions donc faire glisser la puissance de coordination et d'harmonie depuis l'adjectif jusqu'au substantif et établir une poétique de la rêverie poétique, marquant ainsi, en répétant le même mot, que le substantif vient de gagner la tonalité de l'être. Une poétique de la rêverie poétique ! Grande ambition, trop grande ambition puisqu'elle reviendrait à donner à tout lecteur de poèmes une conscience de poète.

Sans doute nous ne réussirons jamais pleinement *ce renversement qui nous ferait passer de l'expression poétique à une conscience du créateur*. Du moins, si nous pouvions amorcer un tel renversement qui redonnerait bonne conscience à un être rêveur, notre Poétique de la rêverie aurait atteint son but².

Ainsi, même si le critique semble chez Bachelard perdre le prestige de son rôle traditionnel et un certain nombre des fonctions qui lui étaient attachées, y compris celle d'énoncer une vérité sur l'interprétation du texte, il se voit aussi attribuer une tâche nouvelle consistant à établir un point d'équilibre entre l'herméneutique et la phénoménologie de l'acte littéraire. Un projet humaniste axé sur la littérature doit, pour Bachelard, nécessairement passer par une révolution pédagogique qui montre la véritable valeur de la littérature dans la société contemporaine. Le critique s'en retrouve ainsi le protagoniste : par une analyse de la dynamisation psychique de l'image poétique et par une stimulation des possibles qui émergent des parcours herméneutiques, il peut favoriser le mécanisme de la rêverie, à savoir le processus qui consiste à libérer les forces présentes dans l'imagination littéraire pour permettre au sujet de construire un rapport heureux avec les profondeurs de sa conscience. C'est dans ce sens qu'une « poétique » est possible, une poétique de l'imagination pour ainsi dire car, il ne faut pas l'oublier, c'est toujours la « reine des facultés » qui, de baudelairienne mémoire, occupe le centre de la scène.

L'œuvre de Bachelard constitue donc le nœud décisif dans le débat que nous analysons, car tout en réaffirmant la force créatrice de l'imagination, et le rôle et la valeur centrale de la littérature dans la tradition romantique, il se sépare de celle-ci, et également de la démarche surréaliste, par une limitation des pouvoirs qu'on peut attribuer à la faculté imaginative dans le domaine de la connaissance, en lui attribuant plutôt une importance décisive dans la dynamisation du psychisme. Tout en modernisant le discours sur l'imagination par une confrontation serrée avec les sciences humaines, Bachelard repensera le rôle de ces instruments herméneutiques, en refusant toute réduction déterministe et en construisant un espace d'autonomie épistémologique pour l'imagination. Enfin, par une démarche phénoménologique qui repense les différents pôles de la communication littéraire, avec une attention spécifique portée à la dimension active de la lecture, il redéfinit ainsi les pouvoirs de l'imagination. Nous verrons, dans le prochain chapitre, comment Jean-Paul Sartre suivra une voie analogue, bien que marquée par de nombreuses différences.

¹ *Ibid.*, p. 14. Nous soulignons.

² *Ibid.*, p.15. Nous soulignons.

« Autre chose que du réel » : l'imagination sartrienne

Après une première analyse de la production sartrienne dans sa globalité, on pourrait être surpris par sa présence dans l'enquête que nous menons sur l'évolution du concept d'imagination. S'il est vrai que Sartre a publié deux textes spécifiquement consacrés au sujet, *L'Imagination* en 1936 et *L'Imaginaire* en 1940, ces ouvrages philosophiques de jeunesse sont généralement assez peu pris en compte dans les discours critiques d'ensemble sur son œuvre et peuvent sembler périphériques si l'on considère l'amplitude de son action future en tant qu'intellectuel : certains exégètes, tels que Richard Kearney et Edward Casey, postulent même une césure nette entre le Sartre des années trente et celui de l'après-guerre, en marquant une discontinuité qui réduit l'importance de ses textes sur l'imagination, ainsi confinés dans une phase initiale de sa production et sans influence décisive sur l'intégralité de son œuvre¹.

En outre, à première vue nous ne trouvons pas d'affinités intellectuelles majeures entre Sartre et les autres auteurs que nous avons pris en compte : pensons par exemple à la franche hostilité qui existe entre les surréalistes et Sartre²; puis, au fait que l'apport de la psychanalyse, que nous avons eu si souvent à évoquer, est rejeté par notre auteur, qui refuse de postuler la présence d'un inconscient et se sert plutôt de la phénoménologie husserlienne pour enquêter sur les tréfonds de la conscience. Celle-ci lui fournit un modèle d'imagination entendue justement en tant qu'acte *intentionnel* de la conscience, et donc davantage soumis à la libre volonté du sujet³. Ce modèle, qui, comme nous le verrons, se fonde sur l'idée d'une « pauvreté essentielle de l'image », semble aussi être significativement éloigné de la description romantique de l'imagination, qui se caractérise par l'attribution d'un pouvoir foncièrement créateur à cette faculté. Il faut ajouter que la présence de la littérature est assez discrète dans les volumes consacrés par Sartre à l'imagination, ce qui contraste tout à fait avec les théorisations que nous avons abordées jusque-là, qui établissent d'emblée une relation entre l'écriture poétique et l'imagination.

Si toutes ces pistes d'interprétation contiennent des éléments de vérité, elles doivent cependant être nuancées, corrigées et parfois renversées pour qui veut comprendre la valeur décisive de la théorisation sartrienne sur l'imagination et son influence sur le reste de sa production. Notre objectif est donc de démontrer qu'il existe, au-delà des divergences les plus visibles entre Sartre et les autres auteurs qui réfléchissent sur les destins de la littérature à partir du concept d'imagination dans les années trente, une unité de fond, bien enracinée dans le champ littéraire de l'époque. Le projet humaniste sartrien trouve en effet son origine dans l'étude du pouvoir de néantisation de l'imagination : l'analyse de la conscience imageante lui permet de formuler le premier noyau de l'idée de liberté à la base de la doctrine de l'existence qu'il développera après la Deuxième Guerre mondiale. De ce point de vue, le recours à la phénoménologie efface l'héritage romantique que l'on peut retrouver chez Sartre et le remplace par un modèle théorique capable de montrer la non-détermination de l'activité imaginative et son rôle dans l'affirmation de la liberté du sujet.

Il faut en outre prendre en considération la relation qu'on peut établir entre la première production philosophique de Sartre et son entrée en littérature, qui est très

¹ Cf. *infra*, ch. 8.3.

² Cf. W. Planck, *Sartre and Surrealism*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1972.

³ Cf. S. Sportelli, *Sartre et la psicanalisi*, Bari, Dedalo libri, 1981.

peu explorée : ce domaine permet de montrer comment la réflexion sur l'imagination nourrit les productions fictionnelles et critiques de Sartre, à partir desquelles émerge son idée de littérature, qui s'insère tout à fait dans le débat que nous cherchons à reconstruire.

Nous allons donc présenter, dans une première partie, la théorie sartrienne de l'imagination, en analysant ses sources et ses caractéristiques. Cette tâche est rendue plus simple par le fait que Sartre consacre son premier livre, *L'Imagination*, à une révision critique des théories existantes : il se fait en somme lui-même historien de l'imagination, en poursuivant les recherches entamées sous la direction d'Henri Delacroix, lors de son mémoire de diplôme d'études supérieures. *L'Imagination* constitue un hypo-texte des plus intéressants pour *L'Imaginaire*, dans lequel Sartre présente à proprement parler sa contribution originelle à la question. Nous nous concentrerons sur la définition du pouvoir de néantisation attribué à l'imagination et tout particulièrement sur le dernier chapitre de l'ouvrage, consacré à la dimension esthétique, qui joue évidemment un rôle central dans notre argumentation, car y est avancée la théorie fondamentale de l'œuvre d'art comme « irréalisation ».

Dans une deuxième partie, nous montrerons comment la théorie de l'imagination de Sartre agit à plusieurs niveaux sur son œuvre : elle influence, au niveau thématique, philosophique et plus spécifiquement esthétique, sa première production fictionnelle (notamment *La Nausée*, *Le Mur* et *Les Mouches*). En ce qui concerne ses idées sur la nature et la fonction de l'œuvre d'art, il est fondamental de nous interroger sur les tensions qui existent entre la réflexion critique qu'il mène dans *Situations I* et le cadre théorique développé dans *L'Imaginaire*.

Dans une troisième partie nous allons enfin affronter la question de la continuité de l'idée de la littérature développée par Sartre. Y a-t-il une conciliation possible entre les théories exposées dans *L'Imaginaire* et celles qu'à la sortie de la guerre, il développe dans *Qu'est-ce que la littérature ?* entre littérature comme irréalisation et littérature comme engagement ? Nous montrerons que l'on peut trouver dans les textes de jeunesse de Sartre sur l'imagination les bases d'un projet littéraire cohérent et qui marqueront l'intégralité de sa carrière : de cette manière, nous verrons que, si les références au concept d'imagination s'espacent dans l'après-guerre, elles sont néanmoins le fondement sur lequel se structure toute son œuvre.

La théorie sartrienne de l'imagination

Sartre face à la tradition

L'intérêt que Sartre voue au concept d'imagination remonte au commencement de son parcours intellectuel : son maître Henri Delacroix le pousse, pendant les années universitaires, à travailler sur ce sujet pour son Diplôme d'Études Supérieures en philosophie, qu'il soutiendra en 1927. Neuf ans après, ce travail sera à l'origine du tout premier livre publié par Sartre, *L'Imagination*. Ce texte nous intéresse particulièrement parce qu'il illustre clairement la *pars destruens* de son programme spéculatif. Il y prend en effet position face à toute la tradition qui le précède, en assumant en quelque sorte le rôle d'historien de l'imagination, pour montrer les insuffisances et les erreurs contenues dans le travail des auteurs qui ont traité jusque-là la question.

La structure du texte lui-même, divisé en quatre grandes sections, montre bien l'orientation de sa démarche. Le premier chapitre, « Les grands systèmes métaphysiques », fait le point sur les positions que les philosophes ont assumées par rapport à l'imagination au cours de l'histoire et les réduit à trois modèles principaux, ceux de Descartes, Hume et Leibniz. Le deuxième chapitre, « Le problème de l'image et l'effort des psychologues pour trouver une méthode positive », essaie de montrer comment le passage de la pure spéculation philosophique aux méthodes de la psychologie expérimentale ne modifie pas, au fond, le cadre général de référence, fondé sur la réification de l'image, perçue comme une entité séparée de la conscience. Ensuite Sartre se consacre à la mise en relief des « Contradictions de la conception classique » en s'adonnant à la réfutation de ces théories, pour proposer dans le quatrième chapitre, « Husserl », la définition d'une solution possible, qui passe justement par le développement des intuitions du fondateur de la phénoménologie. Ce dernier a compris, dit Sartre, que l'image est un mode d'existence de la conscience et non pas une perception affaiblie : cette intuition change du tout à tout l'appréhension que nous avons du phénomène psychique de l'imagination.

Il faut en effet « se débarrasser de notre habitude presque invincible de constituer tous les modes d'existence sur le type de l'existence physique »¹, c'est-à-dire arrêter de chercher les traces sensorielles dans les actes imaginatifs. Sartre définit ce type d'attitude comme une « métaphysique naïve de l'image », qui « consiste à faire de l'image une copie de la chose existant elle-même comme une chose »². Il renvoie en effet à toute la tradition post-aristotélicienne et qui voit en l'image un résidu perceptif affaibli, de la même nature que la perception.

Sartre reproche durement aux trois métaphysiciens dont il analyse l'œuvre de ne pas se détacher de cette source originaires : Leibniz, Hume et Descartes se distingueraient exclusivement dans la manière d'expliquer le passage entre la nature physique de l'image et la pensée, et non pas par une élaboration véritablement innovante de la question. Si d'un côté Hume propose la solution la plus radicale, en réduisant toute pensée à une combinaison d'images, et en dissolvant *de facto* le rôle normatif de la conscience, de l'autre Descartes soumet les images, souvent trompeuses, au strict contrôle de l'intellect, en gardant un dualisme fort entre intellect et imagination. Entre les deux, Leibniz essaie de trouver une conciliation qui puisse privilégier la pensée sur l'image sans les opposer radicalement : c'est ainsi que, selon Sartre, « chez lui l'image se pénètre d'intellectualité » car « il cherche à retrouver dans l'image un sens qui la rattache à la pensée et fait évanouir l'image en tant que telle »³.

Sartre ne se limite pourtant pas à pointer du doigt l'uniformité de la tradition philosophique : il affirme aussi que la psychologie scientifique, qui apparaît sur la scène intellectuelle dans la seconde moitié du XIX^e siècle, malgré la nouveauté représentée par sa méthode expérimentale, ne change pas les présupposés physicalistes présents dans la tradition et finit par tout ramener à un mécanisme déterministe. Il attaque Taine, accusé de construire une science déductive, fondée sur des principes métaphysiques et qui nie, par cela même, les fondements de la science moderne, en construisant « une métaphysique réaliste manquée » qui n'a rien à voir avec un vrai empirisme⁴. Théodule Ribot, auquel notre auteur reconnaît l'effort de

¹ J.P. Sartre, *L'Imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007 [1936], p. 3.

² *Ibid.*, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 10-12.

⁴ « D'où cette contradiction paradoxale : Taine, pour constituer une psychologie sur le modèle de la physique, adopte la conception associationniste qui, comme Kant l'a montré, aboutit à une négation radicale de toute science législatrice. Mais, en même temps qu'il détruit sans s'en douter l'idée même de nécessité et celle de science sur

considérer la nature synthétique de la psyché, est accusé de reconduire cette faculté de synthèse à une « fonction biologique » « résolument déterministe »¹, une simple activité régulatrice pour des processus mécaniques. De ce point de vue, il critique les postulats par lesquels Ribot décrit les mécanismes de création de l'imagination : au fond, il se contenterait de passer d'un associationnisme simple à un « associationnisme dirigé »² qui ne s'éloigne pas beaucoup du modèle tainien. On voit donc bien comment Sartre refuse toute démarche positiviste, car ce type d'approche ne fait que poursuivre et mener à ses conséquences extrêmes une tendance au physicalisme qui est le propre de toute la tradition philosophique ayant affronté la question de l'imagination.

On pourrait croire que, dans ce mouvement et pour combattre le modèle associationniste, notre auteur se rapproche de la tradition spiritualiste. Cependant, bien qu'il consacre beaucoup d'espace à la discussion des textes de Bergson, Sartre est également critique envers les positions de l'auteur de *Matière et Mémoire*. Cette hostilité dérive du fait qu'il estime que, bien que ces positions soient universellement considérées comme faisant partie d'une réaction d'envergure contre le positivisme, elles ne s'éloignent en réalité pas suffisamment des présupposés épistémologiques qu'elles prétendent critiquer. En effet la nouveauté de Bergson se trouve dans le fait d'envisager la conscience comme une force de synthèse où « il n'y a pas de fragments solides dans le flux de la conscience, plus de juxtaposition d'états : mais la vie intérieure se présente comme une multiplicité d'interpénétrations, elle dure »³. Cependant Bergson élargit excessivement, selon Sartre, la notion d'image, en l'appliquant à toute espèce de réalité ayant un rapport avec la conscience. Avec la conséquence que « pour le réalisme bergsonien, la chose *est* l'image, la matière est l'ensemble des images »⁴. Par conséquent, il y a une inversion du rapport traditionnel, car « au lieu que la conscience soit une lumière qui va du sujet à la chose, c'est une luminosité qui va de la chose au sujet »⁵, sans que la séparation entre la conscience et l'image chosifiée en soit pour autant changée par rapport à la tradition. En effet, « chez Hume, elle apparaît comme un affaiblissement de la perception, un écho qui la suit dans le temps ; Bergson en fait une ombre qui double la perception : dans les deux cas elle est un exact décalque de la chose, opaque et impénétrable comme la chose, rigide, figée, chose elle-même »⁶. Sartre lance donc une attaque à la fois contre la psychologie associationniste dominante et contre son adversaire principal, en accusant ce dernier de manquer de radicalité dans l'angle d'approche adopté pour affronter la question de l'image, ne faisant, en dernière analyse, que déplacer le problème : « Sans doute on a remplacé les lourdes pierres de Taine par de légers brouillards vivants qui se transforment sans cesse. Mais ces brouillards n'ont pas cessé pour cela d'être des choses »⁷.

En reconduisant toute la variété des théories de l'image contemporaines et classiques à une racine commune, Sartre peut donc élever des critiques spécifiquement philosophiques qui visent l'intégralité de ses prédécesseurs : si l'image s'apparente à la perception, comment peut-on la départager de cette dernière,

le terrain psychologique, il maintient sur le terrain de la physiologie et de la physique un système de lois nécessaires.» *Ibid.*, p. 27.

¹ *Ibid.*, p. 38.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁷ *Ibid.*, p. 69.

comment peut-on établir la différence, évidente dans l'expérience de tout un chacun, entre une image et une sensation ? Si l'image est extérieure au sujet, comment justifie-t-on le passage entre sa dimension objective et sa dimension subjective ?

Selon Sartre, aucune des théories qu'il examine n'est capable de répondre de manière satisfaisante à ces questions. Il trouve alors dans la phénoménologie husserlienne le point de départ pour pouvoir sortir de l'impasse. La révolution qu'elle porte se trouve dans l'introduction de la notion d'« intentionnalité » : la conscience est en effet toujours « conscience de quelque chose », elle est *directionnée* et se met en relation avec un objet extérieur qui reste transcendant par rapport à elle. C'est ainsi que l'image passe « de l'état de contenu inerte de conscience à celui de conscience une et synthétique en relation avec un objet transcendant »¹. Il n'y a donc plus un résidu sensoriel qui laisserait en quelque mesure une trace réélaboree par l'imagination, mais une structuration spécifique de la conscience qui devient conscience imageante : de cette manière le préjugé physicaliste est levé et on assiste à un véritable changement de la manière d'envisager cette faculté.

Phénoménologie et romantisme

Peut-on donc dire que, pour l'auteur de *L'Être et le Néant*, la doctrine husserlienne est la seule à avoir brisé la conception traditionnelle de l'image, la seule à avoir introduit une discontinuité absolue en la matière ? En réalité, dans un court passage au début du chapitre II de *L'Imagination*, Sartre reconnaît aux romantiques le mérite d'avoir parcouru, déjà au tournant du XIX^e siècle, une voie novatrice dans l'étude de l'imagination, bien qu'ils n'aient pas su arrêter une doctrine organique à cet égard. Sartre écrit :

Le problème de l'image aurait pu recevoir du romantisme un véritable renouvellement. Le romantisme en effet, se manifeste par un retour à l'esprit de synthèse, à l'idée de faculté, aux notions d'ordre et de hiérarchie, à un spiritualisme qui s'accompagne d'une physiologie vitaliste².

À ce propos, il fait référence aux œuvres de psychologues de l'époque romantique tels que Ahrens, Garnier, Sandars, sans ajouter d'autres développements et avant d'expliquer que la science déterministe et mécaniciste a étouffé ces tentatives naissantes. Ces remarques, somme toute assez limitées dans ce texte, nous semblent pourtant mériter un approfondissement, car elles indiquent une proximité assez inattendue de notre auteur vis-à-vis de la démarche romantique.

Vincent de Coorebyter, qui a étudié le manuscrit du mémoire de Sartre, déposé aux archives Husserl et récemment publié dans la revue *Études Sartriennes*³, reconstruit, dans l'article « Sartre romantique : du diplôme sur l'image (1927) à *L'Imaginaire* (1940) »⁴, l'arrière-plan qui conduit notre auteur à créditer le romantisme d'une tentative louable de réforme de la doctrine traditionnelle de l'imagination. Coorebyter montre que, dans le mémoire de 1927, la place accordée

¹ *Ibid.*, p.147.

² *Ibid.*, p. 21.

³ Cf. G. Dassonneville (sous la dir. de), *Études sartriennes*, n° 22, « Sartre inédit : le mémoire de fin d'études (1927) », Paris, Classiques Garnier, 2018.

⁴ V. de Coorebyter, « Sartre romantique : du diplôme sur l'image (1927) à *L'Imaginaire* (1940) » dans R. Barontini, J. Lamy (sous la dir. de), *L'Histoire du concept d'imagination en France (de 1918 à nos jours)*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 108-109.

aux psychologies d'inspiration romantique, et surtout à celle de Ahrens, est sensiblement plus significative par rapport aux textes successifs, tant que, dans une intervention manuscrite dans le texte, le nom de Sartre est associé à celui de grands théoriciens romantiques. Or s'il n'est pas possible d'affirmer avec certitude qu'une telle intervention soit de la main de l'auteur, elle est révélatrice de la perception que le jeune philosophe et son entourage avaient de la démarche qu'il était en train de mettre en œuvre. De Coorebyter, après une confrontation précise entre les textes de Ahrens et Sartre, repère les éléments communs aux deux théories : il se concentre en particulier sur le rôle attribué à l'imagination comme faculté générale et sur la capacité qu'elle a de dépasser, dans la démarche romantique, la séparation entre esprit et corps pour fonder un tout harmonique. Ces prémisses lui permettent d'élargir le discours et de tirer des conclusions générales sur le rapport entre Sartre et les théories romantiques :

L'essentiel est de bien comprendre la nature de la convergence entre le Sartre de 1927 et le romantisme. Elle tient d'abord à la reconnaissance de la puissance créatrice des images, à l'encontre de toute la tradition qui en fait des sensations affaiblies ou renaissantes. Elle tient ensuite à la mise en évidence d'un domaine *sui generis* de l'imagination, qui, comme l'a montré Garnier, ne se limite pas à relever de la spontanéité plutôt que de la réceptivité. Elle tient enfin à la position éminente des images, alimentées qu'elles sont par le corps comme par l'esprit, dotées d'un pouvoir de connaissance, et bénéficiant d'une indépendance à l'égard des traces sensibles comme à l'égard du jugement ou de l'entendement¹.

L'enquête critique de de Coorebyter nous permet donc de comprendre que, avant la rencontre avec la phénoménologie husserlienne, qui a lieu dans l'année académique 1933-1934, lorsque Sartre se rend avec une bourse d'étude à Berlin², Sartre trouve dans la démarche romantique un angle d'attaque possible à la question de l'imagination, capable de fournir un point de départ radicalement différent au problème. La théorie romantique peut en effet répondre à l'exigence qui se trouve à la base de sa démarche, celle de s'opposer à la tradition classique à l'origine de l'associationnisme contemporain, et qui réduit l'imagination à une logique mécaniciste et physicaliste, au lieu d'en faire une faculté synthétique agissant dans l'harmonie des différentes composantes de l'être humain. La théorie romantique et la théorie phénoménologique proposent donc des solutions, quoique différentes, à la même exigence intellectuelle et s'apparentent par leur refus des principes sous-jacents à toute une tradition.

Cependant, comme nous l'avons vu tout au long de notre analyse, le romantisme présente des présupposés métaphysiques qui ne peuvent pas être acceptés tels quels au XX^e siècle : par conséquent, Sartre s'adresse à un savoir moderne comme la phénoménologie husserlienne pour renouveler une démarche qui trouve cependant ses racines dans la spéculation romantique. Nous pouvons confirmer ces hypothèses en lisant la description que Sartre fait de la « révolution » apportée par Husserl quant à la différence entre perception et imagination :

Ainsi toute fiction serait une synthèse active, un produit de notre libre spontanéité ; toute perception au contraire est une synthèse purement passive. La différence entre image-fiction et perception viendrait donc de la structure profonde des synthèses intentionnelles.

À cette explication nous souscrivons entièrement³.

¹ *Ibidem*.

² Cf. sur ce point, A. Cohen Solal, *Sartre*, Paris, Gallimard, 1989, et en particulier les pages 188-198.

³ J.P. Sartre, *L'Imagination*, op. cit. p. 157.

Nous pouvons en effet relever deux points de contact fondamentaux entre la démarche phénoménologique et la tradition romantique dans ce passage sartrien : d'un côté la dimension de synthèse qui caractérise la faculté imaginative, et de l'autre son caractère foncièrement actif, qui est un autre des points mis en évidence par les romantiques, les distinguant de la tradition philosophique préalable.

Une fois établis ces points de contact entre les deux doctrines, et leur influence respective sur l'élaboration intellectuelle par Sartre, il faut cependant se garder de l'erreur qui consisterait à penser que la théorie de l'imagination que notre auteur développe serait une simple illustration ou adaptation de celle développée par Husserl, après le dépassement d'une première infatuation romantique. Si en effet, en 1936, dans *L'Imagination*, Sartre intronisait explicitement dans la personne du philosophe allemand le guide à suivre pour renouveler ce domaine d'étude, il critiquait déjà des aspects de sa doctrine de l'image. Cependant, en 1936, la construction d'une véritable théorie sartrienne en bonne et due forme n'a pas encore eu lieu. Cette *pars construens* de la démarche sera systématisée avec la publication, en 1940, de *L'Imaginaire* où, nous le verrons, le nom de Husserl revient un nombre limité de fois et souvent dans des propos critiques : Sartre élabore sa propre doctrine particulière, dont nous allons analyser les principes.

L'Imaginaire

Une méthode réflexive

Après avoir consacré un volume entier à la discussion des théories sur l'image de ses prédécesseurs, Sartre, dans *L'Imaginaire*, publié en 1940, déclare la nécessité de fonder sa doctrine de l'imagination sur une méthode réflexive, en conformité avec les principes phénoménologiques. Il ne reste que peu de références à la tradition philosophique précédente ; Sartre vise la fondation d'un savoir qui dérive de l'intuition du sujet sur ses propres états de conscience :

Nous laisserons de côté les théories. Nous ne voulons rien savoir de l'image que ce que la réflexion nous en apprendra [...] Pour l'instant nous voulons seulement tenter une « phénoménologie » de l'image. La méthode est simple : produire en nous des images, réfléchir sur ces images, les décrire, c'est-à-dire tenter de déterminer et de classer leurs caractères distinctifs¹.

Cette démarche méthodologique fonde la structure même du livre, qui se compose de quatre parties : la première, « Le Certain », se concentre sur ce que nous pouvons savoir avec sûreté de la structure de l'image en tant que produit d'une évidence réflexive ; la deuxième, « Le Probable », analyse les connaissances que nous pouvons obtenir par un protocole de psychologie expérimentale, qui n'a donc pas le même degré d'évidence ; ensuite Sartre prend en compte « Le Rôle de l'image dans la vie psychique », à savoir son importance dans l'économie générale d'une conscience, pour conclure par l'étude de « La Vie imaginaire », à savoir des différentes manifestations de l'image psychique.

Sartre se concentre immédiatement, dans son texte, sur ce qui est, pour lui, la conquête principale de la phénoménologie, à savoir la possibilité qu'elle fournit de

¹ J.P. Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Folio Gallimard, 2005 [1940], p. 17.

décrire l'image non pas comme un *simulacre*, un objet qu'on pourrait appréhender singulièrement, mais comme un état que la conscience assume dans sa globalité. Cette idée le porte à questionner le terme même d'image, inapte à bien décrire une conscience dirigée vers un objet. Il faudrait, de ce point de vue et pour utiliser une terminologie rigoureuse, parler de *conscience imageante* : garder le terme d'image relève exclusivement d'une habitude pendant longtemps acquise, même si – écrit Sartre – « nous rappelons ici qu'une image n'est rien d'autre qu'un rapport. La conscience imageante que j'ai de Pierre n'est pas conscience de l'image de Pierre : Pierre est directement atteint, mon attention n'est pas dirigée sur une image mais sur un objet »¹.

La « pauvreté essentielle » de l'image

Sartre revient ensuite sur la définition de ce qui distingue la conscience imageante de la conscience perceptive. Pour ce faire, il a recours au concept de « quasi-observation », qui l'amène à définir un autre caractère fondamental de sa doctrine de l'imagination, la « pauvreté essentielle de l'image ». Sartre affirme que, à la différence de la perception, l'imagination n'apporte aucun savoir effectif, puisqu'elle ne contient que ce que la conscience y a mis. Il s'agit d'une distinction décisive : si on peut découvrir toujours de nouveaux aspects de l'objet perçu, et remarquer, à travers une observation plus exacte des aspects inédits de ce qu'on regarde (puisque la richesse des détails qu'il contient est potentiellement infinie et « déborde » toujours la conscience), on ne peut pas dire la même chose de cet objet quand on l'appréhende par la conscience imageante. On pourra toujours découvrir plus de détails en observant longuement une chaise ou une feuille de papier, tandis que lorsqu'on engendre une image de ces mêmes objets, toutes les informations que notre conscience y a mises seront immédiatement apparentes, et on ne pourra pas en discerner d'autres. Par conséquent, même quand nous aurons l'impression d'« observer » l'objet de la conscience imageante, nous ne pourrons tirer aucune information nouvelle de cette opération, que Sartre définit justement comme une « quasi-observation ». Puisque l'objet de la conscience imageante est limité de manière absolue par la conscience qu'on en a, il ne peut dans aucun cas la dépasser. Sartre écrit :

[...] la *chair* de l'objet n'est pas la même dans l'image et dans la perception. Par « chair » j'entends la texture intime. Les auteurs classiques nous donnent l'image comme une perception moins vive, moins claire, mais toute pareille aux autres dans sa chair. Nous savons à présent que c'est une erreur. L'objet de la perception est constitué par une multiplicité infinie de déterminations et de rapports possibles. Au contraire, l'image la mieux déterminée ne possède en soi qu'un nombre fini de déterminations, celles précisément dont nous avons conscience².

Il est ainsi conduit à proclamer une « pauvreté essentielle » de l'image par rapport à la perception, justement parce que « les différents éléments d'une image n'entretiennent aucun rapport avec le reste du monde et n'entretiennent entre eux que deux ou trois rapports, ceux, par exemple, que j'ai pu constater »³. L'image ne fournit pas un savoir nouveau par rapport à l'objet, mais emmagasine une connaissance

¹ *Ibid.*, p. 22.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 26.

acquise au préalable, qui est pourtant nécessairement réduite par rapport à la complexité infinie qu'ont les objets dans le monde réel. L'image nous apparaît directement de manière synthétique, sans que l'on puisse l'appréhender de plusieurs points de vue, sans que l'on puisse explorer sa complexité et sa pluridimensionnalité.

La fonction irréaliste de l'imagination

Si ses pouvoirs gnoséologiques sont si pauvres, quel rôle peut-on, cependant, avec Sartre, attribuer à l'imagination ? Quelle est son importance dans la vie psychique ? Que peut nous dire une étude phénoménologique de ce type sur les liens entre imagination et littérature ? Pour le comprendre, il faut introduire un autre aspect de la théorisation sartrienne, à savoir la « fonction irréaliste » attribuée à cette faculté. La différence la plus radicale entre la perception et l'imagination est que cette dernière *néantise* son objet, car « si vive, si touchante que soit une image, elle pose son objet comme n'étant pas »¹. L'ambiguïté fondamentale de la conscience imageante se trouve dans le fait qu'elle présentifie un objet absent, tout en ayant « la conscience immédiate de son néant »². Imaginer signifie donc nier l'objet visé dans son existence et le poser hors du monde. L'image mentale telle qu'elle est produite par la conscience est, selon Sartre, un *analogon*, à savoir une représentation analogique de l'objet, qui n'est en aucun cas extérieur à la conscience, mais qui constitue un contenu transcendant auquel on ne peut attribuer les mêmes caractéristiques qu'à son référent extérieur. Une fois la conscience imageante passée, l'*analogon* aussi disparaît.

Cette néantisation est intimement liée au caractère de spontanéité de l'imagination, vu qu'elle opère dans une dimension foncièrement active et non pas passive comme la perception : elle a un caractère de créativité qui se manifeste dans la néantisation car « la conscience s'apparaît comme créatrice, mais sans poser comme objet son caractère créateur »³. De là vient le paradoxe selon lequel l'imagination est créatrice justement dans la mesure où elle nie la réalité, où elle la néantise.

C'est Sartre lui-même qui nous propose une formule qui résume, dans une synthèse très dense, les caractéristiques fondamentales de l'acte imaginaire, quand il écrit qu'il est « à la fois *constituant*, *isolant*, et *anéantissant* »⁴. Si nous essayons d'explicitier cette formule, nous voyons que l'acte imaginaire est « constituant » dans la mesure où il crée l'image, celle-ci n'étant pas donnée de fait mais constituée par l'intention spécifique, qui est l'une des caractéristiques fondamentales de la conscience directionnée posée par la phénoménologie : la conscience imageante est donc une conscience foncièrement créatrice. L'acte imaginaire est « isolant » parce que l'objet, n'étant plus relatif à une situation de perception, se donne comme un absolu et de manière spontanée, ainsi séparé du réel extérieur à la conscience. Anéantissant enfin, car l'objet est nié, malgré sa réalité et celle de l'*analogon*, puisque l'image le produit comme absent et irréalisé.

Une fois posées ces caractéristiques, Sartre peut expliquer la véritable importance que l'imagination revêt dans sa construction philosophique. Elle est capable de poser le monde à distance, d'éloigner le « trop plein » de la perception

¹ *Ibid.*, p. 34-35.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 348.

permettant à la conscience de ne pas s'enliser dans le réel ; elle constitue par cela même une voie de fuite, une défense contre la présence envahissante de l'être :

La condition pour qu'une conscience puisse imaginer est donc double : il faut à la fois qu'elle puisse poser le monde dans sa totalité synthétique et, à la fois, qu'elle puisse poser l'objet imaginé comme hors d'atteinte par rapport à cet ensemble synthétique, c'est-à-dire poser le monde comme un néant par rapport à l'image. Il suit de là clairement que toute création d'imaginaire serait totalement impossible à une conscience dont la nature serait précisément d'être¹.

Sartre pose ainsi une condition ontologique à la base de l'acte imaginant, la condition même selon laquelle la conscience peut créer de l'irréalité et sortir des contraintes du monde. L'acte imaginant se configure donc comme mise en effet et témoignage de la liberté de la conscience :

Il nous est donc permis de conclure : l'imagination n'est pas un pouvoir empirique et surajouté à la conscience, c'est la conscience toute entière en tant qu'elle réalise sa liberté : toute situation concrète et réelle de la conscience dans le monde est grosse d'imaginaire en tant qu'elle se présente toujours comme un dépassement du réel. Il ne s'ensuit pas que toute perception du réel doive s'inverser en imaginaire, mais comme la conscience est toujours « en situation » parce qu'elle est toujours libre, il y a toujours et à chaque instant pour elle une possibilité concrète de produire de l'irréel².

Imagination et liberté

Il résulte de la théorie sartrienne que l'imagination fonde ontologiquement la liberté de l'individu, de manière à ce que la conscience ne pourrait s'en priver en demeurant ce qu'elle est : toute la production postérieure de notre auteur dérive de ce fondement. L'acte imaginatif est donc l'acte fondamental réglant les rapports entre la conscience et le monde.

Cette réflexion est propédeutique à la théorisation plus ample sur la conscience libre qui est mise en œuvre dans *L'Être et le Néant*, publié seulement trois ans après *L'Imaginaire*. Le « pour-soi » sartrien prend en effet forme dans le processus de la négation ; il est en mesure de s'arracher à l'inanité figée de l'« en-soi » en vertu d'une néantisation : celle-ci se configure donc comme la base même de la spécificité humaine, de sa liberté. Dans le chapitre « La conception dialectique du néant » Sartre rappelle que « l'image doit enfermer dans sa structure même une thèse néantisante »³ : il s'agit en effet d'un processus dynamique, qui nie d'abord « le monde », ensuite « l'objet de l'image » et en dernière instance l'image elle-même. C'est la manifestation de la dialectique incessante entre l'être et le néant, ce dernier étant doté non pas d'une existence pleine mais seulement d'une « existence empruntée »⁴, en relation avec l'être lui-même⁵. L'imagination devient donc le point de départ pour comprendre cette dialectique, le moyen de sortie de la staticité de

¹ *Ibid.*, p. 353.

² *Ibidem.*

³ J.P. Sartre, *L'Être et le Néant*, *op. cit.*, p. 50.

⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵ « [...] l'être n'a nul besoin du néant pour se concevoir et qu'on peut inspecter sa fonction exhaustivement sans y trouver la moindre trace du néant. Mais au contraire le néant *qui n'est pas* ne saurait avoir qu'une existence empruntée : c'est de l'être qu'il prend son être : son néant d'être ne se rencontre que dans les limites de l'être et la disparition totale de l'être ne serait pas l'avènement du règne du non-être mais au contraire l'évanouissement concomitant du néant : *il n'y a de non-être qu'à la surface de l'être.* » *Ibidem.*

l'en-soi qui est propre aux choses, pour appréhender la liberté humaine. L'imagination, par sa dimension créative, montre à l'homme la vaste gamme des possibles qui s'offrent à son choix, et, par conséquent, sa non-détermination. Par une mise en abîme suggestive, Sartre exemplifie ces concepts en faisant référence au processus d'écriture d'un livre : « Il faut que je saisisse ma liberté, dans la construction même du livre comme mon possible, en tant qu'elle est destructrice possible, dans le présent et dans l'avenir, de ce que je suis »¹. L'imagination est donc le royaume des possibles : en niant la réalité comme horizon unique et indépassable, elle révèle le fondement même de l'existence humaine.

Nous comprenons ainsi comment les études consacrées à cette faculté au cours des années trente constituent le point de départ d'une théorie anti-déterministe, qui vise à construire ce type spécifique d'humanisme que sera l'existentialisme sartrien : nous voyons aussi comment l'influence romantique est évidente dans le fait de postuler une liberté inconditionnée de la conscience imageante. Celle-ci est, à son tour, le gage de la liberté de l'action humaine : le sens des critiques dures qui sont portées par notre auteur aux psychologues associationnistes devient donc plus clair ; elles nient en effet à la racine les présupposés de cette construction théorique, car ils défendent une conception déterministe de l'imagination. Cette négation de la liberté a, chez Sartre, pour nom la mauvaise foi qu'il explique ainsi :

[...] pour que je puisse seulement concevoir une intention de mauvaise foi, il faut que, par nature, j'échappe dans mon être à mon être. Si j'étais triste ou lâche, à la manière dont cet encier est encier, la possibilité de la mauvaise foi ne saurait même être conçue. Non seulement je ne pourrais échapper à mon être, mais je ne pourrais même imaginer que j'y puisse échapper².

L'imagination constitue donc la première voie de fuite, non pas simplement par rapport à la réalité, mais par rapport à l'inéluctabilité qui dirige le monde non humain, le monde des choses. Imaginer d'échapper au réel est en effet le premier pas pour prendre du recul par rapport à celui-ci. Toute tentative de nier ces possibilités est donc, pour Sartre, un acte de mauvaise foi et une mécompréhension de la nature véritable de l'imagination.

Nous voyons que, en relation avec les objectifs de fond de sa théorie, Sartre rejoint les autres auteurs de notre corpus car, malgré les différences qui séparent leurs doctrines respectives, il se sert de l'imagination pour affirmer l'imprévisibilité du nouveau dans l'existence humaine, pour fonder une vision anti-déterministe du mécanisme de production des images et de leur rôle dans le psychisme humain.

Imagination et art : « le réel n'est jamais beau »

Pour rester au plus près de notre point de vue, qui se fonde sur l'analyse spécifique de l'imagination littéraire, il conviendra tout de même de consacrer une attention spécifique à la question de l'œuvre d'art. Dans la quatrième section de *L'Imaginaire*, Sartre affronte toutes les déclinaisons possibles de l'acte imaginaire, de l'évocation d'un objet absent à l'hallucination, du rêve à l'emportement mystique. La place qu'il consacre à l'imagination esthétique est en effet assez limitée : il s'agit

¹Ibid., p. 72.

²Ibid., p. 101.

pourtant des quelques pages qui concluent l'ouvrage, et cette position privilégiée est symptomatique du rôle qu'elles jouent dans l'économie du texte.

Sartre attribue à l'art la même caractéristique qu'il a appliquée à tous les autres produits de l'imagination, à savoir la position d'irréalité : toute œuvre est un irréel, complètement séparé du monde perceptif, vivant dans une autre dimension et qui, de par sa nature même, procède à la néantisation du réel. Pour cette raison il ne faut absolument pas confondre l'image artistique avec *l'analogon* matériel qui permet de l'atteindre. Le plaisir esthétique ne dérive nullement du médium constitué par la toile, les couleurs, les sons, les caractères de la page écrite qui se situent dans la réalité empirique. Sartre illustre cette théorie en partant du cas limite du tableau, celui qui peut tromper le plus facilement la raison. Il faut, à son avis, éclaircir

[...] la confusion ordinairement faite entre le réel et l'imaginaire dans l'œuvre d'art. Il est fréquent en effet d'entendre dire que l'artiste a d'abord une idée en image qu'il *réalise* ensuite sur la toile. L'erreur vient ici de ce que le peintre peut, en effet, partir d'une image mentale qui est, comme telle, incommunicable et de ce que à la fin de son travail, il livre au public un objet que chacun peut contempler. On pense alors qu'il y a eu passage de l'imaginaire au réel. Mais cela n'est point vrai. Ce qui est réel, il ne faut pas se lasser de l'affirmer, ce sont les résultats des coups de pinceau, l'empâtement de la toile, son grain, le vernis qu'on a passé sur les couleurs¹.

Ces considérations conduisent Sartre à des affirmations plus larges sur la nature de l'œuvre d'art :

Mais précisément tout cela ne fait point l'objet d'appréciations esthétiques. Ce qui est « beau », au contraire, c'est un être qui ne saurait se donner à la perception et qui, dans sa nature même, est isolé de l'univers. [...] En fait le peintre n'a pas réalisé son image mentale : il a simplement constitué un *analogon* matériel tel que chacun puisse saisir cette image si seulement on considère *l'analogon*².

Ces considérations valent d'autant plus pour les autres formes d'art pour lesquelles le médium est plus évidemment distinct du contenu imaginaire auquel il renvoie : par exemple, prétend Sartre, quand on lit un roman on comprend de manière immédiate et intuitive la distance ontologique entre les pages écrites et l'univers irréel auquel elles renvoient. Cette distinction radicale est valide pour toute forme d'art et lui est convenue.

Ces présupposés conduisent Sartre à établir une théorie de la contemplation esthétique complètement « irréaliste », car si l'œuvre d'art existe uniquement dans l'univers imaginaire, il ne sera jamais possible d'atteindre sa beauté dans le monde réel : l'appréhension de ce dernier implique en effet un positionnement de la conscience différent. L'œuvre d'art renvoie donc le sujet qui imagine « hors du monde », même si ce sont des traces matérielles, celles du médium artistique, qui établissent des rapports invisibles avec l'irréel.

De manière cohérente, Sartre affirme que sortir de la contemplation esthétique implique une discontinuité forte, un passage entre deux « attitudes » complètement autonomes et séparées de la conscience, dans une transition qui est comparable à celle qui se réalise entre le sommeil et la veille. La conscience imageante, qui est la seule à pouvoir saisir l'objet artistique, ne saurait se confondre avec la conscience perceptive. On peut parler, de ce point de vue, de l'existence d'un écart impossible à combler entre l'appréhension d'une œuvre d'art et celle du réel. Cet écart, cette

¹ J.P. Sartre, *L'Imaginaire*, op. cit., p. 363.

² *Ibidem*.

séparation étanche explique le célèbre paradoxe énoncé par Sartre selon lequel « le réel n'est jamais beau. La beauté est une valeur qui ne saurait pas s'appliquer qu'à l'imaginaire et qui comporte la néantisation du monde dans sa structure essentielle »¹. Le beau se trouve en effet dans la négation du monde qui se réalise dans la création imaginaire.

Cependant, si le réel qui est nié est changeant et instable, le produit imaginaire cristallisé dans une œuvre artistique est, de son côté, absolu et immuable : une symphonie – explique Sartre – est un produit éternel, car elle n'a rien à voir avec les exécutions qu'un orchestre en réalise, sinon le fait que les sons qui sont produits par les musiciens sont les moyens permettent d'atteindre l'irréel de la symphonie elle-même.

Cette théorie pose, sans véritablement la résoudre, la question du statut ontologique de l'œuvre d'art, car Sartre affirme que son essence ne dépend pas de ses actualisations, de ses exécutions : elle a une vie indépendante de celles-ci. Si la création de l'image implique en effet un processus de néantisation, elle produit aussi quelque chose, elle présentifie une image, celle justement qui permet la néantisation du réel : comment faut-il donc la définir ? Ce contraste entre la négation du réel et la création de l'image fait dire à François Noudelmann qu'en définitive, pour Sartre, « l'imaginaire le plus pur serait un imaginaire sans image, une dynamique néantisante qui déjouerait constamment les retours de l'Être ». Il s'agit bien évidemment d'un cas limite, d'un paradoxe inenvisageable, car s'il est vrai qu'un acte imaginatif fondé exclusivement sur l'irréalisation du réel serait purifié de toute scorie, il finirait ainsi par décréter la fin de l'imagination, il lui ferait perdre son essence propre. Pour cette raison, précise Noudelmann, « reste l'œuvre, le résultat de l'imagination. La littérature se fonde ainsi sur l'échec de la néantisation »². Le fait de nier la réalité s'accompagne toujours de la production de quelque chose qui vit dans une dimension autre.

Mais quel est donc le statut ontologique de cette image ? Sartre ne le précise pas vraiment, mais il nie fermement qu'on puisse appliquer une solution platonicienne à ce problème : en d'autres termes on ne peut pas postuler l'existence d'un monde des idées, une dimension métaphysique dans laquelle cet « hors du réel » trouverait sa place. De ce point de vue, l'œuvre d'art trouve sa raison d'être dans son absence, dans sa non-existence selon les critères normalement appliqués au réel. Sartre écrit, en utilisant l'exemple de la VII^e symphonie de Beethoven, qu'elle

[...] se donne comme un perpétuel ailleurs, une perpétuelle absence. Il ne faut pas se figurer (comme Spandrell dans *Contrepoint* de Huxley, comme tant de platoniciens) qu'elle existe dans un autre monde, dans un ciel intelligible. Elle n'est pas simplement – comme les essences, par exemple – hors du temps et de l'espace : elle est hors du réel, hors de l'existence. Je ne l'entends point réellement, je l'écoute dans l'imaginaire³.

Sartre oppose le fait d'entendre les sons dans le réel et d'écouter la symphonie « dans l'imaginaire », ce qui montre la radicalité de son propos. Si Platon est à proscrire, afin de comprendre la nature des images Sartre fait plutôt référence, dans la tradition philosophique, à l'enseignement de Kant, qu'il juge positivement sur ce point, malgré la distance significative qui sépare leurs deux systèmes. Cela s'explique, si on pense au fait que Kant, dans la *Critique de la faculté de juger*, pose l'univers artistique comme un espace autonome et autotélique, qui n'a plus comme

¹ *Ibid.*, p. 371.

² F. Noudelmann, *Sartre, l'incarnation imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 191-192.

³ J.P. Sartre, *L'Imaginaire*, op. cit. p. 370-371.

objectif celui de reproduire le réel, mais qui configure un univers de sens *créé*¹. Dans cet univers nous pouvons, selon Sartre, appréhender

[...] un ensemble irréel de *choses neuves*, d'objets que je n'ai jamais vus ni ne verrai jamais mais qui n'en sont pas moins des objets irréels, des objets qui n'existent point *dans le tableau*, ni nulle part dans le monde, mais qui se manifestent à travers la toile et qui se sont emparés d'elle par une espèce de possession².

Revient chez Sartre, comme chez les autres auteurs de notre corpus, la référence à la nouveauté de l'image, qui renvoie à son origine non-mimétique, théorisée par Kant lui-même. C'est dans cet univers de création que peut se réaliser la contemplation esthétique désintéressée dont parle le philosophe allemand, qui est telle justement parce que – selon Sartre – elle ne vise nullement un objet réel : « Voilà pourquoi Kant a pu dire qu'il était indifférent que l'objet beau, saisi en tant qu'il est beau, soit pourvu ou non de l'existence »³. Le principe de l'autonomie créatrice de l'univers esthétique, constitue une des bases fondamentales de la vision romantique de l'art, que Sartre est ici dans une certaine mesure en train de récupérer, par un biais phénoménologique. L'œuvre d'art n'est en effet pas limitée par le principe mimétique, elle se fonde sur l'idée de création comme dissolution de la réalité et affirmation de la liberté de l'individu créateur.

Imagination et fiction

Si le panorama théorique présenté ci-dessus nous a permis de comprendre l'importance du concept d'imagination dans la doctrine philosophique de Sartre, c'est en analysant sa production fictionnelle dans ces mêmes années que nous pourrions élargir notre discours et voir comment la question de l'imagination intéresse la totalité de l'œuvre sartrienne.

C'est dans les années trente et quarante que se situe le moment crucial du dialogue entre fiction et philosophie dans l'œuvre de Jean-Paul Sartre. Cette période voit en effet la publication de l'essentiel de sa production narrative (*La Nausée*, *Le Mur*, la série des *Chemins de la Liberté*), de la première partie de son œuvre théâtrale (*Les Mouches*, *Huis clos*), de sa réflexion sur l'imagination, de *L'Être et le Néant*, ainsi que de nombreux essais, tels que le recueil *Situations I* et *Qu'est-ce que la littérature ?*. Maurice Blanchot problématisait déjà ce rapport en 1945 quand il constatait, chez Sartre, une dialectique féconde entre la totalisation philosophique et la déconstruction opérée par l'œuvre narrative :

En somme, nous le voyons mieux maintenant : le roman n'a rien à craindre d'une thèse, à condition que la thèse accepte de n'être rien sans le roman. Car le roman a sa morale propre, qui est l'ambiguïté et l'équivoque. Il a sa réalité propre, qui est le pouvoir de découvrir le monde dans l'irréel et l'imaginaire. Et, enfin, il a sa vérité, qui l'oblige à ne rien affirmer sans chercher à le reprendre et à ne rien faire réussir sans en préparer l'échec, de sorte que toute thèse qui dans un roman triomphe cesse aussitôt d'être vraie⁴.

¹ Cf. *supra*, ch. 1.1.

² J.P. Sartre, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 366.

³ *Ibidem*.

⁴ M. Blanchot, « Les romans de Sartre », dans *La part du Feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 198.

Depuis, les rapports entre les productions philosophique et romanesque de Sartre ont souvent été explorés par la critique, qui a privilégié la grande synthèse théorique qu'est *L'Être et le Néant*, fondation de l'anthropologie de la liberté sartrienne et de sa psychanalyse existentielle¹. Cependant, pour comprendre la genèse d'une certaine conception du roman chez Sartre, il est central de revenir sur ses premières recherches philosophiques, lieu d'une enquête détaillée sur le concept d'imagination : il s'agit en effet de repartir de l'intuition fondamentale de Blanchot sur la « réalité propre » du roman, située « dans l'irréel et l'imaginaire », pour voir comment cette réflexion philosophique innerve les textes fictionnels contemporains. Le traitement de la question couvre en effet une gamme vaste de phénomènes : si nous avons vu que le statut de l'œuvre d'art est examiné par Sartre, ses études ne s'y limitent pas, et il s'intéresse au fonctionnement général de l'imagination en tant que faculté, au fondement des rapports entre l'individu et le monde sensible. Il est donc naturel que dans sa production narrative l'on retrouve aussi des références à la variété de l'expérience imaginative.

Nous allons concentrer notre attention sur l'analyse de *La Nausée*, du *Mur* et des *Mouches*, qui présentent, à notre avis, les éléments les plus intéressants par rapport à notre sujet. Nous proposons d'introduire trois niveaux d'analyse, de complexité et de généralité croissantes, pour essayer de déterminer comment les axes de réflexion que nous avons dégagés par rapport à la question de l'imagination peuvent fournir des clefs de lectures pour mieux comprendre ces textes. Le premier niveau, « narratif », concerne l'influence exercée par l'étude de l'imagination sur le choix des situations et des modalités narratives : nous verrons en effet que Sartre met à plusieurs reprises ses personnages en « situation d'imagination », ce qui nous permet d'étudier les rapports qu'il établit entre l'analyse théorique du phénomène et la représentation qu'il en offre. Le deuxième niveau, que nous appellerons « gnoséologique », porte sur la fonction de connaissance que permet l'imagination dans l'expérience des personnages sartriens : mis devant une expérience imaginative, ils peuvent être amenés à en tirer des révélations existentielles qui dépassent la situation présente. C'est dans ce contexte que la question de la néantisation du réel et de sa mise à distance permise par l'imagination fait son entrée dans le tissu fictionnel. Le dernier niveau que nous allons examiner, « méta-narratif », concerne le rôle de la réflexion esthétique et plus spécifiquement de l'expérience liée à l'imagination artistique dans la trame narrative. Nous montrerons comment ce troisième niveau constitue une synthèse des deux autres, ce qui nous permettra de mettre en évidence la centralité de l'expérience artistique dans l'humanisme sartrien.

L'ambivalence de l'imagination fictionnalisée : le cas du *Mur* et des *Mouches*

Le niveau « narratif »

L'étude des phénomènes imaginatifs influence thématiquement les récits sartriens : c'est le premier niveau d'analyse que nous avons évoqué, le niveau « narratif », qui transparaît dans les choix des situations et des modalités narratives, qui renvoient à une mise en récit des différentes manifestations de la conscience imageante.

¹ Voir, par exemple, R. Goldthorpe, *Sartre: literature and theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

La deuxième nouvelle du *Mur*, « La Chambre », constitue de ce point de vue un exemple tout à fait significatif : il s'agit de l'histoire d'une femme, Ève, dont le mari sombre lentement dans la folie ; il ne la reconnaît plus, il l'appelle Agathe et refuse de sortir de sa chambre, hanté par des hallucinations, des statues volantes qui lui rendent visite chaque jour. Ève n'écoute pas les recommandations de son père, qui voudrait faire interner son gendre dans une maison de soins, et, méprisant le monde des « normaux », essaie désespérément de participer à l'irréalité que vit son mari : « Tu veux vivre uniquement par l'imagination, n'est-ce pas ? »¹, lui reproche son vieux bourgeois de père en essayant de la raisonner.

La question des hallucinations est centrale chez Sartre, qui y consacre un long passage dans *L'Imaginaire*². Il s'agit d'un phénomène qui, pour beaucoup de psychologues de l'époque, est caractérisé par la confusion entre perception et imagination, par l'extériorisation des images et qui constituerait par conséquent la preuve de l'homogénéité entre les produits de l'imagination et ceux de la perception. Il est évident qu'il s'agit d'une théorie que Sartre ne peut accepter sous peine de voir s'écrouler tout son édifice théorique. Il décide donc, fidèle à sa méthode intuitive, de se faire pratiquer une injection de mescaline par le docteur Lagache, un ancien camarade d'agrégation, en 1935, pour en constater les effets sur sa propre imagination³. Sartre se lance dans une longue démonstration, dans *L'Imaginaire*, expériences médicales à l'appui, afin de prouver que les deux consciences, perceptive et imaginative, ne se superposent jamais mais alternent toujours. Il prétend ainsi que la croyance à la réalité extérieure des hallucinations s'imposerait seulement rétrospectivement chez les patients, convaincus en cela par les médecins eux-mêmes, biaisés à leur tour par leurs propres théories.

« La Chambre » constitue l'illustration narrative de cette conviction théorique : cette nouvelle est en effet construite sur le décalage entre ces deux univers mentaux irréductibles, qui ne peuvent pas communiquer parce qu'ils se trouvent sur deux niveaux de conscience radicalement opposés ; Ève ne peut pas rentrer dans l'irréel vécu par son mari, ce qui constitue son drame personnel. L'expérience de l'incommunicabilité qu'elle vit fait surgir toute une série d'interrogations : comment s'assurer de la sincérité du malade ? Comment comprendre cet « irréalisable ontologique »⁴ qu'est la folie d'autrui ? Pierre dit à Ève, dans un moment de lucidité : « Il y a un mur entre toi et moi. Je te vois, je te parle, mais tu es de l'autre côté »⁵, ce qui renvoie à la séparation totale entre leurs deux univers de représentation. Nous pouvons comprendre l'entrelacement entre l'écriture narrative et la démarche théorique par l'analyse d'un passage du récit, où Sartre décrit l'expérience hallucinatoire de Pierre avec les yeux de Ève, qui échoue à y participer :

Il lui suffirait d'un tout petit effort et, pour la première fois, elle entrerait dans ce monde tragique. « J'ai peur des statues », pensa-t-elle. C'était une affirmation violente et

¹ J.P. Sartre, « La chambre », dans *Le Mur*, dans *Œuvres romanesques*, éd. établie par M. Contat et M. Rybalka avec la collaboration de G. Idt et George H. Bauer, Paris, Gallimard, 1981, <Bibliothèque de la Pléiade>, p. 245.

² Il s'agit des p. 286-308 de l'édition citée.

³ Cette expérience, qui est relatée par Simone de Beauvoir dans *La Force de l'âge*, lui causera pendant longtemps des hallucinations qui le feront craindre pour sa propre santé : « Il s'intéressait évidemment au rêve, aux images hypnagogiques, aux anomalies de la perception. En février, un de ses anciens camarades, le docteur Lagache, lui proposa de venir à Sainte-Anne se faire piquer à la mescaline ; cette drogue provoquait des hallucinations et Sartre pourrait observer le phénomène sur lui-même. [...] Quand je le revis, il s'expliqua. Il lui arrivait, depuis quelques jours, d'être en proie à l'angoisse ; les états où il tombait rappelaient ceux où l'avaient plongé la mescaline, et il s'en effrayait. [...] il me dit brusquement : "je sais ce qui en est : je commence une psychose hallucinatoire chronique" » S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 216-217.

⁴ Cf. J.-F. Louette, « "La Chambre de Sartre" ou la folie de Voltaire », *Poétique*, n° 153, février 2008.

⁵ J.P. Sartre, « La Chambre », *op. cit.*, p. 254.

aveugle, une incantation : de toutes ses forces elle voulait croire à leur présence ; l'angoisse qui paralysait son côté droit, elle essayait d'en faire un sens nouveau, un toucher. Dans son bras, dans son flanc et son épaule, elle *sentait* leur passage. Les statues volaient bas et doucement ; elles bourdonnaient. Ève savait qu'elles avaient l'air malicieux et que des cils sortaient de la pierre autour de leurs yeux ; mais elle se les représentait mal¹.

Sartre approfondit ensuite le processus d'autosuggestion de sa protagoniste, mais il en décrit également la faillite :

Elle savait aussi qu'elles n'étaient pas encore tout à fait vivantes mais que des plaques de chair, des écailles tièdes, apparaissaient sur leurs grands corps ; au bout de leurs doigts la pierre pelait et leurs paumes les démangeaient. Ève ne pouvait pas *voir* tout cela : elle pensait simplement que d'énormes femmes glissaient tout contre elle, solennelles et grotesques, avec un air humain et l'entêtement compact de la pierre. [...] Un cri horrible la glaça tout à coup. « Elles l'ont touché. » Elle ouvrait les yeux : Pierre avait la tête dans ses mains, il haletait. Ève se sentait épuisée : « Un jeu, pensa-t-elle avec remords ; ce n'était qu'un jeu, pas un instant je n'y ai cru sincèrement. Et pendant ce temps-là, il souffrait pour de vrai »².

L'écriture narrative se montre, dans ce passage, capable d'absorber les subtilités de la spéculation : on distingue les étapes de la tentative menée par Ève, impossible dans le système sartrien, de transformer l'image en sensation, pour vivre la même expérience que son mari. Les deux verbes de perception soulignés dans le texte, l'un positif (« elle *sentait* »), l'autre négatif (« Ève ne pouvait pas *voir* tout cela »), marquent la progression de cet échec, la révélation que ni le désir ni la peur auto-induite ne peuvent amener Ève là où elle le souhaite : il ne s'agit que de l'illusion momentanée d'une volonté vouée à l'échec. Les deux mondes restent séparés ; comme nous l'avons vu, en effet, la conscience de l'image n'a rien à voir avec la perception et ne peut pas s'y mêler. Mais la porosité des deux écritures détermine la transformation, sur le plan des valeurs narratives, d'une thèse proprement philosophique en symbole de la distance indépassable entre les deux époux : tout en illustrant précisément les modalités de fonctionnement de l'imagination telles qu'il les a exposées dans *l'Imaginaire*, Sartre en transfigure les ressources spéculatives dans un développement narratif concernant un rapport amoureux.

Il est également intéressant de remarquer que la question de l'imagination peut être étudiée non seulement par rapport à son rôle en tant que faculté psychique, mais aussi par rapport à ses productions, les images hallucinatoires. Elles jouissent aussi, entre narration et spéculation, d'un statut amphibie. Elles sont la conséquence du délire du personnage, et pour cela doivent respecter une certaine vraisemblance, mais elles sont aussi des images *littéraires* produites par une sensibilité figurative « dechirichienne » : à la confluence de l'étude des hallucinations et de la représentation littéraire des délires, Sartre rencontre les mêmes influences que celles qui ont agi sur la démarche du surréalisme.

Un autre exemple de l'importance thématique de l'exploration des phénomènes imaginatifs sur l'écriture sartrienne apparaît dans le récit éponyme du recueil, « Le Mur », une nouvelle centrée sur les événements qui accompagnent la dernière nuit d'un condamné à mort, le républicain Pablo, pendant la guerre civile espagnole. Après avoir reçu, de manière expéditive, la sentence capitale, le protagoniste et ses

¹ *Ibid.*, p. 258-259.

² *Ibidem.*

compagnons vivent une nuit hantée par l'impossibilité d'éviter la préfiguration imaginative du moment de l'exécution. Sartre développe à cette occasion, par des moyens narratifs, une réflexion circonstanciée sur les effets émotionnels et physiques d'une obsession imaginative. Analysons donc un passage du récit, la conversation entre Pablo et son camarade Tom, qui, après avoir appris la terrible nouvelle, laisse libre cours à son imagination, ce qui produit une projection phantasmatique qui l'amène jusqu'à la visualisation du moment de sa propre mort :

— Ça va. Ils seront huit. On leur criera : "En joue" et je verrai les huit fusils braqués sur moi. Je pense que je voudrai rentrer dans le mur, je pousserai le mur avec le dos de toutes mes forces et le mur résistera, comme dans les cauchemars. Tout ça je peux me l'imaginer. Ah ! Si tu savais comme je peux me l'imaginer.

— Ça va ! lui dis-je, je me l'imagine aussi.

— [...] Je sens déjà les blessures ; depuis une heure j'ai des douleurs dans la tête et dans le cou. Pas de vraies douleurs ; c'est pis : ce sont les douleurs que je sentirai demain matin. Mais après¹ ?

Il s'agit pour les condamnés d'une véritable torture, d'une obsession qui accompagne le temps qui s'écoule lentement et qui les rapproche du moment de l'exécution. Et ce sont justement les affres de l'imagination qui unissent les prisonniers dans leur attente, car ils sont en mesure de donner corps, par une conscience imageante, à ce qui se passera le matin suivant ; ils partagent l'expérience d'une sortie d'eux-mêmes par une imagination particulièrement violente, particulièrement vivante. Du seul intrus, un médecin fasciste belge chargé de les reconforter avant l'exécution, le protagoniste dit en effet que « [...] à regarder ses gros yeux bleus et froids il me sembla qu'il péchait surtout par défaut d'imagination »². Sa distance vis-à-vis des prisonniers dérive, encore plus que de sa foi politique, encore plus que de son indifférence par rapport à leur mort, de l'impossibilité de partager la conscience imaginante qu'ils expérimentent et les effets qu'elle provoque sur eux. Mais quels sont au juste ces effets ? Une fois encore, de manière cohérente avec son approche théorique, Sartre met en évidence l'irréductibilité totale de la conscience imaginative à la perception, car les douleurs ressenties ne sont pas de « vraies douleurs » mais des images. Cependant, il ne nie pas que l'imagination puisse avoir un effet sur le corps, qu'elle puisse, d'une certaine manière, s'incarner, meurtrir le physique. C'est encore une fois dans la confrontation avec le médecin fasciste que le protagoniste prend conscience de sa condition :

« Vous ne trouvez pas qu'on grelotte ici ? »

Il avait l'air d'avoir froid ; il était violet.

« Je n'ai pas froid », lui répondis-je.

Il ne cessait pas de me regarder, d'un œil dur. Brusquement je compris et je portai mes mains à la figure : j'étais trempé de sueur. Dans cette cave, au gros de l'hiver, en plein courant d'air, je suais. [...] je ruisselais depuis une heure au moins et je n'avais rien senti. Mais ça n'avait pas échappé au cochon de Belge ; il avait vu les gouttes rouler sur mes joues et il avait pensé : c'est la manifestation d'un état de terreur quasi pathologique ; et il s'était senti normal et fier de l'être parce qu'il avait froid³.

L'imagination semble donc indubitablement agir sur le corps, soustraire à l'individu le contrôle de ses propres réactions physiologiques, comme ce sera confirmé d'ailleurs par Tom, l'autre prisonnier, qui mouille son pantalon sans s'en rendre

¹ J.P. Sartre, « Le Mur » dans *Le Mur*, dans *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 221-222.

² *Ibid.*, p. 218.

³ J.P. Sartre, « Le Mur », *op. cit.*, p. 219-220.

compte¹. Comment concilier alors ces effets avec l'idée que la conscience imageante est une conscience de l'irréel, totalement séparée de la perception ? Sartre traite longuement le problème dans *L'Imaginaire*, et notamment dans la quatrième partie. Notre auteur prend comme cible polémique les textes de Henri Piéron, qui était à l'époque titulaire de la chaire de « Psychologie des sensations » au Collège de France, et donc l'un des champions de la psychologie expérimentale. Ce dernier, qui soutenait l'hypothèse traditionnelle de l'image comme sensation renaissante, postulait une action directe de l'image sur le corps, une « réaction causale qui irait de l'objet à la conscience », pour le dire avec Sartre² : les réponses physiques telles que les vomissements, les nausées, les dilatations pupillaires sont alors envisagées comme la réaction directe de l'organisme aux images produites, qui auraient le même effet que les perceptions correspondantes. Pour réfuter cette idée, Sartre inverse totalement l'ordre des facteurs en jeu, tout en précisant la description du processus de formation de la conscience imageante. Il faut se rendre compte, prétend-il, que celle-ci « n'est pas un simple contenu de conscience parmi d'autres, mais qu'elle est une *forme psychique*. Il en résulte que le corps entier collabore à la constitution de l'image »³. La totalité de l'être humain, de sa chair jusqu'à ses sentiments, contribue pour Sartre à la formation de la conscience imageante. Dans une situation ordinaire, la contribution des forces physiques et affectives est limitée et ne produit pas d'effets visibles. Mais lorsque les images sont particulièrement intenses, il peut se produire un débordement de ces forces qui entraîne des effets appréciables sur l'organisme :

[...] il peut aussi arriver que les sentiments imageants soient violents et se développent avec force. Dans ce cas ils ne s'épuisent pas à constituer l'objet, ils l'enveloppent, le dominant et l'entraînent. Les nausées et les vomissements, par exemple, ne seront pas un effet du caractère « répugnant » de l'objet irréel, mais les conséquences du libre développement du sentiment imageant, qui dépasse en quelque sorte sa fonction et, si je puis dire, qui « fait du zèle »⁴.

La description des effets produits par le fait d'imaginer le moment de l'exécution, chez les personnages du « Mur », constitue ainsi le témoignage de la manière dont Sartre conçoit l'acte imaginatif comme investissant la globalité des ressources de l'être humain : il expose ainsi le paradoxe d'un acte qui, tout en étant fondé sur la production d'un irréel, se trouve profondément inscrit dans le corps ; ce n'est donc pas l'image qui agit sur l'organisme de manière directe ; au contraire, c'est l'organisme qui contribue à la formation de l'image.

Le niveau « gnoséologique »

L'irréalisation pousse le protagoniste du « Mur » bien au-delà de son expérience corporelle, en lui permettant de poser un regard extérieur sur la réalité, en le détachant du monde. L'acte de préfiguration imaginative ne peut en effet pas s'arrêter au moment de l'exécution, mais entraîne nécessairement la tentative d'imaginer « l'après », d'imaginer la mort, ce qui détermine une impasse, une impossibilité :

¹ « Il y avait une flaque entre ses pieds et des gouttes tombaient de son pantalon. – “Qu'est-ce que c'est, dit-il avec effarement. – Tu pisses dans ta culotte, lui dis-je. – C'est pas vrai, dit-il furieux, je ne pisse pas, je ne sens rien.” » *Ibid.*, p. 223.

² J.P. Sartre, *L'Imaginaire*, *op. cit.* p. 262.

³ *Ibid.*, p. 263-264.

⁴ *Ibid.*, p. 264-265.

C'est comme dans les cauchemars, disait Tom [...]. Je suis matérialiste, je te le jure ; je ne deviens pas fou. Mais il y a quelque chose qui ne va pas. Je vois mon cadavre : ça n'est pas difficile mais c'est *moi* qui le vois, avec *mes* yeux. Il faudrait que j'arrive à penser... à penser que je ne verrai plus rien, que je n'entendrai plus rien et que le monde continuera pour les autres. On n'est pas fait pour penser ça, Pablo¹.

C'est justement à ce niveau que nous pouvons apprécier une nouvelle étape de l'utilisation de la réflexion sur l'imagination dans la trame narrative. En effet les processus imaginatifs, grâce à la capacité qu'ils offrent de se situer du côté de l'irréel, permettent aux personnages une prise de conscience de leur position par rapport à la réalité, un détachement qui débouche, dans le cas du « Mur », sur la révélation flagrante de l'être-pour-la-mort : il s'agit du niveau que nous avons appelé « gnoséologique », concernant la fonction de connaissance que comporte l'imagination grâce à sa négation du réel. Nier le réel signifie le relativiser, s'en détacher, le mettre entre parenthèses : la nouvelle conscience acquise se révèle, chez Pablo, dans une perception différente des objets, dans un rapport modifié à son propre corps :

[...] je trouvais aussi que les objets avaient un drôle d'air : ils étaient plus effacés, moins denses qu'à l'ordinaire. Il suffisait que je regarde le banc, la lampe, le tas de poussière, pour que je sente que j'allais mourir. Naturellement je ne pouvais pas clairement penser ma mort mais je la voyais partout, sur les choses, dans la façon dont les choses avaient reculé et se tenaient à distance, discrètement, comme des gens qui parlent bas au chevet d'un mourant. [...] mon corps, je voyais avec ses yeux, j'entendais avec ses oreilles, mais ça n'était plus moi ; il suait et tremblait tout seul et je ne le reconnaissais pas².

La conscience imaginative engendre chez le protagoniste une distanciation, la possibilité de se voir de l'extérieur. La mort, auparavant impossible à imaginer, se déverse sur les objets, ou plutôt elle se trouve dans le regard qu'il pose sur eux. Si imaginer signifie donc plonger dans l'irréel, cela peut modifier à jamais le rapport des personnages sartriens avec le réel et avec leur propre condition d'hommes : le passage par la conscience imageante, lorsqu'il est particulièrement intense, peut engendrer une révélation sur l'existence elle-même. C'est ainsi que l'imagination constitue le moteur de la conscience du néant qui est représentée dans *La Nausée*, comme nous aurons l'occasion de le voir.

Une autre déclinaison possible du traitement de l'imagination dans la production fictionnelle de Sartre se trouve dans son théâtre. Dans *Les Mouches*, Sartre met à plusieurs reprises en garde contre les risques d'aliénation qui peuvent se receler dans les processus de formation des images et dans les utilisations qu'on peut en faire. Nous y trouvons en effet une analyse plus spécifiquement politique des phénomènes imaginatifs. Dans le premier acte, on assiste au rite annuel par lequel le grand prêtre de la ville d'Argos évoque les morts, dans le but de maintenir le pouvoir en place en cultivant le remords. Il s'agit, dans le récit, d'une illusion, d'images fausses : si Egisthe influence le peuple en suscitant dans leurs esprits les images des morts qu'il dit voir³, sa manipulation est démasquée par Electre qui demande à la foule

¹ J.P. Sartre, « Le Mur », *op. cit.*, p. 222.

² *Ibid.*, p. 226-227.

³ « Egisthe. – Ils sont là. (Un silence.) Il est là, Aricie, l'époux que tu as bafoué. Il est là, contre toi, il t'embrasse. Comme il te serre, comme il t'aime, comme il te hait ! Elle est là, Nicias, elle est là, ta mère, morte faute de soins. Et toi, Segeste, usurier infâme, ils sont là, tous tes débiteurs infortunés, ceux qui sont morts dans la misère et ceux qui se sont pendus parce que tu les ruinais. Ils sont là et ce sont eux, aujourd'hui, qui sont tes créanciers. » J. P. Sartre, *Les Mouches*, dans *Théâtre complet*, éd. publiée sous la direction de M. Contat, avec la collaboration de J. Déguay, I. Galster, G. Idt, J. Ireland, J. Lacarme, J.F. Louette, G. Philippe, M. Rybalka et S. Teroni, Paris, Gallimard, <Bibliothèque de la Pléiade>, 2005, p. 28.

épouvantée : « De quoi donc avez-vous peur ? Je regarde autour de vous et je ne vois que vos ombres »¹. Contrôler la collectivité en agissant sur ses représentations : voici un exemple narrativisé d'utilisation politique des images, d'une actualité brûlante pour une pièce écrite en 1941.

Mais c'est dans la conversation entre Egisthe, l'autorité humaine, et Jupiter, le souverain divin, que la question du rapport entre le pouvoir des images et la répression politique est explicitement thématisée :

EGISTHE : [...] Depuis que je règne, tous mes actes et toutes mes paroles visent à composer mon image ; je veux que chacun de mes sujets la porte en lui et qu'il sente, jusque dans la solitude, mon regard sévère peser sur ses pensées les plus secrètes [...]

Dieu tout-puissant, qui suis-je, sinon la peur que les autres ont de moi ?

JUPITER. – Qui donc crois-tu que je sois ? (Désignant la statue). Moi aussi, j'ai mon image. Crois-tu qu'elle ne me donne pas le vertige ? Depuis cent mille ans je danse devant les hommes. Une lente et sombre danse. Il faut qu'ils me regardent : tant qu'ils ont les yeux fixés sur moi, ils oublient de regarder en eux-mêmes².

Les commentateurs ont souvent mis en évidence la dimension politique du texte, écrit sous l'Occupation nazie. Cette pièce critique en effet l'usurpation du pouvoir de la part des Allemands et des pétainistes, qui se fonde sur un simulacre de légitimité et un renvoi à des valeurs creuses et surannées³. La référence à ce pouvoir oppresseur se fonde sur une critique de l'action sur l'imagination de la figure du chef : de ce point de vue, Sartre, comme le fait Caillois dans les mêmes années avec les instruments de la sociologie⁴, s'intéresse à la question des représentations collectives, au pouvoir que le chef charismatique exerce sur toute imagination, en la réduisant à l'état de passivité, en y introduisant, par les images, une force qui limite les possibilités offertes par la liberté. Il se forme ainsi un surmoi allogène et castrateur, dont le pouvoir est redoutable, justement parce que l'abandon à la vie imaginaire peut détacher le sujet du réel.

Cependant, si l'imagination peut être manipulée et devenir ainsi un moyen d'oppression politique, elle contient également l'antidote à cette oppression, car elle peut engendrer, dans le sujet, la conscience de la liberté qu'on essaie de lui soustraire par les images. C'est ainsi que le personnage d'Oreste se confronte perpétuellement aux projections imaginatives dont les autres l'investissent (Electre en premier lieu, qui rêve de son frère en tant qu'implacable libérateur, Clytemnestre, Jupiter lui-même), en essayant de lui attribuer une identité figée, celle qu'ils ont façonnée en son absence : on convoque donc à plusieurs reprises dans la pièce des Orestes fantasmatiques, qui n'ont jamais existé, qu'il se hâte de repousser, pour construire son propre destin. Comme le souligne très précisément François Noudelmann :

Oreste s'exprime sur un mode imaginaire plus créateur, puisqu'il évalue, soupèse et détruit les images imposées, pour se construire lui-même une identité : « Ce reître irrité que tu attendais, est-ce ma faute si je ne lui ressemble pas ? » (M, P.175), déclare-t-il à Electre. Les doutes qu'il exprime sur son avenir et sur lui-même témoignent d'un imaginaire négatif qui manie l'irréel pour mieux agir dans le réel⁵.

¹ *Ibid.*, p. 30.

² *Ibid.*, p. 49.

³ Cf., à cet égard, la reconstruction précise de la réception de la pièce dans le volume de I. Galster, *Le Théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques. T.1 : Les pièces créées sous l'Occupation allemande Les Mouches et Huis clos*, Paris, L'Harmattan, 2001.

⁴ Cf. *supra*, ch. 5.2.

⁵ F. Noudelmann, *Huis clos et Les mouches de Jean Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1993, p. 111.

Le critique souligne la dimension négative de la valorisation de l'acte imaginaire chez Sartre, qui, comme dans le cas de la nouvelle « Le Mur », se configure comme la démythification de l'inévitabilité du réel et la plaque tournante pour la construction de la liberté en circonstance : une liberté qui, dans le cas des *Mouches* comporte certainement une dimension politique, qui aura des développements majeurs dans sa production de l'après-guerre, mais qui se construit avant tout sur un fondement métaphysique. Or, si nous analysons à cet égard le premier texte fictionnel publié par Sartre, *La Nausée*, nous pouvons y trouver un rôle prééminent de l'imagination dans la prise de conscience que l'individu a de sa condition, prémisse fondamentale à la construction de cette liberté qui assumera certes des déclinaisons différentes dans sa production successive, mais qui reste la clef de voûte de tout son système intellectuel.

L'imagination dans *La Nausée*

« Imaginer le néant » ?

La réflexion sur la contingence que Sartre mène dans *La Nausée* est, elle aussi, strictement liée au traitement de l'imagination dans un contexte fictionnel. Un exemple notable de cette relation se trouve dans le célèbre épisode du marronnier, au cours duquel le protagoniste vit, dans un jardin public, l'attaque la plus violente de sa « nausée ». Il se sent en effet soudainement rempli par l'envahissante présence du réel, par l'insupportable plénitude de l'existant qui pénètre tout, et qui manifeste, en même temps, sa totale gratuité. Le monde privé de Dieu dans lequel Roquentin se débat est caractérisé à la fois par sa contingence totale et par l'impossibilité pour le sujet de la fuir, de s'en débarrasser. C'est ici que l'imagination est associée pour la première fois au néant ; le protagoniste l'évoque avec une connotation négative, pour affirmer qu'il ne croit pas aux possibilités de libération qu'elle offre :

Ça n'avait pas de sens, le monde était partout présent, devant, derrière. Il n'y avait rien eu avant lui. Rien. Il n'y avait pas de moment où il aurait pu ne pas exister. C'est bien ça qui m'irritait : bien sûr qu'il n'y avait *aucune raison* pour qu'elle existât, cette larve coulante. *Mais il n'était pas possible* qu'elle n'existât pas. C'était impensable : pour imaginer le néant, il fallait qu'on se trouve déjà là, en plein monde et les yeux grands ouverts et vivant ; le néant ça n'était qu'une idée dans ma tête, une idée existante flottant dans cette immensité : ce néant n'était pas venu *avant* l'existence, c'était une existence comme une autre et apparue après beaucoup d'autres¹.

Pour vaincre le « trop plein » de l'existence, sa gratuité envahissante, Roquentin cherche à atteindre son envers, le néant, un néant qu'on saisirait avec l'imagination : sa tentative est pourtant vouée à l'échec car, dans la réflexion de Sartre, il ne s'agit pas de saisir le néant comme *contenu* d'une conscience imageante : au contraire c'est l'acte imaginaire lui-même qui engendre la néantisation. Celle-ci correspond à son tour à l'irréalisation qui, nous l'avons déjà vu, permet de porter un regard extérieur sur la contingence du réel : le néant n'est donc pas *atteint*, mais *produit* par l'imagination. Le désespoir de Roquentin est lié justement, dans ce passage, à l'absence précise d'une telle conscience théorique : « imaginer le néant » n'est pas possible, on peut seulement le produire *par* l'imagination. Nous devons ici faire une distinction narratologique élémentaire, celle entre Sartre et son personnage, que l'écrivain lui-même évoque dans une interview à Michel Contat : Roquentin vit une expérience existentielle que Sartre n'expérimente que de manière beaucoup plus

¹J.P. Sartre, *La Nausée*, dans *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 159.

abstraite et philosophique¹. Au comble du désespoir, Roquentin évoque les images elles-mêmes comme entachées d'existence, et vit une négativité qui semble éloignée de toute échappée possible :

Je me laissai aller en arrière et je fermai les paupières. Mais les images, aussitôt alertées, bondirent et vinrent remplir d'existence mes yeux clos : l'existence est un plein que l'homme ne peut quitter. Étranges images. Elles représentaient une foule de choses. Pas de choses vraies, d'autres qui leur ressemblaient. Des objets en bois qui ressemblaient à des chaises, à des sabots, d'autres objets qui ressemblaient à des plantes².

Dans la description de Roquentin les images semblent ramener la réalité à la conscience et non pas l'en éloigner : cependant, il pose une distinction entre ces images et « les choses vraies » auxquelles elles renvoient. Par un mécanisme de défamiliarisation, il prend ainsi conscience de la nature « autre » des images, de la fracture ontologique qui les sépare du réel, ce qui introduit la première condition pour une reconnaissance de leur rôle véritable³.

L'imagination contre les certitudes des « salauds »

Si Roquentin semble, lors de l'épisode du marronnier, exclure toute possibilité de fuite de la contingence, il se rend progressivement compte, au cours de la narration, que l'imagination constitue un moyen de nier la nécessité du réel, cette

¹ « CONTAT : La Nausée décrit une expérience existentielle que vous avez vécue. Mais pourquoi avez-vous dû passer par la fiction pour en rendre compte ?

SARTRE : D'abord, parce que cette expérience n'est pas celle que j'ai décrite. Par exemple, on voit dans le roman *La Nausée* un personnage qui a effectivement une certaine forme d'intuition qu'on pourrait presque appeler pathologique, qui est la Nausée [...] Mais je n'ai jamais eu, à proprement parler, cette Nausée ; c'est-à-dire que je la réclame quand même, mais beaucoup plus philosophique. C'était une certaine conception du monde en général, et qui ne donnait pas lieu à des intuitions très particulières comme la racine d'un arbre dans un jardin », cité dans V. de Coorebyter, *Sartre avant la phénoménologie. Autour de « La Nausée » et de « La légende de la vérité »*, Bruxelles, Ousia, 2005, p. 86.

² J.P. Sartre, *La Nausée op. cit.*, p. 158.

³ Le rapport institué par Sartre entre l'imagination et le réel est, déjà dans *La Nausée*, un rapport agoniste et cela n'échappera pas à Gaston Bachelard, qui consacre, dans le diptyque *La Terre et les Rêveries de la volonté* et *La Terre et les Rêveries du repos* d'amples développements à la question. L'analyse de Bachelard se fonde sur une étude du réseau d'images utilisées par Roquentin pour décrire sa condition. Il procède donc à une analyse des structures imaginatives que Sartre attribue à son personnage, en argumentant ainsi sa thèse : « Roquentin est malade dans le monde même de ses images matérielles, c'est-à-dire dans la volonté d'établir un rapport efficace avec la substance des choses. Il attribuera à la substance des choses des qualités contradictoires, parce qu'il aborde les choses, divisé lui-même par une ambivalence. » (G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté, op. cit.*, p. 117). Bachelard insiste sur le fait que l'image est « attribution de qualité » à l'objet de la part de la conscience. Il y a donc une imagination en acte, et cette imagination, chez Roquentin, est malade parce qu'elle n'arrive pas à établir un rapport efficace avec la matière. Bachelard montre, en citant de longs passages du texte sartrien, comment des contacts normalement non ressentis comme troublants ou dégoûtants, tels que celui avec un galet recueilli sur le bord la mer, sont insupportables pour Roquentin, tandis que d'autres, généralement répulsifs, tel que celui avec la boue, sont potentiellement attractifs. Il y aurait donc chez Roquentin le manque d'un contact original efficace avec la matière, qui trouble les rapports entre le sujet et le monde. Ce rapport se crée par le travail, dans le sens de l'action concrète de la main sur la matière, fondation de l'expérience individuelle et base pour tout développement imaginatif. Cela montre la ligne qui, chez Bachelard, va de la matière à l'imaginaire et de l'imaginaire à la matière : si en effet le rapport avec les objets est déterminé par l'action imaginative, qui est projective et donc subjective, l'imagination s'est formée à son tour à partir du rapport original avec la matière. La Nausée sartrienne décrite par Bachelard devient donc essentiellement une maladie de l'imagination : la solution ne peut pas être apportée par le fait de considérer l'imagination comme négation du monde, mais au contraire en la voyant comme une dynamisation du psychisme, issue de la continuité de la réalité au rêve. Bachelard met ainsi en question la validité de la théorie de la néantisation sartrienne, en soulignant que, s'il est vrai que l'homme se sépare du monde en imaginant, une imagination véritable n'efface pas le monde, mais elle est dynamisation d'une expérience originale, qui harmonise en retour son propre rapport avec le réel.

nécessité affirmée par les « salauds » sartriens, ceux qui vivent en se sentant indispensables, à leur propre place dans un monde qu'ils se figurent fait pour eux.

Sur ce thème nous trouvons, plus loin dans le roman, un passage étonnant, où le protagoniste se met à imaginer un univers dans lequel, en un paradoxe humien, les lois de la nature se briseraient, engendrant un monde aléatoire contre lequel l'assurance et la respectabilité bourgeoises ne pourraient rien et où chacun serait forcé de reconnaître le véritable visage de l'existence. En regardant du haut de la colline dominant Bouville, Roquentin voit les citoyens s'affairer dans les rues du centre et il se laisse aller à imaginer un monde où rien ne serait stable. Une sorte d'hallucination monstrueuse, qui déjouerait à jamais toutes les illusions de certitude et de nécessité, pour révéler la contingence absolue du réel. C'est justement grâce au pouvoir de l'imagination que cette vision, et la révélation dont elle est porteuse, sont rendues possibles :

Par exemple, un père de famille en promenade verra venir vers lui, à travers la rue, un chiffon rouge comme poussé par le vent. Et quand le chiffon sera tout près de lui, il verra que c'est un quartier de viande pourrie, maculé de poussière, qui se traîne en rampant, en sautillant, un bout de chair torturée qui se roule dans les ruisseaux en projetant par spasmes des jets de sang. Ou bien une mère regardera la joue de son enfant et lui demandera : « Qu'est-ce que tu as là, c'est un bouton ? » et elle verra la chair se bouffir un peu, se crevasser, s'entrouvrir et, au fond de la crevasse, un troisième œil, un œil rieur apparaîtra¹.

La description de ce monde cauchemardesque s'écarte, par la richesse des images, par son rythme frénétique, du style du reste du texte et rappelle que Sartre, farouchement opposé au surréalisme d'un point de vue théorique², en est pourtant un lecteur attentif et en tire souvent une leçon d'écriture, au vu des images composites et dérangeantes, des libres associations oniriques dont il se sert dans ce passage³. La rêverie du protagoniste se configure comme un défoulement contre les bourgeois haïs, qui se retrouvent attaqués dans leur désir de stabilité, punis dans leur inconscience inepte. L'influence sadienne du texte est, de ce point de vue, manifeste. Pourtant, à un niveau plus abstrait, ce texte nous montre clairement la façon dont Roquentin s'attaque à la plénitude de la réalité grâce à la néantisation générée par l'imagination, et aux images qui révèlent le mensonge tranquille d'une contingence qu'on voudrait absolue. En effet la faculté imaginative, qui, par sa propre nature, nie le réel, recouvre dans le discours de Roquentin une fonction de provocation, de destruction : les images deviennent une arme, l'instrument d'une vengeance fantasmagorique. En cela Sartre semble se rapprocher de la démarche surréaliste, dont il partage la véhémence anti-bourgeoise : cette opposition se manifeste aussi par la

¹ *Ibid.*, p. 187.

² Cf. J.P. Sartre *Situations II. Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, et notamment le chapitre IV *Situation de l'écrivain en 1947*, où il accuse les surréalistes de vouloir échapper à la conscience de soi et de se servir de l'écriture automatique pour dissoudre la subjectivité, annulant du même coup la conscience du réel par la création d'objectivités évanescences. Sur les rapports entre Sartre et le Surréalisme voir aussi le volume de W. Planck, *Sartre and Surrealism*, *op. cit.*.

³ Geneviève Idt signalait déjà, quoique très brièvement, la présence de « Thèmes et procédés surréalistes » dans son *La Nausée. Sartre*, Paris, Hatier, 1971, p. 14. - Il ne faut pas non plus négliger, en ce qui concerne l'origine des images de ce texte, les souvenirs de l'expérience de la mescaline (cf. *infra* p. 407). Simone de Beauvoir écrit à ce propos : « On l'avait étendu sur un lit, dans une chambre faiblement éclairée ; il n'avait pas eu d'hallucinations ; mais les objets qu'il percevait se déformaient d'une manière affreuse : il avait vu des parapluies-vautours, des souliers-squelettes, des monstrueux visages ; et sur ses côtés, par derrière, grouillaient des crabes, des poulpes, des choses grimaçantes » dans S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op. cit.*, p. 216.

création d'images monstrueuses à travers le rapprochement d'éléments distants arbitrairement juxtaposés.

Au-delà de ce cas spécifique et de ses outrances, il n'en reste pas moins qu'à un niveau plus général, dans *La Nausée* comme dans les passages du *Mur* que nous avons examinés, l'imagination permet de prendre du recul par rapport au réel et d'en comprendre la vraie nature. Imaginer le monde cauchemardesque du passage cité ci-dessus signifie repousser la nécessité absolue du monde tel qu'il est et, par conséquent, n'en être plus l'esclave, conquérir sa propre liberté. Oreste, Pablo et Roquentin expérimentent tous la même liberté par l'imagination, la capacité de faire abstraction de la réalité telle qu'elle est pour la replacer dans le champ des possibles, pour en mesurer le caractère non nécessaire et, par conséquent, soumis à la possibilité de changement.

Si nous avons donc commencé par constater le rôle simplement thématique que joue le problème de l'imagination dans les récits sartriens, nous en sommes venu à sa place dans l'élaboration d'une analyse visant à éclaircir la dimension spéculative de l'écriture romanesque. L'imagination, telle qu'elle apparaît dans les textes fictionnels, c'est-à-dire comme élément de distanciation du réel, permet d'ailleurs de comprendre le rôle fondateur que peut tenir cette question dans la construction du système philosophique sartrien : c'est par la conscience de la contingence révélée par la néantisation qu'on peut percevoir la liberté fondamentale de l'homme, et c'est à partir de l'étude des processus imaginatifs que Sartre isole la dialectique être/néant qui constitue la base de son ontologie.

L'imagination esthétique dans La Nausée

Si nous nous sommes cantonné jusqu'à présent à l'étude du rôle de l'imagination dans son acception la plus ample, comme production d'une conscience imageante, il reste un aspect spécifique du problème à traiter, à savoir ses réalisations sur le plan esthétique. Il s'agit d'un métadiscours perceptible à la fois dans les récits et dans le discours critique mené par Sartre sur la relation entre roman et spéculation philosophique. Dans *La Nausée*, et en particulier dans sa conclusion, nous trouvons un exemple à la fois éclairant et problématique du lien établi dans les récits sartriens entre réflexion esthétique et faculté imaginative. Antoine Roquentin s'apprête à abandonner Bouville, désormais conscient de la gratuité absolue de son existence et décidé à rentrer à Paris sans but, pour se laisser simplement vivre ; il sent que rien, dans son passé, son présent ou son futur ne lui donne le moindre appui pour échapper à la vanité, à la dimension non nécessaire de la vie humaine. Cependant, alors qu'il médite sur ces questions en attendant l'heure de départ de son train à l'auberge où il a habité pendant les mois précédents, les notes d'une chanson de jazz lui offrent une révélation soudaine : l'art, qui est pourtant l'un des produits de la gratuité de l'expérience humaine, semble présenter des caractères qui échappent à la condamnation de l'existence, et semble se réfugier dans une dimension autre, marquée par une nécessité qui s'impose mystérieusement. En se référant à la chanson qu'il est en train d'écouter, *Some of these days*, Roquentin affirme :

Elle n'existe pas. C'en est même agaçant ; si je me levais, si j'arrachais ce disque du plateau qui le supporte et si je le cassais en deux, je ne l'atteindrais pas, elle. Elle est au-delà – toujours au-delà de quelque chose, d'une voix, d'une note de violon. À travers des épaisseurs et des épaisseurs d'existence, elle se dévoile, mince et ferme et, quand

on veut la saisir, on ne rencontre que des existants, on bute sur des existants dépourvus de sens. Elle est derrière eux : je ne l'entends même pas, j'entends des sons, des vibrations de l'air qui la dévoilent. Elle n'existe pas, puisqu'elle n'a rien de trop : c'est tout le reste qui est de trop par rapport à elle. Elle *est*¹.

Nous voyons comment le statut de l'œuvre d'art tel qu'il est décrit dans *La Nausée* est absolument cohérent avec ce que Sartre en dit dans le dernier chapitre de *L'Imaginaire*, que nous avons analysé plus haut : il souligne la dimension immatérielle et hors du monde de l'image artistique, en mettant en évidence sa pérennité, séparée des supports matériels qui la rendent atteignable par les êtres humains². L'œuvre se pose, pour Sartre, en tant que produit de l'imagination, dans l'irréel, en-dehors du monde des existants : la matière sensible qui la rend perceptible n'affecte en rien ce caractère, elle n'en est pas un élément essentiel, et ne représente qu'un *analogon*, un élément de médiation par lequel elle entre en contact avec le réel³. C'est justement le fait que l'œuvre d'art *n'existe* pas dans le monde qui la rend essentielle face à l'inessentialité des existants, dépourvus de sens car absolument contingents.

Cependant, si le point de vue de *L'Imaginaire* restait neutre et la démarche de Sartre y était purement abstraite et spéculative, dans *La Nausée* se pose plus directement la question du relief moral et existentiel de l'art. L'art « entre » dans l'existence des hommes, produit un effet sur celle-ci, intervient dans une trajectoire humaine pour la changer. Ce fait suscite une interrogation significative quant au régime séparé de l'imagination, à sa distinction totale du réel : comment ces deux dimensions, celle de l'irréel esthétique et du réel empirique peuvent-elles communiquer ? Comment peuvent-elles s'influencer ? De Coorebyter remarque justement le rôle synthétique joué par l'art dans ce contexte :

L'art reste à mi-chemin entre l'imaginaire et le réel, ou plus exactement les synthétise : le créateur ne s'efforce pas de fuir l'être vers le non-être, de se réfugier dans les vapeurs de l'onirisme, mais de faire entrer le non-être dans l'être, de « réaliser » l'irréel, de matérialiser en quelque façon l'«immatérialisable»⁴.

Cependant cette synthèse ne va pas de soi au niveau théorique : la question est thématifiée par l'affirmation péremptoire de Roquentin quant à la nécessité de l'œuvre d'art (« Elle *est* »), qui s'associe à son désir de jouir de la même condition, de vivre dans un univers dans lequel son existence serait justifiée, fondée sur des bases solides. Il ne s'agit donc pas pour lui de fuir la contingence en se réfugiant dans le non-être, mais, exactement à l'envers, d'essayer d'exister de la même façon qu'une œuvre d'art, de partager son statut ontologique. Un tel désir, formulé en ces termes, se pose comme irréalisable :

¹ J.P. Sartre, *La Nausée*, op. cit., p. 206.

² La transposition narrative de cette théorie souligne de manière circonstanciée ce point, lorsque Roquentin remarque un défaut dans le disque et glose : « On a dû rayer le disque à cet endroit-là, parce que ça fait un drôle de bruit. Et il y a quelque chose qui serre le cœur : c'est que la mélodie n'est absolument pas touchée par ce petit toussotement de l'aiguille sur le disque. Elle est si loin – si loin derrière. », *Ibid.*, p. 207.

³ On lit dans *L'Imaginaire* : « [...] l'œuvre d'art est un irréel. [...] Tant que nous considérons la toile et le cadre pour eux-mêmes, l'objet esthétique [...] n'apparaîtra pas. Ce n'est pas qu'il soit caché par le tableau, c'est qu'il ne peut pas se donner à une conscience réalisante. Il apparaîtra au moment où la conscience, opérant une conversion radicale qui suppose la néantisation du monde, se constituera elle-même comme imageante. [...] En fait le peintre n'a point *réalisé* son image mentale : il a simplement constitué un *analogon* matériel tel que chacun puisse saisir cette image si seulement on considère l'*analogon*. » J. P. Sartre, *L'Imaginaire*, op. cit., p. 362-363.

⁴ V. de Coorebyter, *Sartre avant la phénoménologie : autour de « La Nausée » et de la « Légende de la vérité »*, Bruxelles, Ousia, 2005, p. 50.

Et moi aussi j'ai voulu *être*. Je n'ai même voulu que cela ; voilà le fin mot de l'histoire. Je vois clair dans l'apparent désordre de ma vie : au fond de toutes ces tentatives qui semblaient sans liens, je retrouve le même désir : chasser l'existence hors de moi, vider les instants de leur graisse, les tordre, les assécher, me purifier, me durcir, pour rendre enfin le son net et précis d'une note de saxophone. Ça pourrait même faire un apologue : il y avait un pauvre type qui s'était trompé de monde. Il existait, comme les autres gens, dans le monde des jardins publics, des bistrot, des villes commerçantes et il voulait se persuader qu'il vivait ailleurs, derrière la toile des tableaux, avec les doges du Tintoret, [...] derrière les disques de phono, avec les longues plaintes sèches des jazz¹.

On remarquera comment, d'un point de vue figuratif, l'existence est associée dans ce passage à « la graisse » des instants non essentiels, tandis que l'univers de l'art se place dans le champ sémantique de la sécheresse, de la dureté, de la précision, avec une polarisation constante dans le texte et qui fonde un jugement de valeur. La volonté d'« exister » vraiment, qui est celle de Roquentin, correspond au désir d'expérimenter cet irréel qui est propre à l'univers artistique ; mais puisqu'il n'est évidemment pas possible de « vivre derrière la toile des tableaux », est-il envisageable de transférer les caractéristiques de l'œuvre d'art à l'existence humaine ? C'est toute la question du rapport entre le créateur et sa création qui se joue ici. Dans quelle mesure l'artiste participe-t-il de la condition ontologique de son œuvre, dans lequel il reverse, en partie, sa propre expérience ? Ce questionnement est « mis en scène » par le fait que Roquentin imagine la vie misérable de l'auteur du morceau de jazz qu'il est en train d'écouter : cette vie est ennoblie par l'œuvre qu'elle suscite et dont la valeur dépasse celle des accidents de l'expérience qui l'ont suscitée : « Pourquoi fallait-il précisément ce gros veau plein de sale bière et d'alcool pour que ce miracle s'accomplît ? »².

C'est ainsi que Roquentin envisage la possibilité de devenir lui-même un artiste, un écrivain, dans le but de réussir à « souffrir en mesure »³, de passer dans cet univers solide. Il s'agit de se « laver du péché d'exister » en écrivant une histoire « belle et dure comme l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence »⁴. Il est intéressant de remarquer que Sartre utilise le champ lexical de la religion, et plus spécifiquement évoque la dialectique entre péché et rédemption. Il cherche en effet, dans l'art, une forme de salut laïque, une *justification* contre le non-sens de l'existence. Dans *La Force de l'âge*, Simone de Beauvoir confirme que Sartre envisageait, à l'époque, une solution existentielle qui aille dans ce sens : « [...] dans mes *Mémoires*, j'ai dit que Sartre cherchait, comme moi, une espèce de *salut*. Si j'emploie ce vocabulaire, c'est que nous étions deux mystiques. Sartre avait une foi inconditionnée dans la Beauté qu'il ne séparait pas de l'Art, et moi je donnais à la Vie une valeur suprême »⁵.

Le statut et le destin du livre que Roquentin veut écrire restent tout de même problématiques. S'agit-il de *La Nausée* elle-même, dans une reprise, certes *sui generis*, du parcours du Narrateur de *À la Recherche du temps perdu* ? La question est débattue⁶, car l'ambiguïté des formulations sartriennes ne permet pas de prononcer un jugement définitif à cet égard, ni de savoir s'il envisage pour Roquentin une quelconque forme de salut par l'art. Nous ne trouvons certainement pas chez Sartre une confiance pleine et totale dans les possibilités de la littérature, comparable

¹ J.P. Sartre, *La Nausée*, op. cit., p. 206-207.

² *Ibid.*, p. 208.

³ *Ibid.*, p. 209

⁴ *Ibid.*, p. 210.

⁵ S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op. cit., p. 30.

⁶ Cf. la reconstruction faite par J. Deguy dans le chapitre « Un livre, un roman », dans J. Deguy, *La Nausée de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1993.

à celle professée par Proust et son narrateur Roquentin lui-même pose la question, en laissant pourtant ouvert un espace de possibilités :

La négresse chante. Alors on peut justifier son existence ? Un tout petit peu ? Je me sens extraordinairement intimidé. Ça n'est pas que j'aie beaucoup d'espoir. Mais je suis comme un type complètement gelé après un voyage dans la neige et qui entrerait tout d'un coup dans une chambre tiède¹.

Faut-il considérer cette possibilité, celle de racheter la contingence par l'écriture, comme l'illusion ultime du personnage ? Si nous nous limitons à une application stricte de la théorie de l'imagination sartrienne, nous en concluons que la séparation entre l'irréalité de l'œuvre d'art et le réel ne rend pas possible la justification du créateur, mais seulement celle de l'œuvre, qui lui échappe inévitablement, puisqu'elle appartient à un univers inatteignable. Pourtant Sartre se livre à plusieurs reprises à des affirmations qui paraissent contredire ce principe et qui introduisent l'idée d'un privilège que l'artiste tiendrait de sa création, d'une nécessité qu'il tirerait de son activité. Il écrit par exemple dans *Les Mots* :

Je réussis à trente ans ce beau coup : d'écrire dans *La Nausée* — bien sincèrement, on peut me croire — l'existence injustifiée, saumâtre de mes congénères et mettre la mienne hors de cause. *J'étais* Roquentin, je montrais en lui, sans complaisance, la trame de ma vie ; en même temps j'étais *moi*, l' élu, annaliste des enfers. [...] impossible moi-même, je ne différerais des autres que par le seul mandat de manifester cette impossibilité qui, du coup, se transfigurait, devenait ma possibilité la plus intime, l'objet de ma mission, le tremplin de ma gloire².

Sartre précise à nouveau dans ce passage, à la fois la proximité et la distance entre lui et son personnage. Leur différence principale se trouve dans le fait qu'il *raconte* l'histoire de Roquentin, et donc se pose sur un niveau de réalité différent, dans la mesure où il écrit une histoire fictive, *imaginaire*, qui relève donc, encore une fois, de la négation du réel, selon les principes exposés dans les textes philosophiques de l'époque. Sartre souligne, dans *La Nausée*, cette distinction fondamentale lorsqu'il oppose l'écriture historique (la biographie que Roquentin consacre au marquis de Rollebon) et l'écriture romanesque qu'il envisage à la fin du livre. Avant la révélation finale véhiculée par le morceau de jazz, il réfléchit aux impasses de son entreprise d'historien et à l'impossibilité d'atteindre la vérité de l'existence historique de Rollebon en affirmant : « Si je me laissais aller, je l'imaginerais si bien [...]. Seulement, si c'était pour en venir là, il fallait plutôt que j'écrive un roman sur le marquis de Rollebon »³. Le roman devient donc le lieu de l'irréel imaginatif, d'une liberté qui n'est pas permise par l'activité de l'historien et qui donc pourrait être capable de surmonter les impasses que celle-ci rencontre. C'est ainsi que, dans la conclusion de *La Nausée*, Roquentin reprend la même distinction et en fait un programme, en expliquant que le salut, s'il est possible, ne pourra pas être atteint avec

[...] un livre d'histoire : l'histoire, ça parle de ce qui a existé – jamais un existant ne peut justifier l'existence d'un autre existant. Mon erreur, c'était de vouloir ressusciter M. de Rollebon. Une autre espèce de livre. Je ne sais pas très bien laquelle – mais il faudrait qu'on devine, derrière les mots imprimés, derrière les pages, quelque chose qui

¹ J.P. Sartre, *La Nausée*, op. cit., p. 209.

² J. P. Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 210.

³ J. P. Sartre, *La Nausée*, op. cit., p. 71.

n'existerait pas, qui serait au-dessus de l'existence. Une histoire, par exemple, comme il ne peut pas en arriver, une aventure¹.

La définition du romanesque qui est fournie dans ces passages se lie à double fil avec la question de la construction d'un univers qui « n'existerait pas », qui « ne peut pas arriver » justement parce que, dans la théorie sartrienne, ce qui peut justifier le réel doit lui échapper, doit pouvoir le mettre à distance. Le roman se présente donc comme une solution possible à la contingence, parce qu'il est un produit de la conscience imageante, parce qu'il construit de l'irréel à la différence de l'écriture historique et de tout autre type d'écriture non imaginative : c'est à ce niveau que l'on peut comprendre comment le lien entre littérature et imagination constitue un nœud central dans le système de notre auteur.

Or, si un certain nombre d'éléments dans l'écriture sartrienne donnent à penser qu'il reconnaît une valeur certaine à l'action du roman sur l'existence humaine, la question des rapports entre l'irréel de la fiction et la réalité constitue cependant un élément d'ambiguïté majeur dans l'approche sartrienne du roman philosophique, car il n'explique pas dans le détail comment un irréel tel que le roman, qui se caractérise justement par sa séparation de la réalité, pourrait agir sur cette dernière, comment il pourrait la *justifier*. En d'autres termes, il s'agit de préciser quelle place une démarche éminemment dualiste comme la sienne laisse à l'action du roman sur le monde. Si cette question n'est pas abordée directement dans les textes fictionnels, nous pouvons l'approfondir en prenant du recul et en menant l'analyse du point de vue de la production critique, du regard porté par Sartre sur les romans des autres.

Entre réel et irréel : les ambiguïtés d'une esthétique romanesque

L'imagination dans la critique littéraire sartrienne

Situations I recueille des textes critiques, écrits entre 1938 et 1942, portant principalement sur la littérature américaine contemporaine (dont Sartre est un lecteur passionné) et sur la littérature française : ces essais nous fournissent un angle d'observation spécifique sur l'approche philosophique de Sartre quant au roman. En effet sa confrontation à la technique et à la métaphysique des textes étudiés produit souvent une tension : les idées exprimées dans *L'Imaginaire* et dans *L'Être et le Néant* s'adaptent rarement de manière exacte à la description des univers fictionnels examinés. Le plus souvent, Sartre est confronté à des contradictions, à l'insubordination des caractères de l'écriture et de la poétique des auteurs qu'il analyse à l'égard de sa propre métaphysique et sa propre anthropologie : c'est de cette tension que se dégagent les éléments les plus intéressants de son écriture critique, car il doit préciser et approfondir les présupposés philosophiques sur lesquels elle repose. De là s'origine le caractère spécifique de sa critique littéraire, qui présente une dimension théorique et philosophique très forte, ce qui la rend inclassable, comme cela a été remarqué par plusieurs commentateurs².

¹ *Ibid.*, p. 210.

² Cf. en particulier M. Déguay, « L'Ancien et le Nouveau : richesses et paradoxes de la critique littéraire sartrienne », dans *Sartre. Une écriture critique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.

La question de la liberté se trouve au centre des revues critiques sartriennes, de la même manière qu'elle était au centre de son élaboration philosophique. Ce qui est particulièrement intéressant est qu'elle est appliquée à tout le spectre de la communication littéraire : il traite de la liberté de l'écrivain, mais aussi de la liberté de ses personnages, et, de manière cohérente avec une approche phénoménologique, de la liberté du lecteur.

Cette orientation est indissociable de la théorie de l'imagination que nous avons abordée ci-dessus : voyons donc comment ces deux éléments s'entrelacent dans l'écriture sartrienne.

Si l'homme est libre – explique notre auteur – toute représentation qui offusque cette donnée métaphysique est une représentation malhonnête, qui doit être démasquée en tant que telle. Il reproche par exemple à Faulkner, qui pourtant est l'un de ses auteurs de prédilection, de fournir une représentation des consciences de ses personnages comme obscures et apparemment non libres : dans son analyse il est donc à la fois fasciné par la qualité de l'écriture et révolté contre le déterminisme résigné qui y transparait :

Une chose-esprit, un esprit solidifié, opaque, derrière la conscience, des ténèbres dont l'essence est pourtant clarté : voilà l'objet magique par excellence ; les créatures de Faulkner sont envoûtées, une étouffante atmosphère de sorcellerie les entoure. Et c'est ce que j'appelais déloyauté : ces envoûtements ne sont pas possibles. Ni même concevables¹.

Beaucoup plus violent et célèbre dans l'histoire de la littérature française, l'attaque que Sartre porte, toujours dans *La Nouvelle Revue Française*, à François Mauriac, à l'occasion de la sortie de son roman *La Fin de la nuit*. À travers une analyse précise des moyens techniques de représentation du personnage principal, Sartre argue que Mauriac, tout en affirmant philosophiquement le libre arbitre de ses personnages, ne leur laisse aucune autonomie, en les soumettant à un déterminisme qui fait de l'auteur une sorte de « Dieu narratif ». Mauriac trahit donc par cela ses pré-supposés métaphysiques et ne rend pas de service à son art, qui en ressort faussé et prévisible :

M. Mauriac a l'omniscience pour tout ce qui touche à son petit monde : ce qu'il dit sur ses personnages est parole d'Évangile, il les explique, les classe, les condamne sans appel. Si on lui demandait : « D'où savez-vous que Thérèse est une désespérée prudente ? », il serait sans doute fort étonné, il répondrait : « Ne l'ai-je point faite ? » Eh bien non ! Il est temps de le dire : le romancier n'est point Dieu².

Pour Sartre, le romancier doit se rapporter à la liberté de ses personnages avec le même respect avec lequel un homme se pose face à l'autonomie de ses semblables dans la réalité empirique : la liberté et sa représentation ne font pour lui qu'un. Ces allégations posent cependant un problème théorique si on les prend en compte à la lumière de la séparation stricte qu'il a établie entre la conscience imageante et la conscience du réel. Si en effet, en suivant Sartre, nous pouvons dire qu'il est absolument nécessaire de distinguer précisément le monde fictionnel, produit de la projection imaginative, du réel auquel il fait référence, le discours se complique lorsque le philosophe essaie d'appliquer à l'univers romanesque les mêmes critères de jugement que l'on applique à la réalité référentielle. La question a fait couler beaucoup d'encre et il sera opportun de l'aborder plus précisément.

¹ J. P. Sartre, « *Sartoris* », dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 2010 [1947], p. 12.

² J. P. Sartre, « M. François Mauriac et la liberté », *Ibid.*, p. 42.

L'univers imaginaire et le réel

Selon la théorisation exposée dans *L'Imaginaire*, la conscience imageante et la conscience perceptive ne peuvent jamais se mélanger, mais elles restent strictement séparées, ne pouvant qu'alterner et non pas se superposer. Quelles sont exactement les conséquences d'une telle conception sur les rapports entre fiction et réalité ? L'esthétique de Sartre implique-t-elle vraiment un roman cloisonné, séparé du réel, autonome ? Il est clair qu'une définition si stricte de l'espace fictionnel risque de présenter des problèmes majeurs : de nombreux critiques de la théorie de l'imagination sartrienne ont révélé qu'en partant de ces principes théoriques, on est obligé d'accepter que l'adhésion à l'univers imaginaire de l'art implique une renonciation au réel, une plongée dans un solipsisme nécessairement aliénant — ce qui contraste avec l'idée d'engagement qui caractérise la phase suivante de sa production. Cela comporterait donc soit l'acceptation d'une contradiction latente dans le système sartrien, soit l'hypothèse d'une césure nette et de l'abandon, après-guerre, d'une certaine conception de l'imagination, trop liée à un finalisme interne de l'art, pour épouser une littérature de pure communication et pour ainsi dire « non-imaginative » — évolution qu'il faudrait mettre en parallèle avec le passage d'un humanisme fondé sur l'individu à un humanisme fondé sur la collectivité¹. La notion de littérature « engagée », instrument de changement du réel, serait donc incompatible avec la théorie esthétique développée dans *L'Imaginaire*, car, en la suivant, elle ne pourrait jamais agir sur le monde qu'elle représente. Richard Kearney écrit à ce propos :

En définissant leur relation comme intrinsèquement antithétique, Sartre nie en effet que l'art puisse être pratique ou que la pratique puisse être artistique. Non seulement sa vision de la question est incompatible avec beaucoup de ses théories esthétiques ultérieures — en particulier avec son plaidoyer pour une « littérature engagée » dans *Qu'est-ce que la littérature ?* — mais elle est aussi fondée sur une conception réductrice de la nature de l'art. En effet, même si l'on accepte l'idée de Sartre selon laquelle les expériences esthétiques et réelles ne peuvent jamais fonctionner selon les mêmes modalités intentionnelles en même temps, on est ensuite obligé de nier toute relation entre elles².

Si ces objections théoriques mettent en évidence une véritable difficulté de la doctrine sartrienne, due au caractère tranché des oppositions théoriques qu'il énonce dans sa première élaboration philosophique, nous pensons que le propos de Kearney

¹ Ce type d'interprétation a été encouragé par certaines affirmations de Sartre, tout particulièrement celle qui se trouve dans l'« Autoportrait à 70 ans », où il oppose de manière très nette et assez simplificatrice deux phases de sa carrière, en postulant un passage « de l'individualisme et de l'individu pur d'avant la guerre au social, au socialisme. »

² Richard Kearney, *Poetics of Imaging. Modern to post-modern*, New York, Fordham University press, 1998 p. 86. Notre traduction. Une critique du même type a été adressée à Sartre par Edward Casey : « Sartre has separated the imaginary from the real so sharply that he has no way of reintegrating them. A corollary of this separation is that Genet's (and Sartre's own) desperate efforts to make the imaginary efficacious in and through art are foredoomed within the perspective provided by *The psychology of Imagination*: how could the imaginary ever affect that from which is so totally alienated ? [...] Combination or compromise is ruled out: you must choose either the real or the imaginary, never both. Yet no such strictly exclusive choice operates in ongoing human experience, which is often composed of a subtle mixture of real and imaginal elements. » dans E. Casey, « Sartre on imagination », dans *The Philosophy of J P Sartre*. Edited by P. A. Schilpp, collection *The Library of living philosophers* vol. 16, La Salle, Open Court, 1991, p. 157.

ne tient pas compte des nuances et des précisions que Sartre a apportées à son édifice théorique dans ses écrits ultérieurs, qui permettent d'envisager une cohérence et une continuité dans la position de notre auteur à cet égard.

Commençons cependant par quelques précisions préliminaires, valables de manière générale pour la théorie de l'imagination sartrienne, et ce dès sa première formulation : s'il est vrai que Sartre pose une distinction nette entre l'univers de la perception et l'univers imaginaire, cela n'implique pas que toute action, que toute influence de l'un sur l'autre soit totalement impossible. La théorie invite plutôt à ne pas confondre les deux domaines, à ne pas penser qu'on puisse leur appliquer les mêmes règles ou que le passage de l'un à l'autre puisse être réalisé naïvement, sans précautions. Le fait que la coprésence d'une conscience imageante et d'une conscience du réel soit impossible implique seulement que ces deux consciences ne peuvent pas se superposer, et non qu'elles ne peuvent absolument pas établir un contact indirect ou une influence de l'une sur l'autre.

Il faut en outre préciser que le concept de « littérature engagée » exposé dans *Qu'est-ce que la littérature ?* ne peut être opposé à l'idée d'imagination élaborée auparavant, car il ne présente pas un modèle de fiction véritablement alternatif : la distinction centrale opérée dans le texte de 1948 concerne le type de rapport au langage envisagé. La poésie ne peut pas devenir un art engagé parce qu'elle considère les mots comme des choses et non pas comme des signes : elle refuse ainsi d'« utiliser » le langage, comme le fait la prose. Cependant, cette distinction ne porte pas directement sur la relation entre réalité et fiction, qui n'est pas réélaboree en tant que telle et de manière cohérente par rapport à *L'Imaginaire*¹. De ce point de vue, le « roman engagé » ne se distingue pas du reste de la littérature et relève donc, par sa nature même, de l'irréalisation propre à l'imagination : le fait que Sartre continue pendant longtemps à écrire de la fiction (notamment théâtrale) implique une persistance de sa confiance en ce type de *medium*, dans ses possibilités d'action sur le réel.

Peut-on alors trouver, dans le texte de 1948 qui marque la conception de la littérature sartrienne d'après 1945, des éléments qui puissent constituer un témoignage de la continuité de sa théorie de l'imagination et qui fournissent un éclaircissement concernant l'action de l'imagination sur la réalité empirique ? Nous croyons que ces éléments peuvent être trouvés dans les réflexions élaborées par Sartre autour de la question de la lecture.

Lecture et imagination

Dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Sartre trace, selon des principes phénoménologiques, les contours de la figure du lecteur. Ce dernier jouit, dans l'anthropologie sartrienne, et à la manière des protagonistes des romans qu'il lit, d'une liberté absolue, et peut, grâce à cela, exercer une fonction de médiation entre l'imaginaire et le réel. Sartre rejette ainsi la théorie du finalisme interne et toute forme de désengagement de l'art, sans renier les axes principaux de la théorie de l'imagination préalablement établis. Il fait, au contraire, la fin de l'œuvre de la réalisation de la liberté du lecteur, qui se réalise par l'imagination elle-même :

Aussi le livre n'est pas, comme l'outil, un moyen en vue d'une fin quelconque : il se propose comme fin à la liberté du lecteur. Et l'expression kantienne de « finalité sans

¹ Cf. sur ce point D. Combe, « Philosophie des genres », dans *Les Genres littéraires*, op. cit., p. 133-136.

fin » me paraît tout à fait impropre à désigner l'œuvre d'art. Elle implique, en effet, que l'objet esthétique présente seulement l'apparence d'une finalité et se borne à solliciter le jeu libre et réglé de l'imagination. C'est oublier que l'imagination du lecteur n'est pas seulement une fonction régulatrice mais constitutive ; elle ne joue pas, elle est appelée à recomposer l'objet beau par-delà les traces laissées par l'artiste. L'imagination, pas plus que les autres fonctions de l'esprit, ne peut jouir d'elle-même : elle est toujours dehors, toujours engagée dans une entreprise¹.

L'imagination n'est donc pas enfermée en elle-même mais elle tend à la réalisation de l'objet esthétique, en le faisant ainsi vivre et en engageant la liberté du sujet qui lit. Si l'imagination met en acte et révèle la liberté humaine d'abord en néantisant le monde, elle le fait aussi en répondant à l'« appel » de l'œuvre d'art. Elle lui permet en effet de jouir de sa forme particulière d'« existence », grâce à l'actualisation qu'elle peut en faire. L'imagination est donc, dans cette mesure, une force tournée vers l'extérieur : c'est en cela que l'on retrouve le sens de la critique faite par Sartre à la logique kantienne du finalisme interne et une différence décisive avec son idée d'imagination ; l'œuvre d'art tend à s'incarner, tend à sa réalisation, ce qui correspond, dans cette optique, à sa finalité.

Nous pouvons donc décrire deux mouvements complémentaires en acte dans la lecture : l'un permet au sujet d'irréaliser le monde au travers de la conscience imageante, l'autre rend possible, à rebours, un ancrage de l'œuvre d'art dans le monde, par l'actualisation que le lecteur en fait. Par ces parcours croisés entre le réel et l'irréel, Sartre infléchit son discours et établit des passerelles qui permettent une communication entre les deux univers, un point de rencontre qui se situe entre les deux dimensions et qui prend forme grâce à la dimension performative de la lecture elle-même : celle-ci irréalise le sujet et incarne l'œuvre d'art.

Il ne faut pourtant pas croire que cette doctrine soit une nouveauté absolue introduite par Sartre dans les textes de l'après-guerre. S'il est vrai que dans *Qu'est-ce que la littérature ?* nous trouvons un point de vue inédit sur la question et un approfondissement de ses implications, il est également vrai que Sartre avait déjà abordé la question du statut imaginaire de la lecture dans *L'Imaginaire*, dans le cadre d'une analyse de l'onirisme. La distinction entre ces deux consciences imageantes, le rêve et la lecture, est fondamentale : dans le rêve il n'y a en effet pas de consentement à l'acte imaginaire, mais une identification totale avec les événements imaginés, ce qui limite la possibilité de ne pas se laisser emporter par eux. Au contraire, dans la lecture, la participation au monde irréel comporte toujours l'occasion d'une distanciation critique, une conscience de la séparation claire entre l'univers empirique où le sujet évolue et l'identification imaginative avec les personnages du roman. Par conséquent le lecteur, à la différence du rêveur, a la possibilité de jongler entre la participation à l'irréel et la conscience du réel. Dans la lecture d'un roman se construit donc un espace imaginaire où le sujet jouit de plus de liberté. Cette possibilité est la base de la cohabitation du réel et de l'irréel qui se réalise dans le psychisme de l'individu. Sartre écrit dans *L'Imaginaire* :

La possibilité d'une conscience réflexive est toujours présente. Il s'ensuit un état qui vaudrait d'être décrit pour lui seul, et dans lequel je suis irrésolument le héros, tout en étant encore différent de lui ; je suis moi-même et un autre. Mais supposons un instant que ces barrières soient rompues : je suis envahi par la croyance que celui qui est menacé par tous ces dangers romanesques est irrésolument mais absolument moi-même. [...] Or, cet état de transes qui ne peut être réalisé entièrement dans la lecture (et qui

¹ J. P. Sartre, *Situations, II. Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 98.

nuirait d'ailleurs à l'appréciation esthétique du livre), c'est précisément dans le rêve personnel qu'il se réalise¹.

L'intuition de l'identification irréelle entre le sujet et le personnage, qui permet à celui qui lit d'être à la fois « soi-même et un autre » a une importance capitale, puisque, dans l'actualisation du roman par la lecture, l'œuvre d'art existe grâce à la médiation consentante du lecteur, qui fait exister le personnage, en prêtant à cet être irréal ses propres sentiments réels. Ce ne sont donc pas les conduites du personnage qui agissent directement sur le lecteur, mais la prise en charge de ces conduites par l'imagination du sujet, qui réalise par conséquent la médiation entre l'œuvre d'art et la conscience individuelle :

Raskolnikoff, je l'ai dit, ne serait qu'une ombre sans le mélange de répulsion et d'amitié que j'éprouve pour lui et qui le fait vivre. Mais, par un renversement qui est le propre de l'objet imaginaire, ce ne sont pas ses conduites qui provoquent mon indignation ou mon estime, qui donnent de la consistance et de l'objectivité à ses conduites. Ainsi les affections du lecteur ne sont-elles jamais dominées par l'objet et, comme nulle réalité extérieure ne peut les conditionner, elles ont leur source permanente dans la liberté, c'est-à-dire qu'elles sont toutes généreuses – car je nomme généreuse une affection qui a la liberté pour origine et pour fin².

Deux processus différents agissent dans la lecture pour rendre possible la communication entre l'irréel et le réel : d'un côté l'« incarnation » de l'œuvre dans les sentiments du lecteur, qui produit son actualisation dans l'imagination individuelle, dans un processus qui ramène le sujet à l'expérience de sa propre liberté. De l'autre côté, la possibilité que le lecteur a de se distancier de façon critique de la conscience imaginative, en retournant à la conscience du réel. Cette alternance, sujette à la décision du lecteur, est la base de la communication possible entre imagination et réel. Le lecteur peut en effet faire coexister les deux attitudes, dans une synthèse psychique : elles n'auront pas lieu en même temps, certes, mais elles constituent deux moments du rapport que le sujet entretient avec le monde irréal de l'imaginaire. Sartre revient à plusieurs reprises sur cette question théorique, y compris dans ses textes critiques : dans un article consacré au livre de Maurice Blanchot « Aminadab », il se livre à une réflexion sur la spécificité de la littérature fantastique, et, en utilisant une fois de plus la distinction entre lecture et rêve, il conclut que l'adhésion au monde fantastique se lie toujours à un détachement critique. Cette configuration permet au lecteur, dans un jeu de miroirs, de porter un regard renouvelé sur la condition humaine, qui est ainsi vue « du dehors » :

Nul ne peut pénétrer dans l'univers des rêves, si ce n'est en dormant ; pareillement nul ne peut entrer dans le monde fantastique, si ce n'est en devenant fantastique. Or on sait que le lecteur commence sa lecture en s'identifiant au héros du roman. C'est donc celui-ci qui, en nous prêtant son point de vue, constitue l'unique voie d'accès au fantastique. [...] le lecteur partage les étonnements du héros et le suit de découverte en découverte. Seulement, du même coup, il voit le fantastique *du dehors*, comme si une raison en éveil contemplait paisiblement les images de nos rêves³.

L'imagination littéraire devient donc pour Sartre un instrument de « vision », ou mieux, l'assomption d'un point de vue spécifique sur le réel grâce à un détour par l'irréel. Le fait que la « raison en éveil » puisse perpétuellement briser l'adhésion du

¹ J. P. Sartre, *L'Imaginaire*, op. cit., p. 331.

² J.P. Sartre, *Situations, II. Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 100-101.

³ J.P. Sartre, « Aminadab », dans *Situations I*, op. cit., p. 157-158.

sujet à l'irréalité, en instituant des discontinuités dans cette participation, permet en effet au lecteur de voir le réel autrement. Plus précisément, il peut jouir d'une position extérieure, située dans l'irréalité, mais qui est perpétuellement ramenée à la réalité par le détachement critique. L'analyse de cette logique peut nous permettre de comprendre plus précisément quel est le statut imaginaire que Sartre attribue à l'écriture littéraire.

Le spéculatif du roman

C'est dans l'essai qu'il consacre en 1938 à l'œuvre de John Dos Passos que Sartre aborde le plus directement la question du rapport entre médium romanesque, contenu idéologique et action sur le réel, en fournissant une définition précise des rapports entre l'irréalité et la réalité tels qu'ils se dessinent dans l'univers romanesque. Il se sert en particulier d'une similitude, longuement développée, avec l'image traditionnelle du miroir, caution stendhalienne du réalisme littéraire, qu'il questionne ainsi :

Un roman, c'est un miroir : tout le monde le dit. Mais qu'est-ce que *lire* un roman ? Je crois que c'est sauter dans le miroir. Tout d'un coup on se trouve de l'autre côté de la glace au milieu de gens et d'objets qui ont l'air familiers. Mais c'est tout juste un air qu'ils ont, en fait nous ne les avons jamais vus. Et les choses de notre monde, à leur tour, sont dehors et deviennent des reflets. Vous fermez le livre, vous enjambez le rebord de la glace et rentrez dans cet honnête monde-ci, et vous retrouvez des immeubles, des jardins, des gens qui n'ont rien à vous dire ; le miroir qui s'est reformé derrière vous le reflète paisiblement. Après quoi vous jureriez que l'art est un reflet ; les plus malins iront jusqu'à parler de glaces déformantes¹.

Une fois de plus, ce qui est en question n'est pas le roman en lui-même comme entité indépendante et statique, mais l'acte dynamique de le lire et ses conséquences. La lecture se présente donc comme l'action nécessaire pour se plonger dans l'irréel, véritable autre dimension, où les objets sont totalement autres par rapport à notre réalité, même s'ils semblent être les reflets de ceux auxquels ils font référence. On en revient donc à l'argument de la séparation totale entre univers fictionnel et univers réel, en apparence si proches, car Sartre met en question la correspondance entre objet imaginaire et son référent concret, qui est illusoire, au moins quand elle est considérée naïvement. Pourtant, Sartre introduit une nuance significative dans son discours, quand il prétend que c'est justement sur cette apparence, sur cette illusion de ressemblance que Dos Passos construit son art, car il peut ainsi faire éclater une contradiction : celle qui existe entre sa façon de raconter et ce qu'il raconte, entre l'univers de la création et l'univers réel. Dos Passos mène son récit en faisant glisser la conscience individuelle dans une sorte de conscience collective, montrant ainsi l'aliénation de l'homme dans la société capitaliste². L'effet qu'il produit sur le lecteur est déterminé par le fait qu'il met en friction l'univers imaginaire et l'univers réel, en déjouant l'illusion spéculaire et le réalisme naïf. Cela est possible grâce à la

¹ J.P. Sartre, « À propos de John Dos Passos et de "1919" », dans *Situations I, op. cit.*, p. 14.

² « [...] toutes les paroles de ses personnages, Dos Passos nous les rapporte dans le style des déclarations à la presse. [...] Peu importe, pense le chœur satisfait, ce qu'il y avait dans la tête de Dick quand il a prononcé cette phrase. L'essentiel, c'est qu'elle ait été prononcée : elle venait de loin, d'ailleurs, elle ne s'est pas formée en lui, elle était, avant même qu'il parlât, un bruit pompeux et tabou ; il lui a seulement prêté sa puissance d'affirmation. » *Ibid.*, p. 20.

confrontation entre les deux univers qui se réalise dans la conscience individuelle du lecteur, selon les mécanismes que nous avons décrits ci-dessus :

Or c'est en peignant, comme nous pourrions les peindre, ces apparences trop connues, dont chacun s'accommode, que Dos Passos les rend insupportables. Il indigne ceux qui ne sont jamais indignés, il effraie ceux qui ne s'effraient de rien. N'y aurait-il pas eu de tour de passe-passe ? Je regarde autour de moi : des gens, des villes, des bateaux, la guerre. Mais ce ne sont pas les vrais : ils sont discrètement louches et sinistres, comme dans les cauchemars. Mon indignation contre ce monde-là, elle aussi, me paraît louche : elle ressemble seulement – et d'assez loin – à l'autre, à celle qu'un fait divers suffit à provoquer : je suis de l'autre côté de la glace¹.

Pour Sartre le roman peut donc se constituer comme un réceptacle de contradictions qui se révèlent lorsque l'irréel est confronté à la réalité ; c'est alors que la liberté de la conscience se manifeste, c'est elle qui est en mesure de faire la jonction entre réel et irréel. Le monde de « derrière la glace » reste un monde impossible et c'est justement cela qui constitue son pouvoir de fascination. Dans le contraste crucial entre idéal et réel qui se construit dans la lecture, se niche la possibilité d'action de la littérature, mais cet effet est possible seulement dans la mesure où l'on ne confond pas les deux niveaux, où le lecteur est capable de se servir du détachement critique nécessaire, de comprendre la non-correspondance entre le réel et sa représentation :

Le monde de Dos Passos est impossible — comme celui de Faulkner, de Kafka, de Stendhal, — parce qu'il est contradictoire. Mais c'est pour cela qu'il est beau : la beauté est une contradiction voilée. Je tiens Dos Passos pour le plus grand écrivain de notre temps².

L'analyse menée par Sartre sur l'œuvre de Dos Passos est donc un exemple particulièrement adapté pour illustrer la difficulté théorique que nous avons abordée, car la contradiction mise en évidence entre le monde irréel de Dos Passos et la réalité n'est pas le signe d'une communication impossible, mais elle est censée, en procurant une révélation, pousser à l'action, à la révolte. Elle est donc un appel au lecteur, une provocation qui pousse le sujet à exercer sa liberté face au monde :

C'est cet étouffement sans secours que Dos Passos a voulu exprimer. Dans la société capitaliste les hommes n'ont pas de vies, ils n'ont que des destins : cela, il ne le dit nulle part mais partout il le fait sentir ; il insiste discrètement, prudemment, jusqu'à nous donner un désir de briser nos destins. Nous voici des révoltés : son but est atteint³.

On voit donc comment tout le discours mené par Sartre sur les contradictions recelées par le roman, sur la diversité des deux univers, ne vise qu'à mettre en évidence la relation qu'ils peuvent créer et l'action que le roman peut produire sur le réel. Les deux niveaux doivent certes être rigoureusement séparés, il l'affirme clairement dans la première partie de l'essai, mais cela ne l'empêche pas, dans le même texte, de mener une réflexion sur la communication possible entre les deux plans, sur l'incidence du roman sur la réalité ; incidence qui ne se fonde pas sur l'homologie entre les deux dimensions, mais justement sur leur hétérogénéité, sur l'« impossibilité » du roman lui-même.

La conscience imageante en effet ne peut pas être assimilée à la réalité de la

¹ *Ibid.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 18-19.

perception, justement parce que dans l'acte imaginatif l'univers n'est pas simplement reproduit, mais soumis à la liberté du sujet : elle se configure donc plutôt comme un jugement sur le monde en tant qu'il est soumis à une puissance synthétique. Cette puissance synthétique est, une fois de plus, l'imagination. Sartre écrit à cet égard dans *Qu'est-ce que la littérature ?* :

À travers les quelques objets qu'il produit ou reproduit, c'est à une reprise totale du monde que vise l'acte créateur. Chaque tableau, chaque livre est une récupération de la totalité de l'être ; chacun d'eux présente cette totalité à la liberté du spectateur. Car c'est bien le but final de l'art : récupérer ce monde-ci en le donnant à voir tel qu'il est, mais comme s'il avait sa source dans la liberté humaine¹.

Finalement, se réalise dans la conscience imageante une union paradoxale des opposés, qui trouve son sens dans la transfiguration que l'imagination réserve au monde, qui devient lui-même un irréel, soumis au pouvoir de la liberté subjective : on voit bien comment la logique sartrienne est éminemment anti-mimétique, dans un renversement des présupposés qui fondent l'idée de l'art comme une reproduction de la Nature. La conscience imageante *transfigure* en effet le réel, en constituant ainsi le point d'équilibre entre subjectivité et objectivité, entre moi et non-moi, sans que les différences entre ces deux dimensions ne s'annulent :

Dans la joie esthétique, la conscience positionnelle est conscience *imageante* du monde dans sa totalité comme être et devoir être à la fois, à la fois comme totalement nôtre et totalement étranger, et d'autant plus nôtre qu'il est étranger².

Or, ces correspondances entre *Qu'est-ce que la littérature ?*, les revues littéraires de *Situations I* et les principes théoriques énoncés dans *L'Imagination* montrent qu'on peut repérer une continuité certaine entre la théorie de l'imagination élaborée par Sartre au cours des années trente et les présupposés théoriques qui marquent la phase de sa production caractérisée par un engagement politico-esthétique fort. De ce point de vue, toute analyse qui vise à séparer de manière trop nette ces deux moments ou même à n'y voir qu'une contradiction flagrante, nous semble à rejeter. Certes, nous ne pouvons pas nier que notre auteur ait infléchi sa théorie de l'imagination pour la mettre au service de l'évolution de son idée de littérature, mais cette modulation advient sans qu'il ait à renier sa production précédente. Au contraire, elle se trouve déjà *in nuce* dans cette même production. En effet, l'inflexion que Sartre apporte à sa théorie est à situer dans le développement de l'analyse phénoménologique du processus de la lecture, qui était, comme nous l'avons vu, déjà présente dans *L'Imaginaire*, et qui lui permet de préciser les liens qui s'établissent entre sujet et monde dans l'acte imaginatif.

À bien considérer à nouveau, à cette lumière, le projet d'écriture de Roquentin qui conclut *La Nausée*, nous pourrions remarquer que s'y configure, de manière embryonnaire, le même type de projet esthétique qui sera celui de Sartre après la guerre : le roman n'est pas pensé comme un refuge solipsiste, comme une fuite de la réalité, ou bien simplement comme une instance de salut individuelle, mais il prévoit une relation à l'autre et une action sur lui, car l'œuvre imaginée fera « honte aux gens de leur existence », c'est-à-dire les rendra conscients de leur contingence et par conséquent de leur liberté. Il exercera ainsi une action de révélation sur les hommes telle que celle que l'imagination réalise sur les personnages sartriens en leur

¹ J. P. Sartre, *Situations, II. Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 106-109.

² *Ibid.*, p. 109.

permettant de filtrer le réel par l'irréel et de le regarder ainsi transfiguré. Cette opération, ce passage par l'irréel, apporte un changement certain au rapport que le sujet instaure avec le monde empirique dans lequel il vit. De ce point de vue, ce passage du premier roman de Sartre, les revues critiques sur Dos Passos et Blanchot et la systématisation de *Qu'est-ce que la littérature ?* développent, avec des accents différents, le même point de vue. Il s'agit en effet de préserver à la fois la possibilité d'une action de l'art sur la réalité, et le principe d'irréalité des produits de l'imagination.

On voit bien que les niveaux « gnoséologique » et « méta-narratif », que nous avons évoqués plus haut, la dimension de connaissance et l'appréhension esthétique de la conscience imageante, finissent ainsi par se rejoindre, prouvant ainsi l'unité de fond du discours sartrien sur l'imagination. La « pauvreté essentielle » de l'image détaillée dans *L'Imaginaire*, surtout quand elle est appliquée à l'image littéraire, se retourne en une richesse gnoséologique qui ne dérive pas tant de l'augmentation des informations qu'elle donne à propos des objets de la réalité, mais au contraire de la synthèse qu'elle réalise : elle propose à la conscience un réel transfiguré par l'irréel, offert au pouvoir de la liberté humaine. La question du rapport de l'imagination à la réalité et de son action sur celle-ci se présente donc dans son unité qui, au carrefour d'une série de problématiques centrales dans l'œuvre de Sartre, et notamment à la jonction cruciale des langages philosophique et littéraire, ne peut pas être négligée dès lors que l'on s'attache à éclaircir les bases de la démarche du nouvel humanisme sartrien.

Nous pouvons, pour montrer la continuité entre la théorie de l'imagination développée au cours des années trente et la synthèse théorique militante qu'est *Qu'est-ce que la littérature ?*, dépasser les bornes temporelles que nous nous sommes posées. Il est indéniable en effet que la question de l'imagination hante jusqu'aux derniers textes de Sartre, comme l'a montré François Noudelmann, et en particulier jusqu'à *L'Idiot de la famille*, la tentative la plus complexe et la plus développée d'application des principes de la psychanalyse existentielle. Gustave Flaubert est, comme on le sait, le sujet de cette étude, et sa dévotion à la littérature est interprétée, une fois de plus, par rapport à la question des liens entre l'imaginaire et le réel, en réaffirmant le rôle de médiation de l'art. C'est ainsi que Sartre peut écrire, à propos de la vocation littéraire flaubertienne :

Lorsque Gustave décide d'écrire *Smarrh* pour se faire la médiation du fini et de l'infini, il s'enfonce dans l'imaginaire en feignant de se dé-situer ; mais il devient du coup médiation réelle entre l'imaginaire et la réalité puisqu'il produit par le travail des objets dé-réalisants. Si le mysticisme est un rôle, l'Art est une activité qui vise à inscrire ce rôle dans notre monde¹.

Nous voyons donc que Sartre ne cesse, jusqu'à la fin de sa production, de réaffirmer l'irréalisation qui est propre à l'imagination artistique, tout en jetant perpétuellement des ponts conceptuels pour créer une relation durable entre l'irréel de l'œuvre d'art et la réalité, car c'est là que se joue, pour Sartre, le sens de l'activité artistique elle-même et la clef de son humanisme. L'imagination est donc et reste le moyen pour poser la réalité sur un autre plan, pour permettre paradoxalement, à travers sa négation, de l'envisager d'une tout autre manière, de la poser à distance pour l'appréhender par le filtre de la liberté individuelle. Ce noyau conceptuel qui, comme nous en avons émis l'hypothèse, ne change pas dans ses fondements tout au long de

¹ J.P. Sartre, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1988, t. II, p. 1593-1594.

la carrière de Sartre, nous montre à quel point la théorie de l'imagination sartrienne, bien qu'apparemment très éloignée de celles que nous avons analysées jusqu'à présent, s'insère de plein droit dans notre discours sur les théories fondatrices des rapports entre littérature et imagination entre les deux guerres, car elle structure, par une redéfinition de l'idée de littérature, un humanisme qui affirme l'irréductibilité de l'esprit humain aux déterminations extérieures.

Conclusion générale

En 1998, le biologiste américain Edward Osborne Wilson publie un essai intitulé *L'Unicité du savoir*, dans lequel il revient sur le rêve scientifique d'une « théorie du tout », capable d'unifier par les mêmes principes d'explication toutes les branches du savoir humain. À cet égard, il emploie le terme de « consilience » utilisé pour la première fois par le scientifique et philosophe William Whewell (1794-1866), et que Wilson explique en ces termes :

L'idée centrale de la vision du monde consiliente est que tous les phénomènes tangibles, depuis la naissance des étoiles jusqu'au fonctionnement des sociétés, sont basés sur des éléments matériels qui sont *in fine* réductibles, aussi long et tortueux soit ce processus, aux lois de la physique. [...] aucune bonne raison n'a jamais été donnée qui explique pourquoi la même stratégie ne réussirait pas à unir les sciences naturelles avec les sciences sociales et les humanités¹.

Il est nécessaire, selon Wilson, de construire une théorie réductionniste en mesure de soumettre tous les phénomènes, y compris ceux qui relèvent de l'art, à une explication scientifique. Dans ce sens, sa démarche est l'héritière contemporaine de celle de certains des auteurs que nous avons rencontrés au cours de notre parcours, tels que Taine ou Ribot, et de leur tentative de ramener l'imagination à une combinaison d'éléments simples.

Il est intéressant de relever que Whewell, qui est à l'origine du terme « consilience », constitue également l'une des sources de l'idée, que Poe développe dans *Eureka*, de « consistance »² : ce terme, nous le rappelons, définit l'harmonie des éléments du cosmos qui peut être saisie uniquement par l'imagination à partir d'une appréhension intuitive créatrice, et communiquée par le poème. La théorie de Poe constitue l'un des points extrêmes de la confiance romantique dans les pouvoirs de l'imagination, considérée comme capable d'anticiper les vérités scientifiques. « Consilience » et « consistance » composent les deux facettes de la prétention à un savoir universel, omnicompréhensif, qui se réalise par des moyens opposés : d'un côté, la rigueur de la méthode scientifique, de l'autre côté, la puissance intuitive du créateur. Entre ces deux pôles, il existe un espace de nuances innombrables. C'est dans cet espace que nous avons interrogé les emplois du concept d'imagination.

Au début de ce livre, nous avons émis l'hypothèse que les théorisations élaborées par les auteurs de notre corpus (Breton, Caillois, Petitjean, Bachelard, Sartre), justifiaient le fait de parler d'un « moment » de l'imagination dans la période qui court entre 1924 et 1948 et que ce « moment » est à mettre en relation avec une redéfinition de l'idée de littérature face à une crise due à une perte de repères au regard du rôle cognitif de l'art. Cependant, c'est seulement en enquêtant d'une part sur la genèse de la théorie de l'imagination romantique en tant que justification de la spécificité gnoséologique de la littérature, et d'autre part sur l'influence du réductionnisme causal dans la montée en puissance des sciences humaines, que nous avons pu poser les bases de la dialectique qui informe notre période de référence.

¹ E.O. Wilson, *L'Unicité du savoir*, Paris, Robert Laffont, 2000.

² Cf. *supra* ch. 1.4.

Les trois chapitres qui ouvrent notre enquête, loin d'être un simple panorama historique, construisent alors une analyse des concepts et des dynamiques en jeu dans la suite de notre discours. Le modèle idéaliste et romantique, fondé sur l'idée de la primauté de l'imagination dans le spectre des facultés humaines, sur son potentiel de création et sur la puissance de l'intuition synthétique, accompagne et rend possible le processus d'autonomisation de la littérature dans la modernité esthétique. À partir de la réflexion du cercle romantique de Iéna, l'imagination devient en effet l'une des armes des créateurs dans l'affirmation de leur rôle cognitif et social : nous avons vu, par l'exemple de Coleridge, Poe et Baudelaire, comment les poètes eux-mêmes s'approprient le concept pour légitimer leur propre démarche de connaissance, en sacralisant leur spécificité cognitive.

Cependant, avec l'avènement des sciences humaines, dans la deuxième partie du XVIII^e siècle, et avec l'essor du positivisme, nous assistons à l'affirmation progressive des paradigmes scientifiques dans un espace traditionnellement réservé à l'enquête littéraire et philosophique, celui qui concerne l'analyse de l'imagination. Nous avons vu que la psychologie, la psychanalyse, l'ethnologie et la sociologie entretiennent des relations variées avec la méthode expérimentale et le déterminisme positiviste, et élaborent une variété d'outils d'analyse des phénomènes imaginatifs, qui peuvent se greffer sur la théorisation romantique ou bien en constituer le repoussoir. Il existe donc une gradation, qui va de l'associationnisme réductionniste d'une bonne partie de la psychologie expérimentale à la logique de la surdétermination propre à la psychanalyse. Ce sera ensuite la phénoménologie husserlienne qui se chargera de critiquer le détachement objectivant des sciences humaines dans le but de remettre le sujet au centre du processus de la connaissance.

C'est justement à partir de la dialectique entre les racines de l'imagination littéraire romantique et la complexification apportée par les nouveaux savoirs qui se développent entre la moitié du XIX^e siècle et la moitié du XX^e siècle, que nous avons pu construire notre discours. En effet, la période 1924-1948 voit la naissance d'un nombre significatif de théorisations sur l'imagination, dans un spectre large qui va de Breton à Sartre, du surréalisme à l'existentialisme : nous avons interprété toutes ces élaborations comme une tentative de réponse au débat concernant la « crise de la littérature » qui se développe en ces années. En effet, si la littérature est en crise, c'est parce qu'elle peine à réaliser les attentes concernant les pouvoirs de connaissance que la tradition romantique lui a attribués, mis en discussion par l'affirmation toujours plus forte de modèles scientistes. Retourner sur l'imagination signifie alors questionner l'origine même du rôle de la littérature dans le système des savoirs, et essayer d'adapter les fondements théoriques du concept à la modernité épistémologique portée par les sciences humaines.

La variété des théories développées par nos auteurs n'en est pas moins insérée dans un cadre commun et participe d'un mouvement qui dépasse leurs productions respectives, car il est lié à un changement plus vaste dans le champ intellectuel. L'exigence commune qui émerge est de trouver, par l'imagination, un nouvel espace d'autonomie pour la littérature, ou, en tout cas, une position prééminente pour celle-ci, dans un contexte où les bases romantiques de l'idée moderne de littérature sont de plus en plus remises en cause.

Les stratégies différentes que nos auteurs mettent en place, par-delà la singularité de leurs œuvres, prennent sens dans une progression chronologique. Pendant les années vingt, nous assistons à la naissance de la théorie de l'imagination surréaliste et à sa systématisation de la part de Breton. Cette théorie, dans sa modernité indubitable, nourrie de son expérimentalisme avant-gardiste et de son lien constitutif

avec la psychiatrie et la psychanalyse, se pose tout de même dans le sillage de la démarche romantique, au vu des vastes pouvoirs de connaissance attribués à l'imagination, et de la connexion établie entre cette dernière et la poésie dans la libération des puissances cachées de l'esprit humain : nous avons analysé la complexité de la dialectique entre dimension mystique et rationalisme freudien dans la théorie bretonnienne ainsi que le lien entre l'activisme de l'imagination et la dimension passive de l'écriture automatique. Breton considère l'imagination comme l'instrument fondamental de la révolution anthropologique réalisée par le surréalisme et nous avons vu que cette centralité est confirmée lorsqu'il tâche d'intégrer les avancées de la science contemporaine à la pensée surréaliste, et également lorsqu'il prend en considération la relation entre l'esthétique et l'action politique directe : toujours s'agit-il de reconformer l'image en tant que « création pure de l'esprit », capable de reconfigurer le réel.

Au cours des années trente et quarante, une telle exaltation des pouvoirs de l'imagination est problématisée, à la fois à l'intérieur du mouvement - en raison des critiques portées par les défenseurs du réalisme socialiste - et à son extérieur. Roger Caillois met en œuvre son projet critique en essayant de soumettre l'imagination à une étude scientifique, celle des « sciences diagonales » qui cherchent une troisième voie entre le modèle des sciences dures et l'adhésion à l'intuitionnisme romantique : son refus des « ambiguïtés » du surréalisme aboutira ainsi à la déclaration de la « mort de la littérature ». Cependant, nous avons souligné comment la trajectoire intellectuelle de Caillois montre, malgré sa fascination pour la méthode scientifique, l'affirmation d'une nécessité irremplaçable de l'imagination poétique dans la construction du savoir : sa théorie « traverse » donc les sciences humaines pour aboutir, à la fin de son parcours, à une « poétique généralisée », une étonnante philosophie de la nature qui recherche en celle-ci les mêmes mécanismes non déterministes présents dans la création imaginative, dans une conciliation de Baudelaire et Mendeleïev.

Bachelard, dans les mêmes années, apporte à la question une réponse opposée mais spéculaire car, en séparant nettement l'enquête qu'il mène sur l'imagination d'un côté, et sur la science de l'autre, il cherche une autonomie pour la littérature en limitant son emprise à la psyché humaine et en la coupant de la possibilité d'une description véridique des mécanismes de la nature : c'est ainsi qu'il pose des limites à l'influence romantique, pourtant significative dans sa production, et qu'il peut proposer une vision non réductionniste de l'imagination littéraire, où elle est valorisée pour la dynamisation du psychisme dont elle est porteuse. Tout en tissant un dialogue avec le milieu surréaliste, il élabore un humanisme fondé sur une analyse phénoménologique originale des pouvoirs de la littérature et sur une nouvelle pédagogie de l'imagination.

Petitjean, quant à lui, tout en défendant la valeur métaphysique de l'imagination, cherche dans les sciences humaines, et en particulier dans la psychologie de la forme, des preuves qui appuient sa tentative de repenser le rapport entre élaboration intellectuelle et action politique et sociale, entre Imagination et Réalisation, en essayant de penser un nouveau langage qui puisse coller au dynamisme extrême de la faculté imaginative.

Sartre, au cours des années trente, découvre la méthode phénoménologique, qu'il greffera par la suite sur l'idée romantique de l'autonomie créatrice de l'imagination, en décrivant le processus de la néantisation : l'imagination est pour lui le moyen pour poser la réalité sur un autre plan, pour permettre, à travers sa négation, de la poser à distance pour l'appréhender par le filtre de la liberté individuelle. Nous avons montré

comment ce noyau de sens est à la base à la fois de son élaboration philosophique successive et de sa production fictionnelle. En particulier, par une analyse de ses écrits critiques, nous avons argumenté que l'engagement littéraire sartrien de l'après-guerre n'est pas en contradiction avec la théorie de l'imagination qu'il élabore dans la première phase de sa production.

Le questionnement de la relation avec les sciences humaines est l'un des aspects fondamentaux qui caractérisent le rapport de nos auteurs à l'imagination. Nous avons mis en évidence une ligne théorique commune : les outils de la psychologie, de la psychanalyse, de la sociologie et de l'ethnologie sont largement utilisés mais sans que cela implique jamais une adhésion totale à leurs présupposés épistémologiques. À ce titre, nous avons pu, entre autres, évoquer la méfiance des surréalistes envers le savoir ethnologique, la complexité des rapports de Bachelard avec la psychanalyse, le lien fondateur mais problématique de Caillois avec la sociologie.

C'est justement la nécessité d'envisager l'imagination comme une puissance non déterminée de la subjectivité, qui entraîne le succès, à partir des années quarante, de la méthode phénoménologique : la base romantique de la théorie de l'imagination littéraire trouve une continuité possible dans la critique faite par la phénoménologie aux sciences humaines, au nom de la prise en considération de la subjectivité dans le processus de la connaissance.

Sartre et Bachelard, bien que par des cheminements différents, constituent l'exemple le plus accompli de cette tendance qui se réalise dans le discours sur l'imagination : dans les deux cas, la clef de voûte de leur système se trouve dans une valorisation de l'autonomie du processus de la lecture, entendu en tant qu'expression d'un sujet véritablement créateur.

Un autre élément a émergé dans notre analyse du corpus primaire : une conception de l'imagination en tant que *force* capable de créer une nouveauté, de produire un changement à la fois dans l'individu et dans le corps social. Elle se définit comme une création, comme une impulsion qui fait surgir du nouveau ; cela implique la non-détermination des images, ce qui entre en conflit avec tout déterminisme causal et révèle une persistance romantique significative¹. Mais l'imagination ne se limite pas à produire des images nouvelles, elle est une puissance de dynamisation de la psyché en mesure de produire un changement anthropologique et éthique, comme dans la réflexion de Bachelard, qui peut aussi prétendre engendrer une mutation véritablement politique, comme chez Breton, Caillois, Petitjean ou Sartre. Dans ce contexte, la littérature - soumise à examen, contestée - reste au centre de projets d'humanisme qui expriment l'urgence de sauvegarder, par le discours sur l'imagination, la liberté dans la création et dans l'action sur le réel. Les fondements romantiques du concept d'imagination, bien que modernisés, conservent donc une empreinte significative à l'épreuve des sciences humaines.

La jonction entre l'activité imaginative et la littérature implique également un discours sur le langage. La recherche d'une langue en mesure de suivre la mobilité de l'imagination, d'exprimer la dynamisation du psychisme qu'elle implique, est l'un des thèmes qui sous-tend toute notre recherche. Nous avons analysé la confiance que Breton place dans le langage, celle de transcrire fidèlement, dans l'écriture automatique, l'activité de l'imagination ; cette confiance est pourtant critiquée par Caillois et surtout par Petitjean qui, par l'entremise de l'étude de la démarche joycienne, essaie de fonder une nouvelle langue de l'imagination. Nous avons également évoqué la guerre que Bachelard déclare aux interdits rhétoriciens de la

¹ Même Sartre, qui est l'auteur qui apparaît le plus éloigné de cette tradition, partage une logique de ce type, dans son idée de l'imagination comme négation et sortie du réel.

culture littéraire en défense de l'expression libre, par le langage, des forces profondes de la psyché.

Les interactions qui se réalisent entre les auteurs de notre corpus, nous permettent de revenir sur la définition même du concept de « moment » que nous avons utilisé tout au long de notre discours : s'il n'existe pas une querelle structurée concernant l'imagination littéraire dans l'entre-deux-guerres, les réflexions qui fondent le « moment » que nous avons analysé se rencontrent à plusieurs reprises, en créant des réseaux de sens autour d'un problème commun. Il s'agit d'une concentration de forces qui seront soumises, dans l'après-guerre, à une poussée centripète : elles auront une influence remarquable dans de nombreux champs disciplinaires, de l'anthropologie durandienne, à la psychanalyse, à la théorie politique de Castoriadis, jusqu'aux théories de la nouvelle critique littéraire. C'est une influence qu'il faudrait encore explorer pour avoir un aperçu global de l'histoire du concept d'imagination au cours du dernier siècle et pour en mesurer le poids. Cependant, c'est dans la période que nous avons considérée que l'on peut saisir les caractéristiques fondatrices d'un nouveau paradigme qui, dans les différentes solutions proposées par nos auteurs, montre une évolution cohérente de l'imagination littéraire : nous croyons qu'au-delà des aspects strictement scientifiques, une attention à cette problématique peut encore fournir, dans nos sociétés, des indications pour une réflexion critique sur le rôle de la littérature dans le savoir contemporain.

Bibliographie

A) Sources

Corpus primaire

André Breton et le surréalisme

André Breton

Éditions de référence

Œuvres complètes, tome I, édition de Marguerite Bonnet, publiée avec la collaboration d'Étienne-Alain Hubert, Philippe Bernier et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

Œuvres complètes, tome II, édition établie par Marguerite Bonnet, en collaboration avec Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

Œuvres complètes, tome III, édition de Marguerite Bonnet, publiée sous la direction d'Étienne-Alain Hubert, avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Œuvres complètes, Écrits sur l'art et autres textes, tome IV, édition de Marguerite Bonnet, publiée avec la collaboration d'Étienne-Alain Hubert, Philippe Bernier et Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

Textes étudiés

Carnet 1920-1921

Manifeste du surréalisme, 1924.

Les Pas perdus, 1924.

« Le cinquantenaire de l'hystérie. 1878-1928 », dans *alentours III*, 1928.

Second Manifeste du surréalisme, 1930.

(avec Paul Éluard) *L'Immaculée conception*, 1930.

« Il y aura une fois », dans *Le Revolver à cheveux blancs*, 1932.

Les Vases communicants, 1932.

Point du jour, 1934.

Position politique du surréalisme, 1935

(avec Paul Éluard) *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938.

Ode à Charles Fourier, 1947.

Entretiens 1913-1952, 1952.

L'Art magique, 1957.

Le Surréalisme et la Peinture, 1965.

Signe ascendant, 1968.

Autres textes surréalistes étudiés

ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926.

ARAGON, Louis, *Traité de style*, 1927.

ARAGON Louis, « Lautréamont et nous », *Les Lettres françaises*, n° 1185, 1^{er} juin 1967, p. 5-9, et n° 1186, 8-14 juin 1967, p. 3-9.

ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes*, préface et chronologie de L. Scheler. Textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

- *Capitale de la douleur*, 1926.

- *Défense de savoir*, 1932.

- *Donner à voir*, 1939.

- *L'Évidence poétique*, 1936.

GRACQ, Julien, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1966 [1^{ère} éd. 1948].

LEIRIS, Michel, *Miroir de l'Afrique*, éd. établie, présentée et annotée par Jean Jamin, avec la collab. de Jacques Mercier, Paris, Gallimard, 1996.

- MABILLE, Pierre, *La Construction de l'homme*, Paris, J. Flory Éditeur, 1936.
- MABILLE, Pierre, *Thérèse de Lisieux*, Paris, Allia, 1996 [1^{ère} éd. 1937].
- MABILLE, Pierre, *Conscience lumineuse*, Paris, José Corti, 1989 [1^{ère} éd. 1938].
- MABILLE, Pierre, *Messages de l'étranger*, Paris, Plasma, 1981.
- TZARA, Tristan, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, vol. V, 1982.
- *L'homme approximatif*, 1930.
 - *Essai sur la situation de la poésie*, 1931.
 - *Grains et issues*, 1935.

Revue et textes collectifs

- Littérature*, [1919-1924], Paris, reprint Jean-Michel Place, 1978, 2 vol.
- La Révolution surréaliste*, [1924-1929], Paris, reprint Jean-Michel Place, 1975.
- Documents*, [1929-1930], préface de Denis Hollier, Paris, reprint Jean-Michel Place, coll. « Les Cahiers de Gradhiva », 1991, 2 vol.
- Le Surréalisme au service de la Révolution*, [1930-1933], Paris, reprint Jean-Michel Place, 2002.
- Minotaure : revue artistique et littéraire*, [1933-1939], Paris, Skira, reprint, 1980-1982, 3 vol.

Roger Caillois

- CAILLOIS, Roger, *Œuvres*, édition établie et présentée par Dominique Rabourdin, Paris, Quarto Gallimard, 2008.
- « Sociologie du bourreau », 1939.
 - *Les impostures de la poésie*, 1944.
 - *Le Vent d'hiver*, 1939.
 - *Patagonie*, 1946.
 - *Art poétique ou Confession négative*, 1950.

-*Méduse et cie*, 1960

-*Le fleuve Alphée*, 1978.

CAILLOIS, Roger, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, 1994. [1^{ère} éd. 1938].

CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard 1994 [1^{ère} éd. 1939].

CAILLOIS, Roger, « Pour une esthétique sévère » dans *Lettres Françaises*, n°1, 1^{er} juillet 1941.

CAILLOIS, Roger, « Devoirs et privilèges de l'écrivain français à l'étranger » dans *Lettres françaises*, n° 2, oct. 1942.

CAILLOIS, Roger, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.

CAILLOIS, Roger, *Approches de la poésie*, Paris, Gallimard, 1978.

CAILLOIS, Roger, *Cases d'un échiquier*, Paris, Gallimard, 1979.

CAILLOIS, Roger, *La Nécessité d'esprit*, Paris, Gallimard, 1981.

Armand Petitjean

PETITJEAN, Armand, *James Joyce et l'absorption du monde par le langage*, « Cahiers du Sud », XXI^o, n° 165, octobre 1934.

PETITJEAN, Armand, « Joyce and Mythology, Mythology and Joyce », trad. de l'anglais par Maria Jolas, *Transition*, juillet 1935.

PETITJEAN, Armand, *Imagination et Réalisation*, Paris, Denoël and Steele, 1936.

PETITJEAN, Armand, « Disponibilité de la jeunesse française actuelle » dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 280, janvier 1937.

PETITJEAN, Armand, « Le Romantisme allemand aux Cahiers du Sud », *La Nouvelle Revue Française*, n° 288, septembre 1937.

PETITJEAN, Armand « Signification de Joyce », *Études anglaises*, septembre 1937.

PETITJEAN, Armand, *Le Moderne et son prochain*, Paris, Gallimard, 1938.

PETITJEAN, Armand, « À propos de l'exposition surréaliste », dans *La Nouvelle Revue Française*, n°294, mars 1938.

PETITJEAN, Armand, « Après l'après-guerre », dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 299, septembre 1938,

PETITJEAN, Armand, « Péguy et nous », *La Nouvelle Revue Française*, n°310, juillet 1939

PETITJEAN, Armand, *Combats Préliminaires*, Paris, Gallimard, 1941.

PETITJEAN, Armand « El tratamiento del lenguaje en Joyce », *Sur* (Argentine), n° 78, mars 1942.

PETITJEAN, Armand, PAULHAN Jean, *Correspondance. 1934-1968*, édition établie, présentée et annotée par Martyn Cornick, Paris, Gallimard, 2010.

Gaston Bachelard

BACHELARD, Gaston, *Le Nouvel esprit scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987 [1^{ère} éd. 1934].

BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1985 [1^{ère} éd. 1937].

BACHELARD, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin, 1957 [1^{ère} éd. 1938].

BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1986 [1^{ère} éd. 1939].

BACHELARD, Gaston, *La Philosophie du non: essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, Paris, Presses Universitaire de France, 1988 [1^{ère} éd. 1940].

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 2007 [1^{ère} éd. 1942].

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes*, Paris, Gallimard, 2007 [1^{ère} éd. 1943].

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 2004. [1^{ère} éd. 1948].

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, José Corti, 2004 [1^{ère} éd. 1948].

BACHELARD, Gaston, *Le Matérialisme rationnel*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000 [1^{ère} éd. 1953].

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992 [1^{ère} éd. 1957].

BACHELARD, Gaston *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France [1^{ère} éd. 1960].

BACHELARD, Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003 [1^{ère} éd. 1961].

BACHELARD, Gaston, *Le Droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007 [1^{ère} éd. 1970]

BACHELARD, Gaston, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

Jean-Paul Sartre

SARTRE, Jean-Paul, *L'Imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, [1^{ère} éd. 1936].

SARTRE, Jean-Paul, *Œuvres romanesques*, éd. établie par Michel Contat et Michel Rybalka avec la collaboration de Geneviève Idt et Georges H. Bauer, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1981.

-*La Nausée*, 1938.

-*Le Mur*, 1939.

SARTRE, Jean-Paul, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », dans *La Nouvelle Revue française*, n° 304, janvier 1939.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, 2007 [1^{ère} éd. 1940].

SARTRE, Jean-Paul, *Théâtre complet*, éd. publiée sous la direction de Michel Contat, avec la collaboration de Jacques Déguy, Ingrid Galster, Geneviève Idt, John Ireland, Jacques Lacarme, Jean François Louette, Gilles Philippe, Michel Rybalka et Sandra Teroni, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.

- *Les mouches*, 1942.

- *Huis clos*, 1944.

SARTRE, Jean Paul, *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 2009, [1^{ère} éd. 1943].

SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Les Éditions Nagel, 1970 [1^{ère} éd. 1946].

SARTRE, Jean Paul, *Situations 1*, Paris, Gallimard, 2010 [1^{ère} éd. 1947].

SARTRE, Jean-Paul, *Situations, II. Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1975. [1^{ère} éd. 1948].

SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.

SARTRE, Jean-Paul, *L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1988 [1^{ère} éd. 1971-1972].

Corpus secondaire

Textes classiques, entre Aristote et Kant

ARISTOTE, *De l'Âme*, trad. et notes par J. Tricot, Paris, Vrin, 1992.

ARISTOTE, *De memoria et reminescentia*, dans *Parva naturalia*, trad. par Jules Tricot, Paris, J.Vrin, 1951.

ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et trad. par Jean Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, présentation par S. Menant, Paris, Flammarion, 1998 [1^{ère} éd. 1674].

DESCARTES, *Règles pour la direction de l'esprit*, trad. et notes par Jean Sirven, Paris, Vrin, 1994.

DESCARTES, *Discours sur la méthode*, Paris, Bordas, 1996. [1^{ère} éd. 1637]

HORACE, *Art poétique*, dans *Satires, Odes et Épodes, Épitres*, éd. par François Villeneuve, Paris, Le club français du livre, 1969.

HUME, David, *Traité de la nature humaine. L'entendement*, trad. par Philippe Baranger et Ph. Saltel, Paris, Flammarion, 1995 [1^{ère} éd. 1739-1740].

KANT, Immanuel, *Critique de la raison pure*, trad., présentation et notes par Alain Renaut, Paris, Aubier, 1997 [1^{ère} éd. 1781]

KANT, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. et introduction Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993. [1^{ère} éd. 1790].

LOCKE, John, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, trad. par Pierre Coste, Paris, Le livre de poche, 2009, [1^{ère} éd. 1706].

MALEBRANCHE, Nicolas, *De l'Imagination. De la Recherche de la vérité. Livre II*, Paris, Vrin, 2006 [1^{ère} éd. 1674-1675].

PLATON, *La République*, trad. nouvelle, introduction, notices et notes de Jacques Cazeaux, Paris, Librairie Générale Française, 1995.

THOMAS D'AQUIN, *Commentaire du Traité De l'âme d'Aristote* trad. inédite, présentation, notes et bibliographie par Jean-Marie Vernier, Paris, Vrin, 2007.

Le Romantisme et son héritage

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres Complètes*, texte établi, annoté et présenté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, 1990.

-Critique littéraire

-Critique d'art

BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois ; avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 1973.

BÉGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le Rêve*, Paris, José Corti, 1991 [1^{ère} éd. 1939].

COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia literaria : or, Biographical sketches of my literary life and opinions*, Londres, Bell and Daldy, 1866 [1^{ère} éd. 1817].

FICHTE, Johann, *La doctrine de la science Nova Methodo suivi de l'Essai d'une nouvelle présentation de la doctrine de la science*, texte présenté, établi, traduit et annoté par Ives Radrizzani, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1989 [1^{ère} éd. 1784].

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe – NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du Romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

LE BLANC, Charles, MARGANTIN, Laurent, SCHEFER, Olivier, *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti, 1993.

NOVALIS, *Le Brouillon général (1788-1789)*, trad. de l'allemand, annoté par Olivier Schefer, Paris, Éditions Allia, 2000.

NOVALIS, *Art et utopie, les derniers fragments (1799-1800)*, édition par Olivier Schefer, Paris, Éditions de la rue d'Ulm, 2005.

NOVALIS, *Fragments logologiques*, dans *Sémences*, trad. de l'allemand par Olivier Schefer, Paris, Éd. Alla, 2004.

POE, Edgar Allan, *Histoires, essais et poèmes*, édition de Jean-Pierre Naugrette, Paris, Librairie générale française, 2006.

-« Poésie, pensée et fiction », 1842.

- « Le principe poétique », 1848.

- *Eureka*, 1848.

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Le Système de l'idéalisme transcendantal*, traduit de l'allemand par Paul Grimblot, Paris, Ladrangé, 1842, [1^{ère} éd. 1800].

SCHLEGEL, Auguste, Wilhelm, *Cours de littérature dramatique*, trad. par Mme Necker de Saussure. Nouvelle édition revue et annotée par Eugène Van Bommel, Genève, Slatkine reprints, 1971 [1^{ère} éd. 1865].

SCHLEGEL, Friedrich *Fragments*, trad. de l'allemand par Charles Leblanc, Paris, José Corti, 1996 [1^{ère} éd. 1797].

Sciences humaines

BAUDOIN, Charles, *De l'Instinct à l'esprit. Précis de psychologie analytique*, Paris, Les études carmélitaines chez Desclée de Brouwer, 1950.

BAUDOIN, Charles, *Psychanalyse de l'art*, Paris, Alcan, 1929.

BAUDOIN, Charles, *Psychanalyse de Victor Hugo* préface de Pierre Albouy, Paris, Imago, 2008 [1^{ère} éd. 1943].

BAUDOIN, Charles, *Le Symbole chez Verhaeren : essai de psychanalyse de l'art*, Paris, Mongenet, 1924.

CASLANT, Eugène, *Méthode de développement des fonctions supra-normales*, Paris, Éditions Rhéa, 1921.

DESOILLE, Robert, *Exploration de l'affectivité subconsciente par la méthode du rêve éveillé*, Paris, J.L.L. D'Artrey, 1938.

DESOILLE, Robert, *Le Rêve éveillé dirigé en psychothérapie. Ces étranges chemins de l'imaginaire*. Textes réunis par Nicole Fabre, Paris, Édition Erès, 2000.

DUGAS, Ludovic, *L'Imagination*, Paris, Octave Doin, 1903.

DUGAS, Ludovic, *Le Philosophe Théodule Ribot*, Paris, Payot, 1924.

DUGAS, Ludovic, *Les Maladies de la mémoire et de l'imagination*, Paris, Vrin, 1932.

DUMÉZIL, Georges, *Mariages indo-européens*, Paris, Payot, 1979.

DUMÉZIL, Georges, *Loki*, Paris, Éditions G.P. Maisonneuve, 1948.

DUPRÉ, Ernst, *Pathologies de l'imagination et de l'émotivité*, Paris, Payot, 1925.

DURKHEIM, Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Librairie Générale Française, 1991 [1^{ère} éd. 1912].

FREUD, Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, trad. et présenté par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil, 2010 [1^{ère} éd. 1900].

FREUD, Sigmund, « Le Créateur littéraire et l'activité imaginative », dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres textes*, trad. par Fernand Cambon, Paris, Folio Gallimard, 2001 [1^{ère} éd. 1907].

FREUD, Sigmund, *Le Délire et les Rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, trad. par Janine Altounian, Pierre Haller, Daniel Hartmann, Christophe Jouanlanne, Paris, Presses Universitaires de France, 2010 [1^{ère} éd. 1907].

FREUD, Sigmund, *Correspondances, 1873-1939*, trad. par Anne Berman, éd. d'E. Freud, Paris, Gallimard, 1979,

HUSSERL, Edmund, *Recherches logiques*, tome 2 « Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance », trad. par H. Elie, A.L. Kelkel et R. Schérer, Paris, Presses Universitaires de France [1^{ère} éd. 1901]

HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. par Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 1950 [1^{ère} éd. 1913].

JUNG, Carl Gustav, *La Dialectique du moi et de l'inconscient*, trad. par le docteur Roland Cohen, Paris, Gallimard, 1964 [1^{ère} éd. 1933].

JUNG, Carl Gustav, *Types psychologiques*, préface et trad. de Yves Le Lay, Genève, Librairie de l'Université, 1950 [1^{ère} éd. 1920].

JUNG, Carl Gustav, « *Ma vie* ». *Souvenirs, rêves et pensées*, recueillis et publiés par A. Jaffé. Trad. par le Dr Roland Cohen et Yves Le Lay avec la collaboration de Salomé Burckhardt, Paris, Gallimard, 1966 [1^{ère} éd. 1961].

JUNG, Carl Gustav, KERÉNYI, Karl, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Payot, 1968 [1^{ère} éd. 1941].

JUNG, Carl Gustav, *Métamorphoses et les symboles de la libido*, trad. par Louis de Vos, Paris, Montaigne, 1927 [1^{ère} éd. 1912].

JOLY, Henri, *L'Imagination : étude psychologique*, Paris, Hachette, 1877.

LÉVY-BRUHL, Lucien, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951 [1^{ère} éd. 1910].

LÉVY-BRUHL, Lucien, *L'Âme primitive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996 [1^{ère} éd. 1927].

LÉVY-BRUHL, Lucien, *La Philosophie d'Auguste Comte*, Paris, Alcan 1900.

LÉVY-BRUHL, Lucien, *La Mentalité primitive*, Paris, Flammarion, 2010 [1^{ère} éd. 1922].

MAUSS, Marcel et DURKHEIM, Émile, « De quelques forces primitives de classification », dans MAUSS, Marcel, *Essais de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1968,

MAUSS, Marcel, HUBERT, Henri, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », *L'année sociologique*, 1902-1903.

PEILLAUBE, Emile, *Les Images : essai sur la mémoire et l'imagination*, Paris, Éd. Marcel Rivière, 1910.

RIBOT, Théodule, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, L'Harmattan, 2007 [1^{ère} éd. 1900].

RIBOT, Théodule, *La Psychologie anglaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2002. [1^{ère} éd. 1870].

RIBOT, Théodule, *La Psychologie Allemande contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2003 [1^{ère} éd. 1879].

TAINÉ, Hippolyte, *De l'Intelligence*, Paris, L'Harmattan, 2007, [1^{ère} éd. 1870].

TAINÉ, Hippolyte, *Histoire de la littérature anglaise* (fac-simile de la quatrième édition de 1878), Ressouvenance, Coeuvres et Valsery, 2008.

Le champ littéraire 1870-1950

ARLAND, Marcel, « Sur un nouveau mal du siècle », dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 125, février 1924.

BEAUVOIR, Simone de, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008 [1^{ère} éd. 1896].

BERGSON, Henri, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, [1^{ère} éd. 1932].

BERGSON, Henri, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011 [1^{ère} éd. 1903].

BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Plon, 1920.

CLAUDEL, Paul, *Positions et propositions*, dans Paul Claudel, *Œuvres en prose*, préface par Gaëtan Picon. Textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 1965 [1^{ère} éd. 1928].

CLAUDEL, Paul, *Art poétique*, édition présentée et annotée par Gilbert Gadoffre, Paris, Gallimard, 1984 [1^{ère} éd. 1907].

JOYCE, James, *Ulysse*, trad. de l'anglais par M. Auguste Morel, assisté par M. Stuart Gilbert. Traduction entièrement revue par M. Valéry Larbaud, avec la collaboration de l'auteur, Paris, Monnier, 1929 [1^{ère} éd. 1922].

LAUTREAMONT, *Poésies II*, dans *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1953 [1^{ère} éd. 1870].

PAULHAN, Jean *Œuvres complètes*, édition établie, préfacée et annotée par Bernard Baillaud, vol. III, Paris, Gallimard, 2011.

- *Les Fleurs de Tarbes*, 1936 et 1941.

- « Présentation de *La N.R.F.* au Club du Faubourg », 1969.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 1971 [1^{ère} éd. 1954].

PROUST, Marcel, *À la Recherche du temps perdu*, texte établi sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Quarto Gallimard, 1999.

RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, José Corti, 1983 [1^{ère} éd. 1933].

RIMBAUD, Arthur, *Correspondance*, présentation et notes de Jean-Jacques Lefrère, Paris, Fayard, 2007.

RIVIÈRE, Jacques, « La Crise du concept de littérature », dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 125, février 1924.

VALÉRY, Paul, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960.

-*Tel Quel*, 1941-1943.

-Variété, 1944.

-*Études philosophiques*

Bases de données en ligne

Corpus critique du Labex OBVIL : <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/> (consulté le 30 septembre 2019).

Revue et groupes

HOLLIER, Denis (textes présentés par), *Le Collège de sociologie. 1937-1939*, Paris, Gallimard, 1995.

HOLLIER, Denis, (préface de), *Documents. Archéologie, beaux-arts, ethnographie, variées*, 2 volumes (1929-1930), Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991.

B) Bibliographie critique

Textes de méthode

BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.

BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986 [1^{ère} éd. 1959].

BLOOM, Harold, *The Anxiety of influence. A theory of poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 2015 [1^{ère} éd. 1992].

BORUTTI Silvana, *Teoria e Interpretazione. Per un'epistemologia delle scienze umane*, Milan, Guerini e associati, 1991.

COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, 1996 [1^{ère} éd. 1960].

GONTIER, Thierry, « Humanisme de la Renaissance – renaissance de l'Humanisme » dans Académie Européenne des Sciences. Nice-Côte d'Azur, *Actualité de l'Humanisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

GOLD, Stephan Jay, *Le Renard et le Hérisson. Pour réconcilier la science et les humanités*, trad. de l'anglais par Nicolas Witkowski, Paris, Seuil, 2005 [1^{ère} éd. 2003].

KLIMIS, Sophie, VAN EYNDE Laurent (sous la dir. de), *Littérature et savoir(s)*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2002.

JENNY, Laurent, *La Fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006.

MARX, William, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.

MARX, William, *Naissance de la critique moderne : la littérature selon Éliot et Valéry, 1889-1945*, Arras, Artois Presses Universitaires, 2002.

- MIÉVILLE, Denis (sous la direction de), *Approches sémiologiques dans les sciences humaines*, Lausanne, Éditions Payot, 1993.
- MILNER, Max, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, SEDES, 1997 [1^{ère} éd. 1980].
- MIQUEL, Paul-Antoine, *Epistémologie des sciences humaines*, Paris, Nathan 1991.
- PINSON, Jean Claude, *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, Paris, Champ Vallon, 1995.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et Sensation*, Paris, Seuil, 1954.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil, 1955.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.
- RICŒUR, Paul, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.
- VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Seuil, 1983.
- WILSON, Edward O., *L'Unicité du savoir. De la biologie à l'art, une même connaissance*, trad. par Constant Winter, Paris, Robert Laffont, 2000 [1^{ère} éd. 1998].
- WORMS, Frédéric, *La Philosophie en France au XX^e siècle. Moments*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2009.
- WORMS, Frédéric (sous la dir. de), *Le Moment 1900 en philosophie*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Le Sacré*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014 [1^{ère} éd. 1981].

Bibliographie générale sur le concept d'Imagination

- BARONTINI, Riccardo, LAMY, Julien (sous la direction de), *L'Histoire du concept d'imagination en France (de 1918 à nos jours)*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2019.
- BERNIER, Ghyslaine, *L'Imagination*, Paris, Éditions Quintette, 2002.
- BERTRAND, Jean-Pierre, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, 2015.

- BIANCHI, Massimo, FATTORI, Marta (sous la dir. de), *Phantasia-Imaginatio*, V° *Colloquio internazionale del Lessico Internazionale Europeo*, Roma 9-11 gennaio 1986, Edizioni dell'Ateneo, Rome, 1988.
- BOURIAU Christophe, *Qu'est-ce que l'imagination?*, Paris, Vrin, 2003.
- BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. 1600-1814*, Paris, Albin Michel, 1994.
- BURGOS, Jean, *Pour une Poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- BURGOS, Jean, *Imaginaire et Création. Le poète et le peintre au jeu des possibilités*, Paris, Les lettres du temps, 1998.
- CASTORIADIS, Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.
- CHELEBOURG, Christian, *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Éditions Nathan, 2000.
- CHENU, Roselyne (sous la dir. de), *L'Imagination créatrice*, Paris, Payot, 1971.
- CITTI, Pierre, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman. 1890-1914*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- CORBIN, Henri, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*, Paris, Flammarion, 1958.
- *Face de Dieu, face de l'homme. Herméneutique et soufisme*, Paris, Entrelacs, 2008.
- DAGORGNET, François, *Philosophie de l'image*, Paris, Vrin, 1984.
- DUBUSSON, Samuel, *L'Imagination légitimée. La conscience imaginative dans la phénoménologie proto-transcendentale de Husserl*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- LEGROS, Patrick, MONNEYRON, Frédéric, RENARD, Jean-Bruno, TACUSSEL, Patrick, *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin, 2006.
- LEMPEN-RICCI, Silvia, *Le Sens de l'imagination. Etude comparative sur la structure de l'image et l'acte d'imaginer comme pouvoir de la conscience*, Genève, Georg, 1985.
- LORIES, Danielle et RIZZERIO, Laura (sous la dir. de) *De la phantasia à l'imagination*, Louvain-Namur-Paris-Dudley, Éditions Peeters, 2003.
- DELAPORTE, Guy-François, *Lecture du commentaire de Thomas d'Aquin sur le Traité de l'âme d'Aristote*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- DE SAINT LAURENT, Raymond, *L'Imagination*, Paris, Aubanel, 1950.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

- DUBOIS, Claude-Gilbert, *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie*, Paris, Bordas, 1981 [1^{ère} éd. 1960].
- DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015 [1^{ère} éd. 1964].
- DURAND, Gilbert, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994.
- DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie*, Paris, Albin Michel, 1996.
- ENGELL, James, *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.
- FERRARIS, Maurizio, *L'Immaginazione*, Bologne, Il Mulino, 1996.
- GUSDORF Georges, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1953.
- LAPLANTINE, François, *Les Trois Voix de l'imaginaire*, Paris, Éditions Universitaires, 1974.
- KARNES, Michelle, *Imagination, Meditation and Cognition in the Middle Ages*, Chicago-Londres, Chicago University Press, 2011.
- KEARNEY, Richard, *Poetics of imaging. Modern to post-modern*, New York, New York University Press, 1998.
- KEARNEY, Richard, *Poétiques du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*, Paris, Beauchesne, 1984.
- KEARNEY, Richard, *The wake of imagination*, Minneapolis, University of Minnesota press, 1988.
- KOPOSOV, Nikolay, *De l'Imagination historique*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2009.
- LEGOUIS, Catherine, *Positivism and Imagination. Scientism and its limits in Emile Hennequin, Wilhem Scherer and Dimitii Pisarev*, Londres, Associated University Press, 1997.
- LYONS, John, *Before Imagination: embodied thought from Montaigne to Rousseau*, Stanford, Stanford University Press, 2005.
- PÉREZ, Claude-Pierre, *Les Infortunes de l'imagination. Aventures et avatars d'un personnage conceptuel de Baudelaire aux postmodernes*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.
- PIERRON, Jean-Philippe, *Les Puissances de l'imagination. Essai sur la fonction éthique de l'imagination*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012.

- POPA, Délia, *Apparence et réalité. Phénoménologie et psychologie de l'imagination*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2012.
- RICHIR, Marc, *Phantasia, Imagination, affectivité. Phénoménologie et anthropologie phénoménologique*, Grenoble, Millon, 2004.
- RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- SALLIS, John, « L'Espacement de l'imagination » in Eliane Escoubas, Marc Richir (sous la dir. de), *Husserl*, Grenoble, Millon, 1989.
- SALLIS, John, *Logic of imagination : the expanse of the elemental*, Bloomington, Indiana University press, 2012
- SCRUTON, Roger, *Art and imagination*, Londres, Methuen and co, 1974.
- SHEPPARD, Anne, *The poetics of Phantasia. Imagination in Ancient Aesthetics*, Londres, Bloomsbury, 2014.
- SIMONDON, Gilbert, *Imagination et invention (1965-1966)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- STAROBINSKI, Jean, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 2001 [1^{ère} éd. 1967].
- STAROBINSKI, Jean, « La Double légitimité », dans *Revue Internationale de philosophie*, n°150, 1984, p. 231-244.
- THOMPSON, Michael (sous la direction de), *Imagination in Kant's critical philosophy*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2013.
- WARREN, Edward W., *Imagination in Plotinus*, in « The classical Quarterly », Oxford, Clarendon press, 1966.
- VÉDRINE, Hélène, *Les Grandes Conceptions de l'imaginaire*, Paris, Librairie Générale française, 1990.
- VELOSO, Claudio, « Phantasia et Mimêsis chez Aristote », in *Revue des Etudes anciennes*, 106, 2004.
- WARNOCK, Mary, *Imagination*, Londres, Faber and faber, 1976.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'Imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'Imagination*, Paris, Presses Universitaire de France, 1991.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La Vie des images*, Grenoble, Presses Universitaire de Grenoble, 2002.

Bibliographie critique sur le corpus primaire

André Breton et le surréalisme

ALQUIÉ, Fernand (sous la direction de), *Entretiens sur le Surréalisme*, Paris, Mouton & Co, 1968.

ALQUIÉ, Fernand, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977 [1^{ère} éd. 1955].

BÉHAR, Henri (sous la direction de), *Dictionnaire André Breton*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

BÉHAR, Henri, *Tristan Tzara*, OXUS, 2005.

BÉHAR, Henri (sous la direction de), *Les Pensées d'André Breton*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1988.

BÉHAR, Henri (sous la direction de), *Le Surréalisme et la Science*, dans la collection *Mélusine*, n° XXVII, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 2007.

BÉHAR, Henri (sous la direction de), *Chassé-croisé Tzara-Breton. Actes du colloque international Paris-Sorbonne 23-25 mai 1996*, dans la collection *Mélusine*, n° XVII, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1997.

BIRO, Adam et PASSERON, Robert, *Dictionnaire générale du Surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

BLACHÈRE, Jean-Claude, *Les Totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1996.

BONNET, Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975.

BONNET, Marguerite, « Littérature et le reste », dans *Littérature, numéros 1 à 20*, mars 1919 à août 1921, Paris, Éd. Jean-Michel Place, 1978.

BRUNEL, Pierre, « L'Ode à Charles Fourier d'André Breton » dans *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

CAVALLUCCI, Fabio, « Il surrealismo e l'immaginazione », *Rivista di Estetica*, n°44-45, 1993.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le Surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

DESCAMPS, Christian (sous la direction de), *Surréalisme et Philosophie*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1992.

DETTMAR-WRANA, Susanne, *Julien Gracq et la réception du romantisme allemand*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris IV Sorbonne en 2000, sous la direction de M. Murat et O. Roth.

FRÉMOND, Emilie, *Le Surréalisme au grand air. Inventaire et aventures d'une pensée de la nature*, Thèse de doctorat en littérature française soutenue à L'Université Paris IV Sorbonne, 2012.

FRÉMOND, Emilie, *Le Surréalisme au grand air. Tome I. Écrire la nature*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

GAULMIER, Jean, « Introduction », dans A. Breton, *Ode à Charles Fourier*, commenté par Jean Gaulmier, illustré par Robert Lagarde, Paris, Fata Morgana, 1994, p. 22.

HULAK, Fabienne (sous la dir. de), *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice, Z' Éditions, 1992.

JENNY, Laurent, « Les aventures de l'automatisme », dans *Littérature*, n°72, décembre 1988, Paris, Armand Colin, p. 3-11.

LAVILLE, Rémy, *Pierre Mabille, un compagnon du Surréalisme*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1983.

MOURIER-CASILE, Pascaline, *De la Chimère à la merveille*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1986.

MURAT, Michel et BERRANGER, Marie-Paule (sous la dir. de) *Une Pelle au vent dans les sables du rêve*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992.

MURAT, Michel (sous la dir. de), *André Breton*, Paris, Éditions de l'Herne, 1998.

MURAT, Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Le livre de Poche, 2013.

NADEAU, Maurice, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Seuil, 1960.

PLANCK, William, *Sartre and Surrealism*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1972.

PLOUVIER, Paule, « Breton, Jung et le hasard objectif » publié dans *Europe* 46.475 (Nov. 1, 1968), p. 103-108.

REYNAUD PALIGOT, Carole, *Parcours politique des surréalistes 1919-1969*, Paris, CNRS éditions, 2001.

RUBIO, Emmanuel, *Les Philosophies d'André Breton*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 2009.

SABOT, Philippe, « Primitivisme et Surréalisme, une synthèse impossible ? » dans *Methodos. Savoirs et textes*, n°3, 2003, mis en ligne le 5 avril 2004, URL : <http://methodos.revues.org/109> ; DOI : 10.4000/methodos.109, consulté le 30 octobre 2019.

SCOPELLITI, Paolo, *L'Influence du surréalisme sur la psychanalyse*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2002.

TISON BRAUN, Micheline, *Tristan Tzara, inventeur de l'homme nouveau*, Paris, Nizet, 1977.

TLATLI, Soraya, *La Folie lyrique : Essai sur le surréalisme et la psychiatrie*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Roger Caillois

ALEXANDRE, Didier, « Roger Caillois. "Discréditer si possible la littérature toute entière" », in « *L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite* » : littérature, psychologie, psychanalyse, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1632.php> (consulté le 14 juillet 2019).

BRIDET, Guillaume, *Littérature et sciences humaines : autour de Roger Caillois*, Paris, Honoré Champion, 2008.

FELGINE, Odile, *Roger Caillois*, Paris, Stock, 1994.

FELGINE, Odile, PÉREZ, Claude-Pierre (Édition établie et annotée par), *Cahiers Jean Paulhan 6. Correspondance Jean Paulhan-Roger Caillois. 1934-1967*, Paris, Gallimard, 1991.

FELL, Claude, « "La Croix du Sud" : tremplin de la littérature latino-américaine en France », *Rio de la Plata*, n° 13, Buenos Aires, 1992.

JENNY, Laurent (sous la dir. de), *Roger Caillois. La pensée aventurée*, Paris, Belin, 1992.

LAMBERT, Jean-Clarence (sous la dir. de), *Roger Caillois. Témoignages, études et analyses, précédés de 39 textes rares ou inédits de Roger Caillois*, Paris, Éditions de la Différence, 1991.

LASERRA, Annamaria (sous la dir. de), *Roger Caillois : fragments, fractures, réfractations d'une œuvre*, Padoue, Unipress, 2002.

LASERRA, Annamaria, *Materia e immaginario: il nesso analogico nell'opera di Roger Caillois*, Rome, Bulzoni, 1990.

MASSONET, Stéphane, *Les Labyrinthes de l'imaginaire dans l'œuvre de Roger Caillois*, Paris, L'Harmattan, 1998.

PANOFF, Michel, *Les Frères ennemis. Roger Caillois et Claude Lévi-Strauss*, Paris, Payot, 1993.

PÉREZ, Claude-Pierre, « Le Fantôme de Novalis », dans *Europe*, n° 859-860, Novembre-Décembre 2000.

Armand Petitjean

BACHELARD, Gaston, [compte rendu de] «*Imagination et réalisation*, par Armand Petitjean », *La NRF*, mars 1937.

CORNICK, Martyn, *Introduction* à J. Paulhan, A. Petitjean, *Correspondance. 1934-1968*, édition établie, présentée et annotée par M. Cornick, Paris, Gallimard, 2010.

CORNICK, Martyn, « Voies et impasses en littérature. Armand Petitjean à *La NRF* de Jean Paulhan, dans Barthélémy, Clarisse (sous la dir.), *La Littérature selon Paulhan*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2014, p. 15-40.

FRANCK-ELSTER, Claudine, « Les Retournements Petitjeaniens », dans *Modernism/Modernity*, 3.1 (1996).

FONDANE, Benjamin, [compte rendu de] *Imagination et réalisation*, par Armand Petitjean, *Les Cahiers du Sud*, août 1937.

PAULHAN, Jean, [compte-rendu de] «*Imagination et réalisation* », *La N.R.F.*, n° 270, mars 1936.

Gaston Bachelard

Gaston Bachelard : l'homme du poème et du théorème : [actes du] colloque du centenaire, Éditions universitaires de Dijon, Dijon, 1984.

AUGIERI Carlo Alberto, BARONTINI Riccardo, DOLFI Anna (sous la dir. de), *Gaston Bachelard et la littérature : Herméneutique et phénoménologie de l'imaginaire poétique*, dans *Ermeneutica Letteraria*, Pise-Rome, Fabrizio Serra Editore, n° 11, 2015.

BARSOTTI, Bernard, *Bachelard critique de Husserl*, Paris, L'Harmattan, 2002.

BONICALZI, Francesca, *Leggere Bachelard. Le ragioni del sapere*, Milan, Jaca Book, 2007.

BONTEMS, Vincent, *Bachelard*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

FABRE, Michel, *Bachelard éducateur*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

GAYON, Jean, WUNENBURGER, Jean-Jacques (sous la dir. de), *Bachelard dans le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

GUÉNANCIA, Pierre, PERROT, Maryvonne, WUNENBURGER, Jean-Jacques (sous la dir. de), « Sciences, imaginaire, représentation : le bachelardisme aujourd'hui », *Cahiers Gaston Bachelard*, n° 12, 2012.

LESCURE, Jean, *Un été avec Bachelard*, Paris, Luneau-Ascot Editeurs, 1983.

LIBIS, Jean, *Bachelard et la Mélancolie : l'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2000.

LIBIS, Jean, *Gaston Bachelard ou la solitude inspirée*, Villeneuve d'Ascq, Berg international, 2007.

LAMY, Julien, « Le dualisme bachelardien, un 'faux problème'? », dans *Cahiers Gaston Bachelard. Sciences, imaginaire, représentation: le bachelardisme aujourd'hui*, avril 2012, 12, p. 105-134.

LAMY, Julien, *Le pluralisme cohérent de la philosophie de Gaston Bachelard*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Jacques Wunenburger, soutenue à l'université Lyon III le 14 octobre 2014.

MANSUY, Michel, *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, José Corti, 1967.

PALLICCIA, Daniel, "Bachelard e la rottura fenomenologica dell'istante immaginale", dans *Atque*, n° 3-4, Bergame, 2008.

PARINAUD, André, *Bachelard*, Paris, Flammarion, 1996.

PIERRON, Jean-Philippe, « Les Rêveries de la volonté bachelardiennes et la poétique de la volonté ricœurienne », *Cahiers Gaston Bachelard*, n° 10, Dijon 2008.

PIRE, François, *De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*, Paris, José Corti, 1967.

POULIQUEN, Jean-Luc, « La préface de Robert Desoille » dans *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n°20, 2005.

POULIQUEN, Jean-Luc « Pages d'histoire et de critique littéraires autour de Gaston Bachelard et Jean Paulhan », dans *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n°18, Madrid 2003.

ROY, Jean-Pierre, *Bachelard ou le concept contre l'image*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1977.

SERTOLI, Giuseppe, *Le Immagini e la realtà, Saggio su Gaston Bachelard*, Florence, La Nuova Italia Editrice, 1972.

TILLEUL, Jean-Louis, « Bachelard lecteur. Pour une expérience phénoménologique, subversive et heureuse de la lecture littéraire » dans *Les Lettres Romanes*, Tome LVII, n° 1-2, février-mai 2003, Louvain, Université catholique de Louvain.

THIERRIEN, Vincent, *La Révolution de Bachelard en critique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1970.

WORMS, Frédéric, WUNENBURGER, Jean-Jacques (sous la direction de), *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité ? Actes du colloque international de Lyon, 28-29-30 septembre 2006*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Gaston Bachelard, poétique des images*, Paris, Mimesis, 2012.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (sous la dir. de), *Gaston Bachelard. Science et poétique, une nouvelle éthique ?*, Colloque de Cerisy, Paris, Hermann, 2013.

Jean-Paul Sartre

BLANCHOT, Maurice, « Les romans de Sartre », dans *La Part du Feu*, Paris, Gallimard, 1949.

BRIOSI, Sergio, *Sartre critico*, Zanichelli, 1981.

BRIOSI, Sergio, « L'imaginaire et l'esthétique de Sartre », *Revue d'esthétique* n° 2 1981.

COHEN-SOLAL, Anne, *Sartre*, Paris, Bologne, Gallimard, 1989.

COOREBYTER, Vincent de, *Sartre face à la phénoménologie. Autour de « L'intentionnalité » et de « La transcendance de l'Ego »*, Bruxelles, Ousia, 2000.

COOREBYER, Vincent de, *Sartre avant la phénoménologie. Autour de « La nausée » et de la « Légende de la vérité »*, Bruxelles, Ousia, 2005.

DEGUY, Jacques, *La Nausée de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1993.

DEGUY, Jacques, *Sartre. Une écriture critique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.

GALSTER, Ian, *Le Théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques. T.1 : Les pièces créées sous l'Occupation allemande. Les Mouches et Huis clos*, Paris, L'Harmattan, 2001.

GOLDTHORPE, Rhiannon, *Sartre : Literature and theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.

IDT, Geneviève, *La Nausée*, Paris, Hatier, 1971.

LOUETTE, Jean-François, *Silences de Sartre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.

LOUETTE, Jean-François, « *La Chambre de Sartre, ou la folie de Voltaire* », *Poétique*, n° 153, février 2008.

LOUETTE, Jean-François (sous la dir. de), *Sartre écrivain*, Paris, Eurédit, 2005.

NOUDELMANN, François, *Sartre, l'incarnation imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 1996.

NOUDELMANN, François, *Huis clos et Les mouches de Jean Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1993.

SCHILPP, Arthur (sous la dir. de), *The Philosophy of Jean-Paul Sartre, The Library of living philosophers*, La Salle, Vintage, 1981.

SPORTELLI, Silvano, *Sartre e la psicanalisi*, Bari, Dedalo libri, 1981.

WITTMAN Heiner (trad. N. Weitemeier et J. Yacar), *L'Esthétique de Sartre. Artistes et Intellectuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Bibliographie critique sur le corpus secondaire

Le Romantisme et son héritage

ABRAMS, Meyer Howard *The Mirror and the Lamp. Romantic theory and the critical tradition*, New York, Oxford University Press, 1953.

AYRAULT, Roger, *La Genèse du romantisme allemand. Situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Montaigne, 1961.

BÉNICHOU, Paul, *Romantismes françaises*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, vol. I et II.

-*L'École du désenchantement*, 1992.

-*Les Mages romantiques*, 1988.

-*Le sacre de l'écrivain : 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, 1973.

BLANCHOT, Maurice, « L'Athenäum » dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

CANTALUPO, Barbara, « Eureka : Poe's "Novel Universe" », dans CARLSON, Eric (sous la dir. de), *A Companion to Poe's studies*, Westport, Greenwood press, 1996, p. 323-344.

DUMONT, Augustin, *L'Opacité du sensible chez Fichte et Novalis. Théories et pratiques de l'imagination transcendante à l'épreuve du langage*, Grenoble, Million, 2012.

GUSDORF, Georges, *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982.

MARCEL, Gabriel, *Coleridge et Schelling*, Paris, Aubier-Montaigne, 1971.

SALLIS, John, *Espacement de la raison et de l'imagination dans des textes de Kant, Fichte et Hegel*, traduit de l'américain par Maurice Élie, Michel Fuchs, Jean-Luc Gautero, Caëla Gillespie et Dominique Janicaud, Paris, Vrin, 1997 [1^{ère} éd. 1987].

RICHARD, Claude, *Edgar Allan Poe journaliste et critique*, Paris, Klicksiek, 1978.

SWIRKI, Peter, *Between literature and science. Poe, Lem and Explorations in Aesthetics, Cognitive Sciences, and Literary Knowledge*, Québec, McGill-Queen's University Press, 2000.

VAILLANT, Alain, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, Ellug, 2005.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis, *Hegel et l'idéalisme allemand*, Paris, Vrin, 1999.

Sciences humaines

BARBARAS, Renaud, *Introduction à la phénoménologie de Husserl*, Chatou, Les Éditions de la transparence, 2008.

BLANCKAERT, Claude, BLONDIAUX Loïc, LOTY Laurent, RENNEVILLE, Marc, RICHARD, Nathalie, *L'Histoire des sciences de l'homme. Trajectoires, enjeux, questions vives*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BLETON-RUGET Annie et POIRRIER Philippe (éd.), *Le Temps de sciences humaines : Gaston Roupnel et les années Trente*, Paris, Éd. Le Manuscrit, 2007.

BOURE, Robert, *Les Sciences humaines et sociales en France: une approche historique*, Paris, EME, 2007.

BRANDNER LIARD, Véronique, *Inconscient, individuation et imagination active chez Jung*, dans *M@gm@*, vol.2 n.2 Avril-Juin 2004, URL : http://www.magma.analisiqualitativa.com/0202/article_06.htm#4 (consulté le 25 septembre 2019.)

CARROY, Jacqueline, OHAYON Annick, PLAS, Régine, *Histoire de la psychologie en France. XIXe-XXe siècles*, Paris, La Découverte, 2006.

CONTOU TERQUEM, Sarah (sous la direction de), *Dictionnaire Freud*, Paris, Robert Laffont, 2015.

- DELIÈGE, Robert, *Une Histoire de l'anthropologie. Écoles, auteurs, théories*, Paris, Seuil, 2006.
- DEMOULE Jean-Paul, *Mais où sont passés les Indo-européens ? Le mythe d'origine de l'Occident*, Paris, Seuil, 2014.
- DETIENNE, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.
- DUBUISSON, Daniel, *Mythologies du XXe siècle. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.
- ERIBON, Didier, *Faut-il brûler Dumézil ?*, Paris, Flammarion, 1992.
- FILLOUX, Jean Claude, *Anthologie des sciences de l'homme*, Paris, Dunod, 1993.
- FORDHAM, Frieda, *Introduction à la psychologie de Jung*, traduit de l'anglais par Thierry Auzas et Marie-Jeanne Benmussa, Paris, Éditions Imago, 1979
- GAUCHET, Marcel et SWAIN, Gladys, *Le Vrai Charcot. Les chemins imprévus de l'inconscient*, suivi de deux essais de Jacques Gasser et Alain Chevrier, Paris, Calmann-Lévy, 1997.
- GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, traduit de l'italien par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, Paris, Flammarion, 1989 [1^{ère} éd. 1986].
- GOETSCHER, Pascal et LOYER, Emmanuel, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XX^e siècle*, Paris, Colin Cursus, 1995.
- GRONDIN, Jean, *Le Tournant herméneutique de la phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- GUSDORF, Georges, *Introduction aux sciences humaines. Essai critique sur leurs origines et leur développement*, Paris, Les Belles Lettres, 1960.
- GUSDORF, Georges, *Les Sciences de l'homme sont des sciences humaines*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.
- HANNAH, Barbara, *Rencontres avec l'âme. L'imagination active selon C.G. Jung*, trad. de l'anglais par Georges Hude, Paris, Éditions Jacqueline Renard, 1990.
- HUMBERT, Elie, « L'Imagination active d'après C.G. Jung », dans *Cahiers de psychologie jungienne*, n° 13, juin 1977, p. 1-24.
- KAMIENAK, Jean-Pierre, « Freud, la psychanalyse et la littérature », dans *Le Coq-héron* 2011/1 (n° 204), p. 64-73.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris, Presses Universitaires de France, 2007 [1^{ère} éd. 1967].

LE RIDER, Jacques, *Nietzsche en France. De la fin du XIXe siècle au temps présent*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

LEPENIES, Wolf, *Les Trois Cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, trad. de l'allemand par Henri Piard, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990 [1^{ère} éd. 1985].

LECOQ, Dominique, LORY, Jean-Luc, (sous la dir. de), *Écrits d'ailleurs. Georges Bataille et les ethnologues*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1987.

LYOTARD, Jean-François, *La Phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1999 [1^{ère} éd. 1954].

LOUBET DEL BAYLE, Jean-Louis, *Les Non-Conformistes des années Trente : une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Seuil, 1969.

NATANSON, Jacques, « La Découverte du rêve-éveillé en psychothérapie par Robert Desoille. », *Topique* 3/2001 (n° 76).

NATANSON Jacques, « Le Rêve éveillé, la psychanalyse et l'imaginaire dans la culture occidentale », dans *Imaginaire et inconscient*, L'Esprit du temps, 2009/1 (N°23).

NATANSON, Jacques, « Freud et les Images », dans *Imaginaire et inconscient*, L'esprit du temps, 2002/1 (N°5).

NICOLAS, Serge, *Théodule Ribot. Philosophe breton, fondateur de la psychologie française*, Paris, L'Harmattan, 2005.

OHAYON, Annick, *L'Impossible Rencontre : psychologie et psychanalyse en France 1919-1969*, Paris, La Découverte, 1999.

ORY, Pascal, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire*, Paris, Plon, 1994.

ORY, Pascal et SIRINELLI, Jean-François, *Les intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, A. Colin, 1966.

PLAS, Régine, *Naissance d'une science humaine : la Psychologie. Les psychologues et le « merveilleux psychique »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

POITEVIN, Michel, *Georges Dumézil, un naturel comparatiste*, Paris, L'Harmattan, 2003.

RILEY, Alexander, PICKERING, W.S.F., WATTS MILLER, William, *Durkheim, the Durkheimians and the Arts*, New York, Berghah, 2013.

THIS, Claude (éd.), *De l'Art et de la psychanalyse. Freud et Lacan*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1999.

RIOUX, Jean Pierre et SIRINELLI, Jean-François, *Histoire culturelle de la France*,

tome 4, *Le temps de masses. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1988.

ROSENTHAL, Victor, VISETTI, Jean-Marie, *Köhler*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

ROUDINESCO, Elisabeth, *La Bataille de cent ans. Histoire de la psychanalyse en France. I 1885-1939*, Paris, Seuil, 1986.

TAROT, Camille, *De Durkheim à Mauss, l'invention du symbolique*, Paris, La Découverte, 1999.

TAROT, Camille, *Sociologie et anthropologie de Marcel Mauss*, Paris, La Découverte, 2003.

TAROT, Camille, *Le Symbolique et le Sacré. Théories de la religion*, Paris, La Découverte, 2008.

TOCCAFONDI, Fiorenza, *Il Tutto e le parti. La Gestaltpsychologie tra filosofia e ricerca sperimentale*, Milan, Franco Angeli, 2000.

VAYSSE, Jean-Marie, *L'Inconscient des modernes. Essai sur l'origine métaphysique de la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1998.

VERMOREL, Henri, CLANCIER, Anne, VERMOREL, Madeleine, *Freud. Judéité, lumières et romantisme*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1995.

NATANSON, Jacques, NATANSON Madeleine, *Psychanalyse et rêve éveillé. Écouter l'image*, Paris, L'Harmattan, 2001.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Freud. Science ou religion ? Nouvelle biographie critique*, Paris, L'Esprit du temps, 2013.

Le champ littéraire 1870-1950

ALEXANDRE, Didier, *Genèse de la poésie de Claudel : « comme le grain hors du furieux blutoir »*, Paris, H. Champion, 2001.

BARROT Olivier, ORY Pascal (éd.), *Entre deux guerres. La création française 1919-1939*, Paris, François Bourin, 1990.

BARTHÉLÉMY, Clarisse (sous la dir. de), *La littérature selon Paulhan*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

BRISSET, Laurence, *La NRF de Paulhan*, Paris, Gallimard, 2003.

CHAUBET, François, *Histoire intellectuelle de l'entre-deux-guerres. Culture et politique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2006.

COMPAGNON, Antoine, *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983.

CORNICK, Martyn, *Intellectuals in history. The Nouvelle Revue Française under Jean Paulhan, 1925-1940*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995.

COMBE, Dominique, « Lire la poésie, lire le roman, selon Valéry: une phénoménologie de la lecture », dans *Littérature*, n° 59, 1985.

ESCOLA, Marc, *Proust contre Sainte-Beuve*, article paru en ligne, URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Proust_contre_Sainte-Beuve (consulté le 20 octobre 2019).

DOUBROVSKY, Serge, *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974.

HEBEY, Pierre, *La Nouvelle Revue Française des années sombres. 1940-1941*, Paris, Gallimard, 1992.

NORDMANN Jean-Thomas, *La Critique littéraire française au XIXe siècle (1800-1914)*, Paris, Le Livre de poche, 2001.

NORDMANN Jean-Thomas, *Taine et la critique scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

La Nouvelle Revue Française. Les colloques du centenaire. Paris, Bourges, Caen, Gallimard, 2013.

JARRETY, Michel, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

JARRETY, Michel, *La Critique littéraire française du XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1998.

JARRETY, Michel, *La Poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2003.

KOPP, Robert, (sous la direction de), *La place de La NRF dans la vie littéraire du XX^e siècle : 1908-1943*, Paris, Gallimard, 2009.

LEONARD, Albert, *La crise du concept de littérature en France au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1974.

POULET, Georges, (sous la direction de), *Les Chemins actuels de la critique (Centre international de Cerisy-la-Salle, 2 au 12 septembre 1966)*, Paris, Plon, 1968.

POULET, Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.

RAIMOND, Michel, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1989.

SAPIRO, Gisèle, *La Guerre des écrivains. 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

Index des noms

Abrams, Meyer,
Ahrens, Heinrich,
Alexandre, Didier,
Aragon, Louis,
Aristote,
Arland, Marcel,
Ayrault, Roger,
Bachelard, Gaston,
Balzac, Honoré de,
Barbaras, Renaud,
Barontini, Riccardo,
Barthes, Roland,
Bataille, Georges,
Baudelaire, Charles,
Baudoin, Charles,
Beaunis, Henry,
Beauvoir, Simone de,
Béguin, Albert,
Bénichou, Paul,
Bergson, Henri,
Berranger, Marie-Paule,
Bianchi, Massimo,
Blanchot, Maurice,
Bloom, Harold,
Boiffard, Jacques-André,
Bonnet, Marguerite,
Bosco, Henri,
Bourdieu, Pierre,
Boure, Robert,
Bourget, Paul,
Breton, André,
Bridet, Guillaume,
Brunel, Pierre,
Bühler, Karl,
Burgos, Jean,
Burkamp, Wilhelm,
Caillois, Roger,
Casey, Edward,
Caslant, Eugène,
Cassou, Jean,
Chelebourg, Christian,
Citti, Pierre,
Claudel, Paul,
Cohen Solal, Anne,
Coleridge, Samuel Taylor,
Combe, Dominique,
Comte, Auguste,
Coorebyter, Vincent de,
Czesław Miłosz,
Dalí, Salvador,
Darwin, Charles,
Delacroix, Henri,
Descartes, René,
Desoille, Robert,
Détienne, Marcel,
Dos Passos, John,
Dostoïevski, Fiodor,
Drieu de la Rochelle, Pierre,
du Bos, Charles,
Dugas, Ludovic,
Dumézil, Georges,
Dupré, Ernest,
Durand, Gilbert,
Durkheim, Emile,
Éluard, Paul,
Engell, James,
Ernst, Max,
Fattori, Marta,
Faulkner, William,
Fondane, Benjamin,
Foucault, Michel,
Fourier, Charles,
Frazer, James,
Frémond, Emilie,
Freud, Sigmund,
Frobenius, Leo,
Gadamer, Hans Georg,
Galland-Szymkowiak, Mildred,
Gallimard, Gaston,
Gaulmier, Jean,
Gide, André,
Gouhier, Marie-Louise,
Gracq, Julien,
Groos, Karl,
Gusdorf, Georges,
Heidegger, Martin,
Heisenberg, Werner,
Hollier, Denis,
Hugo, Victor,
Hume, David,

Husserl, Edmond,
Jarrety, Michel,
Jensen, Wilhelm,
Joly, Henry,
Joyce, James,
Jung, Carl Gustav,
Kant, Immanuel,
Kearney, Richard,
Kerenyi, Karl,
Koffka, Kurt,
Köhler, Wolfgang,
Kojève, Alexandre,
Labarrière, Jean-Louis,
Lacan, Jacques,
Lacoue-Labarthe, Philippe,
Lamy, Julien,
Lanson, Gustave,
Laplanche, Jean,
Larbaud, Valery,
Laserra, Annamaria,
Lautréamont,
Le Blanc, Charles,
Legros, Patrick,
Leibniz, Gottfried Wilhelm,
Leiris, Michel,
Lepenies, Wolf,
Lévy-Bruhl, Lucien,
Lories, Danielle,
Louette, Jean-François,
Lyons, John D.,
Lyotard, Jean-François,
Maine de Biran, Pierre,
Malinowski, Bronislaw,
Mallarmé, Stéphane,
Malraux, André,
Marcel, Gabriel,
Margantin, Laurent,
Marx, Karl,
Marx, William,
Mauriac, François,
Mauss, Marcel,
Milner, Max,
Monneyron, Frédéric,
Müller, Max,
Murat, Michel,
Nancy, Jean-Luc,
Nicolas, Serge,
Nietzsche, Friedrich,
Nordmann, Jean-Thomas,
Noudelmann, François,

Novalis,
Ocampo, Victoria,
Palliccia, Daniela,
Paracelse,
Paulhan, Jean,
Péguy, Charles,
Peillaube, Emile,
Perez, Claude-Pierre,
Petitjean, Armand,
Piéron, Henri,
Pire, François,
Planck, William,
Plas, Régine,
Platon,
Poe, Edgar,
Pontalis, Jean-Baptiste,
Poulet, Georges,
Pouliquen, Jean-Luc,
Proust, Marcel,
Rabaud, Etienne,
Raymond, Marcel,
Renard, Jean-Bruno,
Reverdy, Pierre,
Ribot, Théodule,
Richard, Charles,
Richard, Jean-Pierre,
Ricœur, Paul,
Rimbaud, Arthur,
Rivière, Jacques,
Rizzerio, Laura,
Rougemont, Denis de,
Roy, Jean-Michel,
Sartre, Jean-Paul,
Schefer, Olivier,
Schelling, Friedrich,
Schlegel, Friedrich,
Spinoza, Baruch,
Sportelli, Silvano,
Starobinski, Jean,
Supervielle, Jules,
Tacussel, Patrick,
Taine, Hippolyte,
Tarot, Camille,
Thierrien, Vincent,
Tieck, Ludwig,
Tzara, Tristan,
Valéry, Paul,
Vermorel, Henri,
Vitrac, Roger,
Wahl, Jean,

Warnock, Mary,
Wertheimer, Max,
Willis, Nathaniel,
Wilson, Edward O.,
Worms, Frédéric,
Wunenburger, Jean-Jacques,

Zagdoun, Mary-Anne,

Table des matières

Avant-propos	2
Introduction	3
Un « moment » de l'imagination ?	3
Repères méthodologiques	4
Les auteurs et leur temps	7
Débats critiques	8
Itinéraire	11
Le paradigme romantique et la poétique des créateurs	15
Les fondations philosophiques	15
« La révolution copernicienne » : relever l'imagination de sa condamnation séculaire	15
L'imagination dans l'esthétique kantienne	17
Le paradigme idéaliste d'imagination : au-delà des bornes du phénomène kantien	19
Poésie et connaissance	22
Le modèle romantique allemand	23
L'imagination et l'autonomisation de la littérature	23
L'imagination romantique et le nouveau rôle social du poète	25
Le mysticisme de l'imagination	27
Trois poétiques de l'imagination : Coleridge, Poe, Baudelaire	30
Samuel Taylor Coleridge et l'imagination « esemplastique »	30
Edgar Poe : Science et imagination	33
Charles Baudelaire et la « reine des facultés »	37
Imagination et nouveaux savoirs	44
La littérature face aux sciences humaines : enjeux épistémologiques	44
La montée de la psychologie expérimentale : un renouvellement de l'associationnisme imaginatif	51
Les caractères généraux de la psychologie de l'imagination : la fidélité au paradigme expérimental	51
Taine, l'imagination entre psychologie et critique littéraire	53
Ribot et la réduction du caractère créateur de l'imagination	57
Dugas, Peullaube, Dupré et la dimension pathologique de l'imagination	62
L'imagination socialisée	65
Les caractères fondamentaux de l'imagination dans les sciences sociales	65
Une « herméneutique réductrice » ?	67
Déterminisme social et autonomie imaginative dans la pensée du mythe	69
L'approche psychanalytique de l'imagination	72
L'apport de la psychanalyse : l'imagination chez Freud	72
Freud, la littérature et la connaissance	77
Jung et l'imagination active : vers la notion d'inconscient collectif	81
Épistémologie du sujet connaissant et étude de l'imagination : l'approche phénoménologique	84
Conclusion	89
Imagination et refondation de l'idée de littérature (1924-1948)	91
De quoi l'imagination est-elle le nom ?	91
Sur la crise du concept de littérature	97
La littérature face à la méthode scientifique : groupes et revues	103

Imagination, littérature et humanisme contemporain	108
André Breton et l'imagination surréaliste	114
Les fondements problématiques de l'imagination surréaliste	114
Le « drapeau de l'imagination »	114
Le débat sur l'origine composite du concept.....	116
Imagination et écriture automatique : une vision passive ?.....	119
Surréalisme et romantisme	123
Imagination et ontologie romantique.....	123
Imagination et naturalisme cosmologique.....	124
L'image et la création	128
Une traversée des sciences humaines	131
Les sources psychiatriques et psychologiques	131
Imagination et folie	132
L'apport de la psychanalyse à la théorie de l'imagination surréaliste et ses limites	135
La méfiance envers le savoir ethnologique	140
Raison et imagination chez les surréalistes	142
Un dialogue nécessaire avec la science	142
L'imagination surréaliste et le « surrationalisme » bachelardien.....	143
Imagination, action et politique	147
Le pouvoir « réalisateur » de l'imagination.....	147
La définition de l'utopie politique surréaliste : chassé-croisé Tzara-Breton	151
Roger Caillois : pour une science de l'imagination ?	156
Les adieux à la littérature : la conscience d'une crise	158
Entrée et sortie du surréalisme.....	158
Pour une analyse de l'imagination empirique	162
L'anti-romantisme problématique de Caillois : un miroir inversé	166
Pour une théorie générale des productions imaginatives	170
La recherche d'une nouvelle synthèse épistémologique	170
Littérature, mythe et société	174
Imagination et sacré.....	177
Le retour vers la littérature	183
Le dépaysement américain et l'« esthétique sévère ».....	183
Poétique et imagination	185
Pour une poétique généralisée : Caillois et Baudelaire.....	188
La langue de l'imagination : sur Armand Petitjean	191
Imagination et renouvellement intellectuel dans les années trente	192
L'imagination réalisante chez Petitjean	196
Romantisme et modernité.....	196
L'imagination comme force dynamisante du psychisme	199
Langue, imagination et littérature	204
L'élaboration d'un langage de la Réalisation	204
La littérature comme véhicule d'un renouvellement linguistique	205
Le modèle joycien	207
Gaston Bachelard et l'autonomie de l'imagination littéraire	210
Aux sources littéraires de l'imagination bachelardienne	212
Le dialogue avec le surréalisme	212
Bachelard, Paulhan et <i>La N.R.F.</i>	218
Bachelard et la critique littéraire de la Troisième République.....	221
Science(s) et imagination	223
Le jour et la nuit : la nécessité d'un espace d'autonomie pour la littérature	223
Imagination et sciences humaines : l'éclectisme bachelardien.....	228

Le rapport problématique au freudisme.....	229
L'influence de l'école jungienne.....	231
Phénoménologie de la lecture et pédagogie de l'imagination.....	236
Bachelard et la phénoménologie classique.....	236
Bachelard théoricien de la lecture face à Proust : une rencontre au Panthéon de la Nouvelle Critique.....	239
La lecture comme affirmation de l'autonomie gnoséologique de la littérature.....	241
La théorie de la lecture comme spécificité de la critique anti-réductionniste de Bachelard.....	242
Herméneutique et pédagogie de la production imaginative.....	246
« Autre chose que du réel » : l'imagination sartrienne.....	253
La théorie sartrienne de l'imagination.....	254
Sartre face à la tradition.....	254
Phénoménologie et romantisme.....	257
L'Imaginaire.....	259
Une méthode réflexive.....	259
La « pauvreté essentielle » de l'image.....	260
La fonction irréalisante de l'imagination.....	261
Imagination et liberté.....	262
Imagination et art : « le réel n'est jamais beau ».....	263
Imagination et fiction.....	266
L'ambivalence de l'imagination fictionnalisée : le cas du <i>Mur</i> et des <i>Mouches</i>	267
Le niveau « narratif ».....	267
Le niveau « gnoséologique ».....	271
L'imagination dans <i>La Nausée</i>	274
« Imaginer le néant » ?.....	274
L'imagination contre les certitudes des « salauds ».....	275
L'imagination esthétique dans <i>La Nausée</i>	277
Entre réel et irréel : les ambiguïtés d'une esthétique romanesque.....	281
L'imagination dans la critique littéraire sartrienne.....	281
L'univers imaginaire et le réel.....	283
Lecture et imagination.....	284
Le spécularité du roman.....	287
Conclusion générale.....	292
Bibliographie.....	297
A) Sources.....	297
Corpus primaire.....	297
1. André Breton et le surréalisme.....	297
2. Roger Caillois.....	299
3. Armand Petitjean.....	300
4. Gaston Bachelard.....	301
5. Jean-Paul Sartre.....	302
Corpus secondaire.....	302
1) Textes classiques, entre Aristote et Kant.....	303
2) Le Romantisme et son héritage.....	303
3) Sciences humaines.....	305
4) Le champ littéraire 1870-1950.....	307
B) Bibliographie critique.....	309
1. Textes de méthode.....	309
2. Bibliographie générale sur le concept d'Imagination.....	310
3. Bibliographie critique sur le corpus primaire.....	314
3.1. André Breton et le surréalisme.....	314
3.2. Roger Caillois.....	316
3.3. Armand Petitjean.....	317

3.4. Gaston Bachelard	317
3.5. Jean-Paul Sartre	319
4. Bibliographie critique sur le corpus secondaire	320
4.1. Le Romantisme et son héritage	320
4.2 Sciences humaines	321
4.3 Le champ littéraire 1870-1950	324
Index des noms	326
Table des matières.....	329