



La tétravalence de la rêverie poétique Lautréamontienne : Une lecture bachelardienne des *Chants de Maldoror*

XIANG Zheng

Université des Études internationales de Xi'an, Chine

Université Bordeaux Montaigne, France

xiangzheng@xisu.edu.cn

<https://orcid.org/0009-0008-4121-479X>

Reçu le 15-02-2025 / Évalué le 28-04-2025 / Accepté le 03-05-2025

Résumé

Avec le *Lautréamont*, ouvrage unique dans le panorama poétique de Bachelard paru en 1939, le philosophe a approfondi ses réflexions sur la place de l'imagination dans l'analyse des sources motrices et instinctives du fait poétique. En associant l'étude épistémologique et la métaphysique de la rêverie poétique, il a pris comme principal sujet de recherche l'imagination de la matière ignée, aquatique, aérienne et tellurique, où se rencontrent l'univers scientifique et celui de la rêverie poétique et où se nourrissent la rationalité et l'imaginaire. Cette nouvelle dimension ontologique de la critique poétique permet de renouveler notre intelligence sur des chefs-d'œuvre. Nous proposons donc dans cet article, d'interroger, à la lumière de la théorie de l'imagination matérielle bachelardienne, la tétravalence de la rêverie poétique ducassienne et la puissance toute primitive de son imagination motrice et créatrice entièrement livrée qui élargit et dépasse les frontières des choses et même de l'homme pour réaliser une déterritorialisation incessante.

Mots-clés : Lautréamont, Bachelard, quatre éléments, rêverie poétique

洛特雷阿蒙的四价诗歌遐想 ——巴什拉诗学理论视角下的《马尔多罗之歌》解读

摘要

19世纪法国诗人洛特雷阿蒙对法国哲学家巴什拉的诗学理论转向起到不可忽视的作用。1939年出版的《洛特雷阿蒙》不仅集中体现了巴什拉关于文学场域想象力问题的重要思考，更促使巴什拉进一步探索科学精神与诗学精神之间的冲突或互补关系。他提出应该重新审视西方传统哲学和宇宙论意义上的四种物质本原，它们是宇宙记忆的原初形象，更是诗歌遐想的物质根源。本文通过分析《马尔多罗之歌》中基于火、水、气、土四种物质的诗歌遐想，指出诗人如何驱动想象力深层和底层的运动，实现物与人的去领域化。

关键词：洛特雷阿蒙；巴什拉；四本原；诗歌遐想

**The tetravalence of Lautréamontian poetic reverie :
a Bachelardian reading of *The Songs of Maldoror***

Abstract

With *Lautréamont*, a unique work in Bachelard's poetic panorama published in 1939, the philosopher deepened his reflections on the place of imagination in the analysis of the motor and instinctive sources of poetic fact. By combining the epistemological study and the metaphysics of poetic reverie, he took as his main subject of research the imagination of igneous, aquatic, aerial and telluric matter, where the scientific universe and that of poetic reverie meet. This new ontological dimension of poetic criticism allows us to renew our understanding of masterpieces. In this paper, we propose to question, in the light of the theory of Bachelardian material imagination, the tetravalence of Ducassian poetic reverie and the very primitive power of his motor and creative imagination entirely delivered to a dynamic of vitality.

Keywords : Lautréamont, Bachelard, four elements, poetic reverie

Introduction¹

L'ensemble des *Chants de Maldoror* est comme la relation d'un rêve, ou plutôt comme la tentative de reconstitution d'un long rêve. Dans cette expérience onirique pleine de combats féroces, le monde lautréamontien se construit pour se détruire immédiatement avec les fantasmagories de la rêverie poétique. Face au « cas Lautréamont² », face à une telle œuvre qui nous fait « ri [re], mais pleur [er] en même temps » (Lautréamont, 1869 : 191), malgré les efforts déployés en vue de comprendre son originalité furieuse, « la critique ne s'est jamais approchée d'elle sans avoir à signer tôt ou tard son désistement » (Lautréamont, 2009 : 426), note André Breton dans la préface aux *Œuvres Complètes* de Lautréamont parues en 1938. Cependant, la critique ne s'est pas désarmée. En 1939, a vu le jour le *Lautréamont* de Gaston Bachelard, ayant pour but de « dégager un complexe particulièrement énergétique » (Bachelard, 1995 : 8), une imagination animalisante, une rêverie poétique dynamisante, activiste et vitale, qui offriront à l'être humain les possibilités de dépasser ses limites et

¹ Nous remercions le Professeur Éric Benoit qui a relu cet article en y apportant de nombreuses améliorations. Cet article est financé par la Fondation du Ministère de l'Éducation de Chine pour la recherche des sciences humaines et sociales (No. 20YJA752015).

² Le titre du numéro spécial du *Disque Vert* consacré à Lautréamont, édité en 1925 par René van den Berg à Paris et Bruxelles, avec les contributions de Breton, Cocteau, Éluard, Michaux, Gide, Ungaretti, Crevel, etc.

son incomplétude. Il s'agit d'un ouvrage très important dans l'évolution de la pensée bachelardienne, qui porte un double aspect, celui de l'épistémologie et celui de la rêverie poétique. Avec son approche scientifique et littéraire de l'imagination, en s'attachant aux « images fondamentales, celles où s'engage l'imagination de la vie [...] aux matières élémentaires et aux mouvements fondamentaux » (Bachelard, 2016b : 340), Bachelard s'est lancé dans des réflexions sur les matières primordiales : feu, eau, air, terre et la tétravalence de la rêverie poétique, qui est « aussi nette, aussi productive, que la tétravalence chimique du carbone » et qui « a quatre domaines, quatre pointes par lesquelles elle s'élance dans l'espace infini » (Bachelard, 1985 : 148).

Le présent article a pour objectif de penser la tétravalence de la rêverie poétique lautréamontienne à partir de la théorie de l'imagination de la matière élémentaire de Bachelard. Dans un premier temps, nous procéderons à une brève analyse pour montrer la place de Lautréamont dans l'interrogation bachelardienne sur les rapports entre les forces élémentaires de la matière et l'imagination dynamisante et créatrice poétique. Dans un deuxième temps, nous proposerons de voir comment Bachelard, avec sa doctrine tétravalente de la rêverie poétique, a réveillé les puissances de la matière dans la poésie. Enfin, nous verrons la dernière partie à analyser comment les quatre éléments participent à l'imagination poétique ducassienne, et comment, par la suprématie de l'imagination, Lautréamont a élargi et dépassé les frontières des choses et même de l'homme pour réaliser une déterritorialisation incessante.

1. Lautréamont - un « crochet » pour Bachelard ?

« Je ne me donne pas comme un professeur de littérature. Je n'ai pas assez de culture pour cela, n'est-ce pas ? » (Milner, 2008 : 129) disait Bachelard non sans humour lors d'un entretien à la radio. En fait, ce premier philosophe à avoir pris comme principal sujet de recherche l'imagination de la matière a été un grand lecteur de romans et de poèmes. Dans son œuvre consacrée à l'étude de l'imagination, des rêves et des songes, où se rencontrent l'univers scientifique et celui de la rêverie poétique, nombreuses sont les références à des poètes et écrivains : D'Annunzio,

Hölderlin, E.T.A. Hoffmann et Novalis dans *La psychanalyse du feu* (1938) ; Balzac, Paul Claudel, Edgar Poe et Swinburne dans *L'eau et les rêves* (1941) ; Hofmannsthal, Nietzsche, O.V.de L. Milosz et Rilke dans *L'air et les songes* (1943) ; Goethe, Hugo, Huysmans, dans *La Terre et les Rêveries de la volonté* (1948) ; William Blake, Maurice de Guérin, D. H. Lawrence et Virginia Woolf dans *La terre et les rêveries du repos* (1948), pour ne citer que les noms les plus fréquemment cités³.

À côté de toutes ces personnalités qui ont marqué la littérature occidentale, Lautréamont mérite une attention particulière, à qui Bachelard a consacré un volume en 1939, une œuvre unique dans le panorama poétique de Bachelard. C'est en 1934 à Prague, à l'occasion du VIII^e Congrès International de Philosophie que Bachelard est entré dans le monde lautréamontien que lui a fait connaître Roger Caillois, philosophe et critique littéraire français⁴. Dans les années trente, en prenant part aux activités du groupe surréaliste qui vouait encore un culte fervent à Lautréamont, Bachelard tissait un lien d'amitié avec Paul Éluard, Salvador Dalí, Max Ernst, ces deux derniers ayant illustré les éditions des *Œuvres complètes* de Lautréamont publiées en 1938 et en 1946, ce qui explique dans une certaine mesure « le crochet » de Bachelard, pour reprendre l'expression de Michel Mansuy, qui, dans son étude consacrée à Bachelard et Lautréamont, cherche à savoir « pourquoi, en 1939, alors qu'on s'attendait à voir Bachelard entreprendre immédiatement l'étude de l'Air, de l'Eau ou de la Terre, le philosophe consacre un volume à Lautréamont » (Mansuy, 1965 : 26). Mais il nous semble nécessaire de signaler que bien avant ce

³ Sur le système référentiel abondant dans l'œuvre de Bachelard, voir *Les lectures de Gaston Bachelard. Index bibliographique*, sous la direction de Jean Libis, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2011.

⁴ Il est notable que c'est une rencontre marquante qui « semble fournir un moment décisif du parcours intellectuel de Caillois. Ce dernier tomba vite sous le charme du philosophe, davantage ouvert à la pensée systématique qu'à la logique traditionnelle, même s'il parvint, avec un bonheur certain, à articuler une sensibilité poétique avec un esprit scientifique ». Le terme bachelardien « surrationalisme », pour Caillois est « beaucoup plus opportun, et proche de ses idées, que le terme de « surréalisme » lui permettant d'y voir « un lien avec certains auteurs romantiques qu'il appréciait, tels Gérard de Nerval et le poète et romancier allemand Novalis. » (Gryspeerd, A. 2013. « Une rencontre marquante avec Gaston Bachelard ». In: *Roger Caillois. Des mythes aux collections*. Paris : Classiques Garnier, p. 25). D'ailleurs, les écrits de Lautréamont, qui avaient fort impressionné Caillois par leur force poétique font partie de sa critique littéraire. Voir l'introduction de Caillois aux *Œuvres complètes* de Lautréamont parues en 1946 chez José Corti et « Après Rimbaud et Lautréamont » (*Cahiers de la Pléiade*, n° 2, p.141-145).

« crochet », s'est déjà annoncée, avec la publication du *Nouvel esprit scientifique* en 1934 et de *La Psychanalyse du feu* en 1938, la nouvelle orientation de Bachelard, une mutation importante dans l'évolution de sa pensée, qui le fait passer de la recherche épistémologique à la métaphysique de la rêverie, du territoire scientifique à celui des psychologues et des psychanalystes. D'ailleurs, parus en 1938, *Surréalisme et psychologie - Essai sur l'endophasie et l'écriture automatique* de Jean Cazaux, *La Métamorphose* de Franz Kafka⁵ et *Le Moi et l'Inconscient* de Carl Gustav Jung, semblent encourager davantage la recherche bachelardienne « consacrée à l'essai d'une psychanalyse de la culture [...] d'une analyse des bas-fonds, des zones profondes, des sources motrices et instinctives du fait culturel et poétique » (Fondane, 1940 : 527). Il s'agit là d'une méthode pour « remplacer l'introspection des psychanalystes par l'analyse des faits imaginaires (mythes, rêves, symboles, fictions littéraires) » (Bailey, 1969 : 186).

Avec le *Lautréamont*, Bachelard a mieux discerné la place de l'imagination dans la constitution du double versant de l'esprit, celui de l'abstraction scientifique et celui de l'image poétique, en greffant la fondation épistémologique du « nouvel esprit scientifique » sur l'institution

⁵ Dans le *Lautréamont*, Bachelard a fait des comparaisons entre les styles de Lautréamont et de Kafka : « Chez l'auteur allemand, il semble que la métamorphose soit toujours un malheur, une chute, un engourdissement, un enlaidissement. D'une métamorphose, on en meurt. À notre avis, Kafka souffre d'un complexe de Lautréamont négatif, nocturne, noir. Et ce qui prouve peut-être l'intérêt de nos recherches sur la vitesse poétique et sur la richesse temporelle, c'est que la métamorphose de Kafka apparaît nettement comme un étrange ralentissement de la vie et des actions. » (Bachelard, G. 1995. *Lautréamont*. Paris : José Corti, p. 17). Mais Deleuze et Guattari trouvaient injuste de comparer Kafka à Lautréamont, « parce qu'il retient avant tout que l'essence dynamique animale est d'abord liberté et agression : les devenirs-animaux de Maldoror sont des attaques, et d'autant plus cruelles que libres ou gratuites. Il n'en est pas ainsi pour Kafka, c'est même tout le contraire, et l'on peut penser que son idée est plus juste du point de vue de la Nature elle-même. Le postulat de Bachelard aboutit à opposer la vitesse de Lautréamont et la lenteur de Kafka. » (Deleuze, G., Guattari, F. 1975. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, p. 64). Il n'est en pas moins intéressant de signaler que selon Benjamin Fondane, « Le lautréamontisme est pris par Bachelard comme un critère de poésie: il y est considéré comme une prise totale par la conscience poétique d'un complexe de la vie animale, comme la production d'une violence, d'une création de temps, de vitesse comme une volonté substantivante, une volonté de métamorphose.(...) pour Bachelard, Lautréamont est une espèce d'unité de mesure de l'acte poétique : n'y juge-t-on pas l'œuvre de Kafka-et à juste titre ? - comme un complexe de Lautréamont négatif ? Celle de Hugo, ou de Leconte de Lisle, comme du Lautréamont affaibli ? Celle d'Éluard enfin comme une transposition du complexe lautréamontien sur un autre plan ? » (Fondane, B. 1940. « La philosophie vivante. À propos du Lautréamont de Bachelard ». *Cahiers du Sud*, n° 229, p. 528-529).

méthodologique d'un « nouvel esprit littéraire » (Palombi, 2020 : 49). Greffer est un terme cher à Lautréamont, qui, en faisant « greffer sur le dos d'un rat vivant la queue détachée du corps d'un autre rat », demande au lecteur de « transporter dans [s]on imagination les diverses modifications de[s] a raison cadavérique » (Lautréamont, 1869 : 234), dont « l'effet d'ensemble est terrible, au-delà de toute expression et d'une beauté panique surprenante » (Lautréamont, 2009 : 328). En fait, déjà en 1934, dans son *Nouvel esprit scientifique*, Bachelard a fait valoir les champs de forces créés dans l'imagination en citant Gustave Juvet : « C'est dans la surprise créée par une nouvelle image ou par une nouvelle association d'images, qu'il faut voir le plus important élément du progrès des sciences physiques, puisque c'est l'étonnement qui excite la logique, toujours assez froide, et qui l'oblige à établir de nouvelles coordinations, mais la cause même de ce progrès, la raison même de la surprise, il faut la chercher au sein des champs de forces créés dans l'imagination par les nouvelles associations d'images, dont la puissance mesure le bonheur du savant qui a su les assembler. » (Juvet, 1933 : 105) Ne s'agit-il pas de celles qu'on trouve sous la plume de Lautréamont : « beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! » (Lautréamont, 1869 : 290) dont « l'effet d'ensemble est terrible, au-delà de toute expression et d'une beauté panique surprenante » (Lautréamont, 2009 : 328) ?

Sous l'inspiration de l'imagination ducassienne, ou plus précisément, « l'imagination dynamisante », « l'imagination activiste », « l'imagination énergétique » et « l'imagination vitale⁶ », une des lignes de force de la pensée de Bachelard « prend son essor avec *Lautréamont* qui apparaît comme la preuve première d'une phénoménologie de l'imagination poétique et va devenir une philosophie » (Parinaud, 1996 : 117-118). C'est une philosophie qui cherche à « unir comme deux contraires bien faits » (Bachelard, 1985 : 10), la raison et la poésie, l'esprit scientifique et l'esprit poétique, ce qui permettrait au philosophe d'infléchir « son langage

⁶ Ce sont des mots-clés du *Lautréamont*. Dans « la puissance tératologique qui caractérise l'imagination ducassienne » (Bachelard, G. 1995. *Lautréamont*. Paris : José Corti, p. 28) et « l'extase même de la nouveauté d'image » (Bachelard, G. 1961. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, p. 7), Bachelard voyait naître une philosophie de la poésie ou l'imagination poétique de la philosophie nouvelle.

pour traduire la pensée contemporaine dans sa souplesse et sa mobilité » (Bachelard, 1968 : 8).

2. Une doctrine tétravalente de la rêverie poétique

La Psychanalyse du Feu « retenu comme base d'une physique ou d'une chimie de la rêverie » (Bachelard, 1985 : 179) annonce l'intention captivante de Bachelard d'établir une doctrine tétravalente des tempéraments poétiques en développant « dans toute sa généralité, cette Physique, ou cette Chimie de la rêverie » (*ibid.* : 148). Avec les ouvrages qui suivent : *L'Eau et les rêves*, *L'Air et les songes*, *La Terre et les rêveries de la volonté* et *La Terre et les rêveries du repos*, s'est vu établi un ordre nouveau de l'imagination, enjeu fondamental de la pensée bachelardienne. En repensant aux quatre éléments (le feu, l'eau, l'air et la terre), à la rêverie cosmique qu'ils inspirent depuis l'origine, ainsi qu'à celle du poète, Bachelard « restitu[ait] à l'imagination son pouvoir de création et d'ouverture » (Milner, 2008 : 131) et préparait ainsi « des instruments pour une critique littéraire objective dans le sens le plus précis du terme » (Bachelard, 1985 : 179) qui permettront de « forcer le secret d'un vrai poète, d'un poète sincère, d'un poète fidèle à sa langue originelle, sourd aux échos discordants de l'éclectisme sensible » (*ibid.* : 148) avec une seule question : « Dis-moi quel est ton fantôme ? Est-ce le gnome, la salamandre, l'ondine ou la sylphide ? » (*ibid.*).

Regardons de près ces êtres chimériques de notre rêveur de la quaternité d'éléments. D'abord, la salamandre, puisque Bachelard a commencé ses méditations sur les matières primordiales à partir la poétique du feu. La salamandre, (le terme est emprunté au latin *salamandra* et au grec *σαλαμανδρά*), est un animal amphibie de la classe des reptiles, auquel on attribuait anciennement la faculté de vivre dans le feu. Dans *Le Comte de Gabalis, ou Entretiens sur les sciences secrètes* (1670), l'auteur Montfaucon de Villarsion (1635-1673) a présenté les quatre espèces de peuples élémentaires, les Sylphes, les Ondins ou Nymphes, les Gnomes et les Salamandres : « L'air est plein d'une innombrable multitude de peuples [les sylphes] de figure humaine [...] Sachez que les mers et les fleuves sont habités de même que l'air ; les anciens Sages ont

nommé ondins ou nymphes cette espèce de peuple [...] La terre est remplie presque jusqu'au centre de Gnomes, gens de petite stature, gardiens des trésors, des minières et des pierreries [...] Quant aux Salamandres, [ce sont des] habitants enflammés de la région du feu [...] » (Montfaucon, 1788 : 19-20).

Pour étudier le feu dans certaines poésies fantasmagoriques, Bachelard a pris comme exemple celle de Hoffmann, où cet élément est récurrent, surtout sous la figure de « Lindhorst, le salamandre », qui « entre et sort du bol de punch » (Bachelard, 1985 : 142), absorbé et manifesté tour à tour par les flammes. Pour lui, « le complexe du punch y est si manifeste que l'on pourrait l'appeler le complexe de Hoffmann » (*ibid.*). Il est en outre important de rappeler, dans son ouvrage posthume *Fragment d'une poétique du feu*, la place du Phénix, en tant qu'objet de l'imaginaire d'une conscience ignée, qui « prend son envol poétique dans la cendre des légendes et des mythes » (Bachelard, 1988 : 16). En citant largement Voltaire, Cyrano de Bergerac, George Sand, Mallarmé, T. S. Eliot, Gabriele d'Annunzio, Paul Éluard, Pierre Jean Jouve, Yves Bonnefoy, *etc.*, Bachelard a tâché d'établir « une Poétique du Phénix », qui est « dans toute la force du terme, un être du langage, un être du langage poétique » (*ibid.* : 41). Le salamandre, le Phénix, Prométhée dérobant le feu de l'Olympe, Empédocle mort en se jetant dans le feu divin de l'Etna, Novalis et les intuitions du feu primitif, les romantiques et les thèmes du feu sexuellement valorisés, provoquent tous une fascination, ou bien un problème « où l'attitude objective n'a jamais pu se réaliser » (Bachelard, 1985 : 10), parce que pour Bachelard, le feu n'est plus un objet scientifique, mais un « bercail poétique où les rêveries remplacent la pensée, où les poèmes cachent les théorèmes » (*ibid.*). Et le poète, « par sa participation imaginaire à l'intensité du feu, vit intensément » (Bachelard, 1988 : 8).

Les ondines, génies des eaux dans les mythologies nordique et germanique, sont apparues en 1569, dans *Le Septiesme Livre des Poèmes* de Ronsard : « Pres de la Nympe au plus profond des ondes Estoit Antrine aux belles tresses blondes, Et Azuine aux tetins decouverts, Verdine, Ondine, & Bordine aux yeux vers. » (Ronsard, 1569 : 28). Selon le *Dictionnaire des symboles* : « Dans les mythologies germaniques et scandinaves les ondines s'apparentent aux nymphes des mythologies

gréco-romaines. [Ce sont des] Fées des eaux, généralement malfaisantes, qui s'offrent à conduire les voyageurs à travers les brumes, les marais et les forêts, mais les égarent et les noient » (Chevalier, Gheerbrant, 2005 : 704). Ces images imprégnées de mythologie, qui ont largement contribué au monde merveilleux des œuvres poétiques du XIX^e siècle, nourrissent aussi les méditations de Bachelard. Pour lui, l'eau, où habitent les ondines, en tant que support matériel de la rêverie matérialisante, est d'un côté un « élément plus féminin [...] que le feu » (Bachelard, 2011 : 12), dont la profonde maternité et féminité, avec ses métaphores abondantes, animent l'imagination poétique. De l'autre côté, l'eau est un « élément plus constant » qui entre en résonance avec les « forces humaines plus cachées, plus simples, plus simplifiantes » (*ibid.*). En dépit de « cette simplicité et de cette simplification », Bachelard avait pour tâche de révéler « qu'il y a, sous les images superficielles de l'eau, une série d'images de plus en plus profondes, de plus en plus tenaces » (*ibid.*), en étudiant de très près les images littéraires, celles qui sont poétiquement très valorisées.

Des eaux claires et brillantes qui donnent « des images fugitives et faciles » qui « jouent à la surface de l'élément, sans laisser à l'imagination le temps de travailler la matière » (*ibid.* : 18), comme l'eau tranquille où se reflète le visage de Narcisse, à une eau spéciale chez Edgar Poe, qui est « une eau lourde, plus profonde, plus morte, plus ensommeillée que toutes les eaux dormantes, que toutes les eaux mortes, que toutes les eaux profondes qu'on trouve dans la nature » (*ibid.* : 58), Bachelard passe « d'une poésie des eaux à une métapoétique de l'eau » (*ibid.* : 18), où l'eau est « un support d'images et bientôt un apport d'images, un principe qui fonde les images [...] un élément de l'imagination matérialisante » (*ibid.* : 18-19).

La sylphide, un génie féminin ailé qui vit dans les airs, est une « très ancienne figure de la mythologie celto-gauloise dont la première trace, selon Littré, se trouve dans une inscription découverte près de Lausanne⁷ » (Roulin, 1987 : 23). Dans l'ouvrage de Montfaucon de Villars cité plus haut, la sylphide a une beauté incomparable : « Renoncez aux inutiles & fades plaisirs qu'on peut trouver avec les femmes ; La plus belle d'entr'elles est

⁷ Voir aussi Mozzani, É. 1995. *Le Livre des superstitions, Mythes, croyances et légendes*. Marseille : Robert Laffont ; Delon, M. 1999. *Sylphes et Sylphides*. Paris : Desjonquères.

horrible auprès de la moindre Sylphide » (Montfaucon, 1788 : 24). Pour Bachelard, bien que, dans le champ immense du folklore et des mythologies, par rapport aux autres esprits élémentaires, les sylphes et les sylphides soient bien moins nombreux, l'imagination aérienne n'est pas pour autant moins fondée. De même que le feu et l'eau, l'air est une « hormone de l'imagination » (Bachelard, 2016b : 19), qui donne une « impulsion vers le haut » (*ibid.* : 20), une « dynamique d'ascension » (*ibid.*), aux poètes animés par les forces créantes de l'imagination, entre autres, chez Shelley et Nietzsche.

Dans l'ensemble des ouvrages consacrés aux éléments, les fragments des poèmes de Shelley témoignent d'un intérêt enthousiaste de Bachelard pour ce poète britannique⁸. Dans le « vol onirique », Shelley reconnaît « l'aile onirique... suave et douce comme la pensée » (*ibid.* : 52) ; avec un « Prométhée aérien », Shelley « vit de toute son âme dans une patrie aérienne, dans la patrie de la plus grande hauteur » (*ibid.* : 54) ; avec *la Magicienne de l'Atlas*, Shelley nous fait « monter jusqu'à ces courants de l'air supérieur qui font tourner la terre » (*ibid.* : 63). Pour Bachelard, il est un poète de la substance aérienne, dont les images poétiques « n'ont qu'un axe de référence : l'axe vertical » (*ibid.* : 55). De même, chez Nietzsche, Bachelard a décelé « une fidélité merveilleuse à l'imagination dynamique de la hauteur » (*ibid.* : 25). Après avoir démontré que Nietzsche n'est pas un poète de la terre ni de l'eau ni du feu, Bachelard cherchait à montrer que Nietzsche est un poète aérien, qui « pesait le monde » dans un « onirisme ailé » (*ibid.* : 181-182). Loin d'interpréter cette évaluation du monde comme une métaphore pour exprimer une valeur, pour évaluer le monde moral, Bachelard souligne que ce qui compte, c'est la valeur de la légèreté ailée nietzschéenne, puisque voler, comme faculté de l'homme à venir, permet de déplacer les bornes et les barrières et renouveler totalement « la compréhension de soi de l'homme dans toutes ses implications intellectuelles et morales » (Lutz, 2010 : 101).

⁸ Selon Clark, J.G., « Bien que ces citations soient parfois tronquées, mal interprétées ou trop exclusivement rattachées à l'imagination des éléments, le flair de Bachelard et l'envergure de sa méditation sont non seulement susceptibles de passionner les amateurs de Shelley, mais méritent aussi à plusieurs titres de retenir l'attention des philosophes. Ils fondent en effet une nouvelle dimension ontologique de la critique shelleyenne. » (Clark, J.G.1984. « Cinq images de Shelley qui ont fasciné Bachelard ». *Revue internationale de philosophie*, n° 150(3), p. 287).

Le gnome, selon le *Dictionnaire de l'Académie française* (9^e édition), emprunté au XVI^e siècle du latin des alchimistes *gnomus*, « pygmée, nain », d'origine incertaine, est un génie de la terre, laid et de très petite taille, considéré comme le gardien des trésors enfouis, des mines, des pierres précieuses, comme sous la plume de Bachelard : « le gnome terrestre et condensé vit dans la fissure du rocher, gardien du minéral et de l'or, gorgé des substances les plus compactes » (Bachelard, 1985 : 148). Dans *La terre et la rêverie de la volonté*, l'image du gnome est concrétisée en forgeron : les « forgerons habiles et trompeurs qui forgent des armes de vengeance » (Bachelard, 2016a : 125) dans l'ouvrage de G.-B. Depping et de Francisque Michel, « le forgeron nain et boiteux » (*ibid.* : 153) dans le *Siegfried* de Richard Wagner, le « mineur et forgeron souterrain [...] la créature la plus ancienne » (*ibid.* : 165) dans *Méditations Sud-Américaines* de Hermann de Keyserling. Bachelard a fortement valorisé la matière forgée, qui montre « les valeurs dynamiques d'un *métier complet*, du point de vue de l'imagination matérielle, puisqu'il utilise les quatre éléments, d'un métier héroïque qui donne à l'homme les puissances d'un demiurge » (*ibid.* : 18).

3. Une tétravalence de la rêverie poétique lautréamontienne

Même si l'entreprise bachelardienne d'établir « des affinités de tel écrivain avec tel élément déterminé » semble lui permettre d'obtenir une clé et de « s'en servir comme d'un passe-partout pour ouvrir toutes les serrures » (Milner, 2008 : 131), il faut voir qu'avec ses ouvrages sur les quatre éléments et sa nouvelle dimension ontologique de la critique poétique, il a réussi à renouveler notre intelligence sur des chefs-d'œuvre.

Si Bachelard a attaché l'imagination d'un poète à un élément donné, ce n'est pas pour l'étiqueter, mais pour offrir une méthode qui permet d'explorer les richesses d'une œuvre littéraire et de « déceler ce qu'il y a de concret et d'universel dans des poèmes souvent obscurs et évasifs » (Bachelard, 2016b : 25), comme il l'indique dans *L'air et les songes*. Ce qui compte donc dans la démarche de Bachelard, c'est, en examinant « des spectacles réels qui sont à l'origine des métaphores de l'imagination » (Bachelard, 2011 : 44), de faire connaître plus profondément les poètes

animés par les forces créantes de l'imagination, par laquelle « nous rentrons dans [...] le propre monde de la rêverie » (Bachelard, 2016c : 12).

Si, selon Bachelard, « le poète du feu, celui de l'eau et de la terre ne transmettent pas la même inspiration que le poète de l'air » (Bachelard, 2016b : 9), on pourrait dire que, même chez les poètes du feu, le feu réveille de diverses façons les puissances de l'imagination matérielle. Dans le complexe d'Empédocle, « s'unissent l'amour et le respect du feu, l'instinct de vivre et l'instinct de mourir » (Bachelard, 1985 : 35) ; la poésie de Novalis, poète « contemporain d'une âme et d'un monde qui s'engendrent » (*ibid.* : 68), est marquée des « les intuitions du feu primitif » (*ibid.* : 69) ; « La flamme paradoxale de l'alcool est l'inspiration première » (*ibid.* : 144) du complexe hoffmannien. Pour Bachelard, « Le feu dans la poésie ducassienne est le feu noir et froid » (Bachelard, 1995 : 47). Lié à la haine, ce feu noir est « le phénomène objectif d'une rage intime, d'une main qui s'énerve » (*ibid.* : 64), qu'on trouve dans « les yeux chargés d'un remords cuisant en même temps que haineux » (Lautréamont, 1869 : 10). C'est aussi le feu de mort, mais différent du feu chez Empédocle, c'est le feu du Créateur, qui, « aiguillonnant sa cruauté inutile, embras[e] des incendies où périssaient les vieillards et les enfants ! » (*ibid.* : 67) Pour le premier, « la mort volontaire est un acte de foi prouvant la force de sa sagesse » (Bertaux, 1936 : 171) ; pour le second, la mort fait « méditer, de nouveau, sur les nobles projets de la vengeance » (Lautréamont, 1869 : 205) jusqu'à vaincre le Créateur. Selon Bachelard, parmi tous les phénomènes, le feu « est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer » (Bachelard, 1985 : 19), mais pour Lautréamont, « Impossible, si le mal voulait s'allier avec le bien » (Lautréamont, 1869 : 8).

Isidore Ducasse, né à Montevideo, a traversé l'Océan pour se rendre en France, ce qui lui a inspiré sans doute la série des dix apostrophes à l'Océan dans le Chant premier et tout son imaginaire marin. Bachelard, qui a vu l'Océan pour la première fois à l'âge de presque trente ans, parlait « de la mer... indirectement en écoutant ce qu'en disent les livres des poètes » (Bachelard, 2011 : 15). Pour Bachelard, ce qui touche sa rêverie, c'est la profondeur. C'est ce que le poète met en avant dans son hymne à l'Océan, « la profondeur vertigineuse » des abîmes de l'océan (Lautréamont, 1869 :

26), en se demandant laquelle est plus facile à reconnaître, « la profondeur de l'océan ou la profondeur du cœur humain » (*ibid.* : 27). Mais, chez Lautréamont, ce n'est pas la leçon morale véhiculée par l'hymne à l'Océan qui fait méditer Bachelard, mais une eau violente, une imagination dynamique de l'eau qui « prend une colère spécifique », qui « reçoit facilement tous les caractères psychologiques d'un type de colère » (Bachelard, 2011 : 23).

Pour comprendre cette colère de l'eau, prenons comme exemple un passage du Chant deuxième : « Le navire en détresse [...] sombre avec lenteur [...] au milieu de l'ouragan, de l'intermittence des éclairs et de l'obscurité la plus profonde pendant que ceux qu'il contient sont accablés de ce désespoir [...] Enfin, il s'échappe un cri universel de douleur immense [...] tandis que la mer redouble ses attaques redoutables » (Lautréamont, 1869 : 120). Et les marins « dans leur lutte dernière contre les flots » sont devenus « une omelette sans œufs » (*ibid.* : 126) des requins. Ce « duel de méchanceté entre l'homme et les flots » (Bachelard, 2011 : 23) émerge sans doute dans la tête de Bachelard lorsqu'il réfléchit sur l'imagination matérielle de l'eau. Pour lui, en devenant méchante, « l'eau change de sexe, elle devient masculine » (*ibid.*). La victoire de l'eau violente et des requins méchants est celle de Maldoror, dynamisé par un vouloir-attaquer, ou un vouloir-vivre, car pour Bachelard, « le vouloir-vivre est un vouloir-attaquer » (Bachelard, 1995 : 10), qui « déforme les êtres et qui détermine les métamorphoses » (*ibid.* : 12). Sur les métamorphoses capables de détruire s'établissent « toutes les rêveries constructives » de Lautréamont, animées « dans l'espérance d'une adversité surmontée, dans la vision d'un adversaire vaincu » (Bachelard, 2011 : 181-182).

Dans *L'air et les songes*, en citant Michelet (« C'est dans son meilleur âge [...] dans ses songes de jeunesse [...] que [...] l'homme a la bonne fortune d'oublier qu'il est [...] lié à la terre. Le voilà qui s'envole, il plane » (Bachelard, 2016b : 38)), Bachelard a signalé que se mouvoir dans l'air, flotter en l'air constituent un rêve très partagé des poètes. Et pour lui, « l'oiseau seul, de tous les êtres volants, continue et réalise [...] l'image première, celle que nous vivons dans les sommeils profonds de notre jeunesse heureuse. » (*ibid.* : 87) On a établi une liste exhaustive des oiseaux apparus dans le bestiaire de Lautréamont : les oiseaux domestiques, les

oiseaux de cage ou de volière, les oiseaux d'environnement familial, les échassiers, les palmipèdes, les procellariiformes, les laridés, les ratites, les caprimulgiformes, les trochilidés et les rapaces (Lassalle, 2007 : 12-13).

Mais pour étudier l'imagination ascensionnelle lautrémontienne, « se borner à repérer les formes animales dans une exacte comptabilité de leur apparition, c'est oublier l'essentiel du complexe ducassien, c'est oublier la dynamique de cette production vitale » (Bachelard, 1995 : 27). Chez Lautréamont, par rapport aux animaux les plus fortement valorisés, ceux qui personnifient « le type agressif majoré » (*ibid.* : 30), les oiseaux contemplent avec ravissement, bénissent, répandent leurs cantiques. Si pour Bachelard, l'oiseau « symbolise l'activité facile et heureuse » (*ibid.* : 49), c'est parce que par son vol et par son mouvement aérien à l'air libre, il garantit une libre fuite. Au moment où Maldoror cherche à se cacher, il se métamorphose en cygne et « se mêle à la bande des autres oiseaux » (Lautréamont, 1869 : 320). Pour Lautréamont, les métamorphoses durables, subtiles et multiples, comme « une nouvelle dynamique de la vitalité » (Bachelard, 1995 : 20) ne constituent-elles pas en elles-mêmes « le haut et magnanime retentissement d'un bonheur parfait » (Lautréamont, 1869 : 214) ? D'ailleurs, pour Bachelard, ce qui est beau chez l'oiseau, ce n'est pas la couleur de son plumage, mais le vol, qui « est une beauté première de l'oiseau » (Bachelard, 2016b : 86) ; on pourrait dire que les images poétiques lautrémontien réunissent correctement la beauté du mouvement et celle de la forme. Lisons : « Le vautour des agneaux, beau comme la loi de l'arrêt de développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile, se perdit dans les hautes couches de l'atmosphère » (Lautréamont, 1869 : 243). Loin de la pensée utilitaire et descriptive, se voit la volonté de dépasser le réel.

Le monde lautrémontien est émaillé des matières terrestres. Nous en regarderons de près deux, la matière végétale et la matière métallique. D'abord, la matière végétale : « Je parerai mon corps de guirlandes embaumées » (*ibid.* : 14), « enveloppé dans une atmosphère composée des essences parfumées des fleurs les plus odorantes » (*ibid.* : 40), « la beauté de tes membres sous une pluie de renoncules, de myosotis et de camélias » (*ibid.* : 163), etc. Comme l'a signalé Bachelard, les végétaux « ne jouent dans

l'œuvre ducassienne qu'un rôle de décor » (Bachelard, 1995 : 12-13). Ils sont stables et passifs sans aucune expérience des métamorphoses, donnent des sentiments de douceur, permettent d'oublier momentanément la férocité des animaux. L'imagination matérielle des végétaux ne s'engage guère dans l'imagination agressive ducassienne, ne participe pas à la réalisation des actes vigoureux et ne représente qu'un ralentissement de la vie et des actions. Pour Bachelard, « le vouloir-attaquer forme la pointe », donc, « l'épine, chez le végétal, reste un mystère » (*ibid.* : 35). Dans le Chant cinquième, les « cactus à épines monstrueuses » (Lautréamont, 1869 : 276), sans aucune fonction d'attaque, sont tout à fait descriptives. Peut-être ne veulent-elles vivre qu'une vie végétale, ou comme les plantes chez Huysmans, « touchées de l'anorexie dont souffre tout le monde vivant » (Bachelard, 2016a : 205) ne vivent qu'une vie minérale.

En revanche, dans *Les Chants de Maldoror*, les images de la matière métallique sont fortes, agressives, violentes, et leurs fonctions d'attaque sont mises en valeur : « il aurait voulu lui enlever ses joues avec un rasoir » (Lautréamont, 1869 : 8), « J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres » (*ibid.* : 9-10), « une potence en fer, à laquelle sont suspendus des chaînes et des carcans » (*ibid.* : 61), « Trois fois, le couperet redescendit entre les rainures avec une nouvelle vigueur, trois fois, ma carcasse matérielle, surtout au siège du cou, fut remuée jusqu'en ses fondements » (*ibid.* : 138), « une arme tranchante, comme le serait un stylet des plus aigus, pouvait seule s'arroger des droits à la paternité d'une si fine blessure » (*ibid.* : 273), pour n'en citer que quelques exemples. On voit bien que chez Lautréamont, les métaux ne constituent que des instruments d'attaque et que l'imagination matérielle des métaux crée parfaitement les impulsions brutales, la violence pure et insatiable et accélèrent ainsi le vouloir-attaquer. L'arme métallique en main, « nous ne sommes plus seuls, nous avons un adversaire, nous avons quelque chose à faire » (Bachelard, 2016a : 24). L'entreprise lautréamontienne est de créer des adversaires pour ensuite lutter contre eux : contre Dieu, contre l'homme, contre la raison, contre le lit de Procuste de la littérature, contre un monde résistant.

En vivant « la dialectique de la résistance et de l'action », il accède « à l'instance dynamique du contre » (*ibid.* : 41).

Conclusion

« C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant. » (Lautréamont, 1869 : 183). Comment Lautréamont répondrait-il, à la question de Bachelard, « Dis-moi quel est ton infini, je saurai le sens de ton univers, est-ce l'infini de la mer ou du ciel, est-ce l'infini de la terre profonde ou celui du bûcher ? » (Bachelard, 2016b : 11) ? Dans l'univers de l'imagination poétique de ce « fils de la femelle du requin [...] et du tigre » (Lautréamont, 1869 : 20), l'homogénése cède la place à l'hétérogénése, la répétition figée à la déterritorialisation incessante. Celui qui n'a pas été fasciné, comme Bachelard, par la fièvre du devenir lautréamontienne, n'a sans doute pas l'expérience de la richesse et de la mobilité de l'imagination matérielle qui déforment les êtres et effacent leur identité à soi, « accélérant du même coup la circulation de flux déterritorialisés qui entraînent la mutation explosive de toutes les spécificités et de toutes les identités » (Marcadé, 2002 : 56).

Des « poulpes ailés... planent au-dessus des nuages » (Lautréamont, 1869 : 132), un homme ayant « vécu un demi-siècle sous la forme de requin » (*ibid.* : 209), un « amphibie de nouvelle espèce » avec « de larges pattes de canard à la place des extrémités des jambes et des bras, porteur d'une nageoire dorsale » (*ibid.* : 218), une « queue de poisson qui prit son essor » (*ibid.* : 330) et cette image, illustrée par André Masson dans *Œuvres complètes* de 1938 : « Je suis sale... sur ma nuque... pousse un énorme champignon... Mes pieds ont pris racine dans le sol et composent, jusqu'à mon ventre, une sorte de végétation vivace, remplie d'ignobles parasites » (*ibid.* : 202-203) – avec un tel « infini d'entités virtuelles infiniment riches de possibles, infiniment enrichissables à partir de processus créateurs » (Guattari, 1992 : 156), Lautréamont a réussi à effacer « les limites dans lesquelles les mots pouvaient entrer en rapport avec les mots, les choses avec les choses » (Breton, 1950 : 142) et à établir « un principe de mutation perpétuelle » qui « s'est emparé des objets comme des idées, tendant à leur délivrance totale qui implique celle de l'homme » (*ibid.*), comme il l'a

écrit dans le Chant quatrième : « Qui parle ici d'appropriation ? Que l'on sache bien que l'homme, par sa nature multiple et complexe, n'ignore pas les moyens d'en élargir encore les frontières ; il vit dans l'eau, comme l'hippocampe ; à travers les couches supérieures de l'air, comme l'orfraie ; et sous la terre, comme la taupe, le cloporte et la sublimité du vermicéau » (Lautréamont, 1869 : 219).

Bibliographie

- Bachelard, G. 1961. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- Bachelard, G. 1968. *Le nouvel esprit scientifique*. Paris : PUF.
- Bachelard, G. 1985. *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard.
- Bachelard, G. 1988. *Fragments d'une poétique du feu*. Paris : PUF.
- Bachelard, G. 1995. *Lautréamont*. Paris : José Corti.
- Bachelard, G. 2011. *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti.
- Bachelard, G. 2016a. *La terre et la rêverie de la volonté*. Paris : José Corti.
- Bachelard, G. 2016b. *L'air et les songes*. Paris : José Corti.
- Bachelard, G. 2016c. *La poétique de la rêverie*. Paris : PUF.
- Bailey, N. 1969. « Gaston Bachelard et les éléments ». *Modern Humanities Research Association*, Cambridge : MHRA, n° 4, p.186-188.
- Bertaux, P. 1936. *Hölderlin : Essai de biographie intérieure*. Paris : Librairie Hachette.
- Bertrand, A. 1869. *Gaspard de la nuit*. Paris : R. Pincebourde, Bruxelles : C. Muquardt.
« Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France ».
- Bloy, L. 2009. Le cabanon de Prométhée. In : Lautréamont, *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- Breton, A. 2009. Préface aux *Œuvres Complètes* de Lautréamont. In : Lautréamont, *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard.
- Breton, A. 1950. *Anthologie de l'humour noir*. Paris : Le Sagittaire.
- Caillois, R. 1947. « Après Rimbaud et Lautréamont ». *Cahiers de la Pléiade*, n° 2, p.141-145.
- Chevalier J., Gheerbrant, A. 2005. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont.
- Deleuze, G., Guattari, F. 1975. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris : Minuit.

- Fondane, B. 1940. « La philosophie vivante. À propos du Lautréamont de Bachelard ». *Cahiers du Sud*, n° 229, p. 527-532.
- Gryspeerd, A. 2013. Une rencontre marquante avec Gaston Bachelard. In : *Roger Caillois. Des mythes aux collections*. Paris : Classiques Garnier, p. 25-29.
- Guattari, F. 1992. *Chaosmose*. Paris : Galilée.
- Juvet, G. 1933. *La structure des nouvelles théories physiques*. Paris : Félix Alcan.
- Lassalle, J.-P. 2007. « Le bestiaire de Lautréamont : classement commenté des animaux ». *Anthropozoologica*, n° 42 (1), p. 7-18.
- Lautréamont, Comte de. 1869. *Les chants de Maldoror*. Bruxelles : Imprimerie de A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- Lautréamont, Comte de. 2009. *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard.
- Lutz, B. 2010. « Nietzsche et Bachelard : À la conquête de l'homme nouveau ? ». *Cahiers Gaston Bachelard*, n°11, p. 97-115.
- Mansuy, M. 1965. « Bachelard et Lautréamont, I : la psychanalyse de la bête humaine ». *Études françaises*, n°1, p. 26-51.
- Marcadé, B. 2002. Je suis le fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Ça m'étonne... Je croyais être davantage ! In : *Isidore Ducasse. Présentation et anthologie*. Paris : Éditions Seghers, p. 55-71.
- Milner, M. 2008. « L'influence de Bachelard sur la critique littéraire en France ». *Cahiers Gaston Bachelard*, n° 10, p. 129-142.
- Montfaucon, N. de. 1788. *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes. Le sylphe amoureux ; Les ondins, conte moral*, Tome 34. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- Palombi, F. 2020. « Une écologie surréaliste : le *Lautréamont* de Bachelard ». *Études bachelardiennes*, n°1, p. 47-56.
- Parinaud, A. 1996. *Bachelard*. Paris : Flammarion.
- Ronsard, P. de. 1569. *Le Septième Livre des Poèmes*. Paris : Jean Dallier Libraire. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- Roulin, J.-M. 1987. « La Sylphide, rêve romantique ». *Romantisme*, n° 58. p. 23-38.



© *Synergies Chine*, n° 20, Année 2025.

Revue du GERFLINT.

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42696471q>

Bibliothèque nationale de France - Novembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur. Politique éditoriale consultable sur le site :

<https://gerflint.fr/>

<https://gerflint.fr/synergies-chine>

