À l'épreuve

N° 5 | 2018
Habiter

Enquête autour d’une déception : la maison rêvée de Gaston Bachelard

Marguerite DE WITTE

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-5/2725-enquete-autour-d-une-deception-la-maison-revee-de-gaston-bachelard
DOI : numerev_2095
Date de publication : 18/02/2018

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : DE WITTE, M. (2018) Enquête autour d’une déception : la maison rêvée de Gaston Bachelard. *À l'épreuve*, (5). https://doi.org/10.34745/numerev_2095

Si l’on évoque surtout l’intérêt du philosophe Gaston Bachelard pour les travaux des poètes, on connaît parfois moins celui qu’il avait pour les arts plastiques. Celui-ci le mena pourtant à écrire plusieurs textes et à collaborer avec des artistes. Le graveur Albert Flocon fut l’un d’eux. Nous avons choisi d’évoquer un épisode de cette collaboration qui eut pour objet la commande d’une maison imaginaire. Il nous permet de croiser les regards du graveur et du philosophe sur la question de l’habiter et de porter un éclairage intéressant sur cette notion en l’abordant à travers le prisme de la rêverie de maison.

Mots-clés :

La requête de Bachelard

Si l’on évoque surtout l’intérêt du philosophe Gaston Bachelard pour les travaux des poètes, on connaît parfois moins celui qu’il avait pour les arts plastiques. Celui-ci le mena pourtant à écrire plusieurs textes et à collaborer avec des artistes. Le graveur Albert Flocon[1] fut l’un d’eux. Nous avons choisi d’évoquer un épisode de cette collaboration qui eut pour objet la commande d’une maison imaginaire. Il nous permet de croiser les regards du graveur et du philosophe sur la question de l’habiter et de porter un éclairage intéressant sur cette notion en l’abordant à travers le prisme de la rêverie de maison.

Flocon évoque dans ses mémoires sa rencontre avec Bachelard. Il le découvre en lisant *La Terre et les rêveries de la volonté* (1948) dont il désire insérer quelques extraits dans la préface du catalogue de l’une des expositions collectives du groupe *Graphies* qu’il a créé à Paris et qui rassemble une douzaine de graveurs. Flocon prend contact avec l’éditeur de Bachelard pour lui demander l’autorisation de reproduire ses textes. Il lui donne son accord mais propose au graveur de rencontrer le philosophe pour avoir son avis. Lors de leur entrevue, Bachelard répond à Flocon « qu’on n’imprime jamais deux fois les mêmes choses[2] » et écrit un petit texte d’introduction pour son catalogue dont il trouve également le titre : *À la gloire de la main*. Nous sommes en 1949. Le catalogue est édité et à partir de ce moment, leur collaboration va se poursuivre et s’intensifier. Deux ouvrages conjoints voient le jour. L’intervention de Bachelard ne se limite plus à une introduction et consiste à présent à commenter les gravures de Flocon[3]. Le graveur et le philosophe, devenus peu à peu amis, avaient un mode singulier de collaboration.

Flocon relève dans ses mémoires : « Je portais à Bachelard un ou deux cuivres par quinzaine, je le voyais donc souvent et notre amitié s'est développée à partir de ce travail en commun où les images sont antérieures au texte qui les illustre[4]. » Bachelard s'exprime également à ce sujet : « Jamais Flocon ne m'a expliqué ce qu'il voulait faire. De lui à moi, pas de discours. Il n'est pas de ces poètes qui vous déclament leurs vers[5]. » Deux ouvrages naissent de ce *modus operandi* : *Paysages* (1950), et *Châteaux en Espagne* (1956)[6]. C'est ce dernier recueil qui nous intéresse ici. Il contient une série de gravures qui évoquent des rêves de construction de « châteaux du songe[7] ». C'est à l'occasion de ce travail que va s'opérer le seul et unique renversement du mode de collaboration de Bachelard et Flocon. Nous sommes en 1953 à mi-parcours entre les publications de *La Terre et les rêveries de la volonté* et de *La Poétique de l'espace*. Flocon relève dans ses mémoires :

> Bachelard m'a fait remarquer qu'il ne m'avait jamais rien demandé, qu'il avait toujours suivi les idées que je lui avais apportées, mais qu'il voulait maintenant me faire une commande : un ermitage de philosophe dans la nature. J'ai essayé, mais il a trouvé que je lui avais fait un bureau d'architecte ; j'ai fait un autre ermitage, mais cette fois, c'était un atelier de géomètre ; sur quoi Bachelard m'a dit que décidément, je n'étais pas le graveur des chaumières[8].

La demande de Bachelard et le désarroi que génèrent les réalisations de Flocon constituent l'horizon de cet article qui revêt la forme d'une enquête autour de la déception du philosophe. Pour pouvoir la résoudre, il nous faut tout d'abord développer dans une première étape plusieurs outils conceptuels dont celui de « maison onirique ». Cette notion nous permet d'inscrire la question de l'habiter au cœur de notre développement. En effet, si Bachelard annonce étudier dans ses derniers travaux sur le langage poétique une « phénoménologie du verbe habiter[9] », il nous permet de saisir par la même occasion comment et pourquoi nous pouvons « habiter oniriquement », c'est-à-dire dans la rêverie, les maisons de notre passé ainsi que des demeures imaginaires.

Première partie : préparer l'enquête

Préambule : imagination et rêverie

Nous pouvons diviser l'œuvre de Bachelard en deux pans : son œuvre diurne et son œuvre nocturne. Le premier pan correspond à ses travaux épistémologiques ; le deuxième à ses travaux sur l'imagination poétique[10]. Ce sont ceux qui nous intéressent ici. Cette œuvre nocturne se divise elle-même en deux cycles : le *Cycle des éléments* (1938-1948) et les *Poétiques* (1957-1960)[11]. Les images auxquelles Bachelard s'intéresse sont des images littéraires créées par les poètes. Il se compare à « un botaniste en promenade » qui amasse au hasard de ses lectures des « fleurs poétiques[12]

». Avec la méthode et la précision du scientifique, il décortique ensuite au microscope chaque pièce de sa collecte pour constituer un « herbier des images commentées[13] ». L'image de la maison en constitue un chapitre conséquent. Si nous ne pouvons pas étudier ici en détails l'approche bachelardienne de l'imagination et les évolutions qu'elle va connaître, il nous faut mentionner que Bachelard n'a cessé de défendre la force créatrice de l'imagination, se positionnant contre une conception qui ne ferait de celle-ci qu'une fonction reproductrice dépendante de la perception et de la mémoire[14]. En sus du caractère nouveau de l'image produite par l'imagination, il lui attribue également une puissance d'action : une image peut agir sur nous. Ce pouvoir est développé dans les *Poétiques* dans lesquelles Bachelard veut examiner comment une image poétique peut prendre racine en quelqu'un et devenir sienne comme si le lecteur de poésie était lui-même poète et avait produit cette image[15]. Pour bien saisir les modalités d'action des images, il faut également évoquer la rêverie. Pour Bachelard, c'est toujours dans la rêverie que l'homme imagine des images nouvelles. Au début des années 1950, la rêverie devient un véritable objet d'étude. Il s'inscrit dans une anthropologie désignée comme le thème de « l'homme des vingt-quatre heures[16] » :

> Pris dans son intégralité, l'homme est un être qui non seulement pense mais d'abord imagine. Pour une détermination complète de l'être humain, il faut faire l'addition d'un être nocturne et d'un être diurne. Il faut essayer de trouver les dynamismes qui vont d'un pôle à l'autre entre songe et pensée[17].

L'anthropologie bachelardienne se caractérise par une approche cadencée de l'existence. Bachelard appelle à une vie rythmique bienfaitrice et place progressivement ses travaux sur la rêverie poétique sur l'axe d'une recherche, celle d'un être nouveau : « l'homme heureux[18] ». Celui-ci doit alterner action et repos, pensée et rêverie, être à la fois être pensant et être rêveur. Bachelard veut par ailleurs montrer « comment une rêverie de poète peut mettre de l'ordre en nous[19] » et être source d'un bienfait psychique.

Avant de consacrer un écrit exclusivement à la rêverie, Bachelard publie le premier ouvrage de ses *Poétiques* : *La Poétique de l'espace*[20]. Il semble que celui-ci cherche d'abord à ancrer le rêveur au sein d'un espace dans lequel il pourra abriter sa rêverie. Les espaces dont il va être question sont des espaces vécus qui sont saisis par l'imagination et non des espaces géométriques dessinés ou construits scientifiquement pour une expérience. Le philosophe annonce vouloir examiner uniquement les images des espaces heureux et déterminer la « valeur humaine » que nous leur donnons[21]. La valeur principale dont il est question ici est une valeur de protection. Bachelard étudie l'espace de la maison et développe avec l'aide des poètes la notion de maison onirique. Nous allons voir qu'il trouve ainsi une demeure pour son rêveur et inscrit à la même occasion une « géométrie rêveuse[22] » au cœur de l'homme : les dimensions de cette maison sont celles de son intériorité.

Habiter la maison onirique

C'est dans *La Terre et les rêveries du repos* du *Cycle des éléments* que l'on relève la première occurrence de la notion de maison onirique à laquelle Bachelard consacre une section. Il retravaillera ensuite ce concept pour lui dédier le chapitre d'ouverture de *La Poétique de l'espace*. D'une part, Bachelard observe que lorsque nous tentons de nous souvenir de notre maison natale ou d'une maison de notre passé, il est quasi impossible de nous limiter à des souvenirs factuels car nous sommes rapidement pris par le songe. D'autre part, il remarque que lorsque nous rêvons à une maison nouvelle, « tout un passé vient [y] vivre[23] », un peu comme si nous importions dans cette maison imaginée nos souvenirs liés aux maisons que nous avons habitées. Bachelard décrit cette contamination du rêve et du souvenir comme un phénomène d'endosmose[24]. Il ne peut pas y avoir un travail exclusif ni de l'imagination ni de la mémoire. Lorsque souvenirs et images imaginées de maisons se mêlent dans la rêverie, nous accédons selon Bachelard à une zone seuil de notre intériorité dans laquelle nous nous détachons d'un passé factuel, figé, et accédons à « une communauté du souvenir et de l'image[25] ». Celle-ci résulte d'une pratique de la rêverie. S'adonner tout au long de notre existence à la rêverie dans des espaces de solitude font que les souvenirs des différentes demeures de notre vie dans lesquelles nous avons vécu et rêvé vont se compénétrer et former progressivement « quelque chose de fermé[26] ». Ce réceptacle correspond selon Bachelard à notre maison onirique. Nous y déposons outre nos souvenirs, toutes les images de nos rêveries menées dans des abris de toutes sortes et en premier lieu celles de nos rêveries enfantines dans notre maison natale. C'est sur cette base que le philosophe reconnaît « la permanence dans l'âme humaine d'un noyau d'enfance, une enfance immobile mais toujours vivante[27] ». Il nous reste accessible grâce à l'imagination qui se souvient lorsque nous rejoignons dans la rêverie notre maison onirique. S'établit alors une communication entre notre solitude de rêveur et les solitudes de l'enfance[26]. Bachelard associe également à notre maison onirique une action bienfaitrice. En effet, nous attribuons aux images conservées dans celle-ci une valeur de protection parce que nous avons rêvé protégés dans ces espaces. Nous pourrons réimaginer ces images tout au long de notre vie pour revivre des instants heureux que nous conservons en nous et qui deviennent véritablement constitutifs de notre être. Les images de nos rêveries deviennent des « fossiles de durée[28] ». Pour Bachelard, « l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça[29] ». La maison natale est primordiale dans ce processus de sédimentation. Nous avons rêvé enfant dans chacun de ses réduits. Les images de ces rêveries sont les plus profondes, les plus fossilisées. De plus, la maison natale a un enjeu éducatif majeur car c'est dans celle-ci que nous prenons « des habitudes de rêverie[30] ».

Nous pouvons à présent saisir ce qu'entend Bachelard lorsqu'il s'exprime au sujet du bienfait le plus précieux de la maison : « la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix[31]. » Ces mots renvoient à la fois aux maisons réelles dans lesquelles nous avons rêvé mais également à la maison onirique que nous avons construite dans notre intériorité. Elle devient « la demeure de notre rêverie[32] » et grâce à elle, « les demeures du passé sont en nous impérissables[33] ». En

effet, nous pourrons toujours les « habiter oniriquement[34] » pour y trouver du réconfort : « habiter oniriquement la maison natale, c'est plus que l'habiter par le souvenir, c'est vivre dans la maison disparue comme nous y avons rêvé[26]. »

Étudier la topologie onirique de la maison

Après avoir étudié comment se construisaient les fondations de la maison onirique, Bachelard entreprend d'étudier son architecture. Il souligne ici l'impact que peut avoir l'étude des images poétiques de maison dans le chef des sciences humaines. Le philosophe voit dans la maison « un véritable principe d'intégration psychologique[35] » dérivé d'un axiome fondamental : la particularité des images de maison est qu'elles marchent dans les deux sens, « elles sont en nous autant que nous sommes en elles[36]. » Il considère l'image de la maison comme une « image-outil » qui pourrait être mobilisée par une série de disciplines. « L'image de la maison [devient] la topographie de notre être intime[37]. » À partir de l'ensemble des images poétiques de maisons qu'il a collectées, Bachelard réalise « la topologie onirique » de la maison[38]. En les multipliant, il veut rendre compte d'un ensemble de nuances psychologiques vis-à-vis des images de la maison tout en trouvant des lois qui permettent de distinguer et de classer les valeurs d'intimité que nous leur attribuons[39]. Montrer comment nous imaginons et valorisons ces images selon un schéma récurrent équivaut pour Bachelard à montrer comment nous nous donnons en rêvant « des raisons ou des illusions de stabilité[40] » dans une réalité en devenir. Il ne s'agit pas d'arrêter la maison onirique en un modèle figé comme si nous avions une maison type dessinée dans notre inconscient. Nous avons vu que la maison onirique était un corps d'images dynamique qui continue d'être alimenté par nos rêveries. Il s'agit plutôt de comprendre comment notre maison onirique nous donne des « conseils de continuité[41] ». La maison onirique agit ici comme une force de cohérence sur notre conscience dispersée[42]. Bachelard identifie ainsi « deux thèmes principaux de liaison » des images : celui de la verticalité et celui de la centralité[43]. Premièrement, « la maison est imaginée comme un être vertical. Elle s'élève. Elle se différencie dans le sens de sa verticalité[44]. » Deuxièmement, « la maison est imaginée comme un être concentré. Elle nous appelle à une conscience de centralité[26]. »

La maison onirique s'organise en hauteur. Sa verticalité est assurée par la polarité de la cave et du grenier qui ne peuvent être séparés que par au plus un étage au risque de brouiller les rêveries si la maison en comptait plus[45]. Si nous utilisons l'image de la maison pour illustrer la psychologie humaine, les fonctions de la cave et du grenier sont différentes. Le grenier correspond aux fonctions conscientes (le pendant rationnel) et la cave à l'inconscient (le pendant irrationnel). Bachelard attribue cette bipartition à la rêverie. Nous rêvons rationnellement lorsque nous sommes au grenier tandis que lorsque nous nous rendons à la cave, nous participons aux puissances souterraines, nous nous accordons à l'irrationalité des profondeurs[46]. Nous avons ici deux pôles inversés qui vont nous faire valoriser différemment les images de nos rêveries. En rêvant dans le grenier, nous voyons les formes nettes de la charpente qui nous évoquent directement un sentiment de protection contre les intempéries. Par contre, la

cave est « l'*être obscur* de la maison[47] ». Nous sommes renvoyés à une profondeur sans limites puisque cette pièce dans la pénombre n'est pas délimitée par des formes nettement identifiables. De plus, pour qu'une maison soit « oniriquement complète[48] », celle-ci doit bien être enracinée dans la terre, elle doit avoir une « racine cosmique[49] ». Nous touchons ici à la cosmicité de la maison bachelardienne. Elle est directement en contact avec l'élément terre ce qui nous permet de nous y enraciner et de nous stabiliser. Les images de maison rendent compte du « comment nous nous enracinons jour par jour dans un "coin du monde"[50] ». Enfin, Bachelard insiste sur l'importance de la présence de l'escalier pour marquer la verticalité de la maison. Il marque architecturalement la « vie dynamique réciproque du grenier et de la cave, qui fixe l'axe de la maison onirique[51] ». Cette dynamique est caractérisée par le sens de parcours des escaliers. Descendre invite l'inconscient à des rêves de profondeur, monter est un appel vers la tranquille solitude du grenier.

Le principe de centralité repose sur la notion de centre de solitude qui répond à un besoin : « tout rêveur a besoin de retourner à sa cellule, il est appelé par une vie vraiment cellulaire[52]. » Les valeurs que nous attribuons à des petits espaces de la maison au sein desquels nous abritons nos rêveries sont des valeurs de bien-être et de protection car nous pouvons y rêver en paix. Ils nous donnent une impression de stabilité. Bachelard observe que dès l'enfance, le fait que nous nous construisons des abris imaginaires au sein même de la maison répond à ce principe. Tout comme l'escalier est l'élément architectural qui marque l'axe vertical de la maison onirique, la fenêtre est celui qui marque dans les images littéraires le caractère central de la maison. Les images qui évoquent un contemplateur caché dans une chambre sont un exemple de ce que Bachelard désigne comme des « rêveries encadrées[53] ». Dans ces images, plus grande est l'intimité d'une chambre, plus le monde extérieur apparaît différent. L'image de l'être caché dans sa chambre derrière sa fenêtre permet à Bachelard d'introduire la question de la dialectique de l'intériorité et de l'univers. Celui-ci va s'intéresser à la position de cet être caché et précise que le rêveur rêve derrière sa fenêtre et non pas à sa fenêtre. Il n'a pas besoin d'être à sa fenêtre pour regarder dehors car il peut imaginer le monde à partir de sa propre intériorité. Il expérimente alors « une sorte de dialectique de l'immensité et de l'intimité, [dans laquelle il] trouve alternativement l'expansion et la sécurité[26]. » Il y a un bienfait psychique lié à la rêverie à la fenêtre. Nous sommes tour à tour renvoyés à l'immensité de notre être intime et à l'immensité de l'univers. Les images de « solitude centrée[54] » illustrent donc également l'aspect cosmique de la maison.

Armés de ces outils conceptuels, nous sommes à même de commencer notre enquête. Nous allons examiner trois pièces à conviction extraites de l'ouvrage *Châteaux en Espagne* : la commande de la maison rêvée de Bachelard, la gravure de Flocon[55] et la déception du philosophe à la livraison de sa maison.

Deuxième partie : enquêter

Commande : la maison rêvée de Gaston Bachelard

Pièce à conviction #1 : « Pour la première fois, à cet Entrepreneur de Châteaux en Espagne, j'ai passé une commande. Je voulais, moi aussi, mon “Château”. Je voulais pour moi seul la demeure du vallon, près de la forêt ; au bord du ruisseau, à la fois dans le ciel bleu et tout de même enraciné dans la terre profonde. J'ai tout dit à mon ami : j'ai dit que j'aimais la pierre pour les murs mais que je voulais du bois sous les pieds et du bois au plafond. Je lui ai dit qu'à travers mon réduit, non loin du foyer, je voulais voir la poutre – une poutre en cœur de chêne qui brise tout de suite la tarière du ver –, la poutre avec son signe énorme de protection, la poutre qui tient le grenier, la poutre qui s'incurve un peu, très peu pour confesser doucement que la maison est vieille. Il me fallait aussi une fenêtre étroite, car plus petite est la fenêtre et plus cet œil de la maison voit loin, voit bien[56]. »

Nous pourrions assimiler ce petit texte à une image littéraire de maison semblable à celles que Bachelard collecte dans ses lectures pour les examiner. Celui-ci y évoque sa maison rêvée, un type de maison qu’il a également étudié : « à l’opposé de la maison natale travaille l’image de *la maison rêvée*[57]. » Il ne faut cependant pas la confondre avec une « maison qui serait finale, symétrique de la maison natale[58]. » Cette image doit continuer à être une impulsion à une rêverie heureuse ; une image de maison finale « préparerait des pensées [tristes] et non plus des songes[47]. » C’est une rêverie qu’il est bon de pratiquer car elle continue à travailler sur nous, même tard dans la vie : « peut-être est-il bon que nous gardions quelques songes vers une maison que nous habiterons plus tard, toujours plus tard, si tard que nous n’aurons pas le temps de la réaliser[47]. »

Sous cette forme écrite, il s’agit en quelque sorte d’un instantané de rêverie pris dans le corps d’images de la maison onirique de Bachelard. Nous avons sous les yeux la retranscription d’un instant de rêverie, une image écrite à partir d’une image imaginée à laquelle nous sommes nous-mêmes, lecteurs, invités à rêver. Il ne s’agit pas du modèle idéal de maison onirique puisque comme nous l’avons déjà souligné celle-ci ne peut être considérée comme un modèle figé. Néanmoins, cette image est précieuse pour notre propos. Elle condense en un paragraphe un ensemble d’éléments que Bachelard développe dans *La Terre et les Rêveries de la volonté* et *La Poétique de l’espace*. Elle est également intéressante dans une perspective temporelle car elle marque la jonction entre ces deux ouvrages. Elle a en effet été écrite aux alentours de l’année 1953 soit à mi-parcours entre ceux-ci. Elle est donc plus qu’un simple instantané de rêverie, elle est la saisie d’une pensée bachelardienne sur l’image de la maison en train de se faire, une pensée qui ne peut se faire que par la pratique de l’image[59]. L’image de la maison rêvée de Bachelard ne s’arrête pas dans sa signification tel un concept, elle est constamment en dépassement d’elle-même puisqu’elle a dynamisé à la fois la rêverie philosophique de Bachelard et continue à agir sur nous en animant notre propre cheminement.

Nous allons à présent décomposer cette image en une série d’éléments constitutifs afin de les examiner et de réaliser une « expertise d’onirisme[60] » de notre première pièce à conviction.

Expertise d'onirisme

L'entrepreneur : Nous remarquons tout d'abord que Bachelard s'adresse à un « Entrepreneur de Châteaux » spécialisé dans la construction de « Châteaux en Espagne » soit des bâtiments qui sont des produits de l'imagination et qui ne verront pas le jour dans la réalité. Flocon est un constructeur d'irréalité. Nous allons voir que contrairement à ce que Bachelard annonce, sa commande ne correspond pas à celle d'un château mais à une chaumière. Celle-ci a « un sens humain beaucoup plus profond que tous les châteaux en Espagne. Le *château* est inconsistant, la *chaumière* est enracinée[61]. »

Le ruisseau et la forêt : Bachelard indique l'environnement dans lequel doit se situer sa maison. L'eau du ruisseau et les arbres de la forêt ne sont pas loin. La description qu'il fait de cet environnement s'apparente aux descriptions de sa région natale, la Champagne :

> Je suis né dans un pays de ruisseaux et de rivières, dans un coin de la Champagne vallonnée, dans le Vallage, ainsi nommé à cause du grand nombre de ses vallons. La plus belle des demeures serait pour moi au creux d'un vallon, au bord d'une eau vive, dans l'ombre courte des saules et des osières. Et quand octobre viendrait, avec ses brumes sur la rivière[62]…

Nous voyons ici que les souvenirs de l'enfance de Bachelard viennent directement contaminer sa rêverie. L'image de 1953 est une variation de cette image de 1942 puisque Bachelard y évoquait déjà sa demeure rêvée. Nous avons ici une trace du fait que l'image de la maison n'a pas cessé de le travailler.

La verticalité de la maison : Celle-ci est évoquée non pas par un escalier qui relierait la cave et le grenier mais par l'évocation de la cosmicité de la maison. La maison rêvée de Bachelard s'étire tel un arbre depuis ses racines dans la terre profonde jusqu'au ciel bleu. Elle est un être de la nature et lui permet bien d'habiter l'univers avec lequel elle va jusqu'à se confondre. L'image de l'arbre a également fortement travaillé Bachelard. Dans son travail, la maison et l'arbre deviennent progressivement deux images indissociables. L'année qui précède son décès, Bachelard, malade, regrette dans une lettre adressée à son ami Henri Bosco[63] de ne pouvoir quitter Paris pour retourner dans sa maison de Dijon. La maison est évoquée mais l'arbre est au cœur de cette tristesse : « Je ne vois plus mon tilleul que lorsque je lis des livres[64]. »

Les matériaux (pierre et bois) : Bachelard décrit ensuite les matériaux qui doivent être utilisés : la pierre et le bois. La maison doit donner à Bachelard des conseils de stabilité et de résistance pour lui permettre d'habiter le monde. Les murs sont en pierre pour que la maison puisse stabiliser le monde aérien. Le bois utilisé au sol contraste avec la pierre et renvoie à la fois à la verticalité et à la matérialité de l'arbre vivant :

> Dans ses fibres, le bois garde toujours le souvenir de sa vigueur verticale, et l'on ne lutte pas sans habileté contre le sens du bois, contre ses fibres. Aussi, pour certains psychismes, le bois est une sorte de cinquième élément – de cinquième matière –, et il n'est pas rare, par exemple, de rencontrer, dans les philosophies orientales, le bois au rang des éléments fondamentaux[65].

Si des murs solides le protègent, Bachelard pourra s'imaginer dans sa maison rêvée frôler le bois de ses pieds et être intime avec cette matière qu'il pénètre par l'imagination jusque dans la profondeur de ses fibres.

Le réduit : Bachelard se réserve au sein même de la maison une pièce plus petite dans laquelle il va pouvoir tour à tour rêver et travailler. Il s'agit d'un centre de solitude qui renvoie au principe de concentration et à la vie cellulaire du rêveur.

Le foyer : Le foyer n'est pas loin. Il fait bon dans la maison. À nouveau, un souvenir vient contaminer l'image. La maison natale va venir habiter dans la maison rêvée. Bachelard l'évoque en 1938 :

> Quand j'étais malade, mon père faisait du feu dans ma chambre. Il apportait un très grand soin à dresser les bûches sur le petit bois, à glisser entre les chenêts la poignée de copeaux. Manquer un feu eût été une insigne sottise. Je n'imaginais pas que mon père pût avoir d'égal dans cette fonction qu'il ne déléguait jamais à personne. En fait, je ne crois pas avoir allumé un feu avant l'âge de dix-huit ans. C'est seulement quand je vécus dans la solitude que je fus le maître de ma cheminée[66].

Cette rêverie associe maison natale, foyer, chambre et solitude. Si l'image de l'arbre est devenue indissociable de l'image de la maison, l'image du foyer a été la toute première image à lui être associée. Nous notons que le terme foyer peut être défini tout aussi bien comme un « espace spécialement aménagé pour y faire du feu[67] », comme le feu lui-même et comme le « lieu où habite, où vit une famille[47]. » À même le langage, le feu et l'espace de la maison sont intrinsèquement liés comme s'ils ne faisaient qu'un.

La poutre et le grenier : La poutre qu'il aperçoit de son réduit lui rappelle qu'il est protégé. La maison est son refuge. Cette poutre est en cœur de chêne. Le chêne est synonyme de puissance : il brise la tarière du ver. Il est un être « viril et paternel[68] ». Il est également « le père du feu[69] ». La poutre s'incurve – un peu – sous le poids du grenier. Elle témoigne sans doute du fait que le grenier est un espace onirique dense. Il a abrité et continue à abriter de nombreuses rêveries. La poutre nous rappelle que la maison est vieille. Dans la maison rêvée se compénètrent toutes les demeures du passé.

La fenêtre : Enfin, Bachelard mentionne qu'il lui faut juste une toute petite fenêtre, la plus petite possible. Elle devient l'œil de la maison et le conforte dans l'idée que cette

maison voit loin et bien. Il est ainsi rassuré et peut rêver derrière sa fenêtre sans avoir besoin de regarder dehors. Du centre de son réduit, il peut expérimenter successivement la sécurité et l'expansion, se sentir protégé tout en s'ouvrant au monde.

Nous terminons cette expertise d'onirisme en ajoutant que l'image de la maison rêvée de Bachelard resserre les liens entre trois images centrales dans son travail, celles de la maison, de l'arbre et du feu. Si l'on souligne souvent l'importance de l'image du feu car elle est le point de départ de ses ouvrages consacrés à l'imagination[70], celles de la maison et de l'arbre sont également centrales dans son parcours. Elles partagent toutes la même verticalité, ce sont des images qui élèvent et inspirent. La maison qui se confond ici avec l'arbre offre la stabilité indispensable pour abriter à la fois la chaleur du foyer et la chandelle du rêveur. Bachelard distingue foyer et chandelle : « on s'endort devant le feu. On ne s'endort pas devant la flamme d'une chandelle[71]. » Le foyer renvoie à la chaleur première de la maison natale ; la chandelle est ambivalente, elle renvoie à la fois à la rêverie et au travail du philosophe solitaire.

Nous en venons maintenant à l'examen de nos deux dernières pièces à conviction.

Réception et déception : la cellule et l'appartement parisien

Pièce à conviction #3 : « Mais Flocon me classe parmi les philosophes qui travaillent et non pas au rang des hommes qui s'en vont rêvant, des hommes qui s'endorment doucement dans leurs souvenirs. Et comme s'il voulait, cet opiniâtre, que je travaille davantage et que je rêve moins, il a bâti une cellule de géométrie !
Sans doute, Flocon m'a fait la grâce de quelques solives, mais avec quelle indifférence il en a veiné le bois ! Le travail du bois, Flocon le néglige. Il lui faut la pierre, il lui faut le marbre, il lui faut des murs qui reflètent le soleil. Il me condamne à la cellule de la pensée claire.
Allons, je le vois bien, pour que j'aie un jour "une hutte en Espagne", il faudra que j'aille moi-même à la forêt prochaine, que j'équarrisse mon arbre, que je cuise les briques de mon mur, que je creuse le trou de ma cave, que je tresse le chaume de mon toit, que je fasse moi-même le tabouret de bois à trois pieds. Les trépieds narguent la géométrie : ils sont toujours d'aplomb. Ce sont les solides assises pour un philosophe qui s'accorde le droit de rêver[72]. »

Nous pourrions supposer que le problème de Bachelard réside dans le fait que sa maison rêvée ait été effectivement réalisée en étant représentée sur le support matériel de la gravure (deuxième pièce à conviction). Elle pourrait s'apparenter alors à une maison finale. Or la maison rêvée doit rester un rêve : « Si ces rêves doivent se réaliser, ils quittent le domaine de notre enquête. Ils entrent dans le domaine de la psychologie des projets[73]. » À ce titre, Bachelard aurait peut-être trouvé plus de satisfaction dans une image de poète qui refuse la description et oriente l'onirisme de son lecteur sans l'accomplir[74]. Pourtant, Bachelard ne s'oppose pas à une rêverie de maison dont l'impulsion aurait été donnée par une œuvre picturale. Il remarque dans *La Poétique de l'espace* qu'il aimerait « habiter une maison comme on en voit dans les estampes[75] ». Si une maison a été bien dessinée, sa représentation devient invitante : « La rêverie

revient habiter le dessin exact. La représentation d'une maison ne laisse pas longtemps un rêveur indifférent[47]. » Ainsi une maison représentée par le trait peut solliciter le désir d'y habiter. Le nœud du problème se situe ailleurs que dans une alternative entre image littéraire et image dessinée.

L'examen de la troisième pièce à conviction nous révèle une revendication de Bachelard : celle d'un droit de rêver. Or la réalisation de Flocon le condamne selon lui à la pensée claire. Bachelard avait déjà formulé une protestation de ce type à l'encontre d'une construction réelle, son appartement parisien :

> Je ne rêve pas à Paris, dans ce cube géométrique, dans cet alvéole de ciment, dans cette chambre aux volets de fer si hostiles à la matière nocturne. Quand les rêves me sont propices, je vais là-bas, dans une maison de Champagne, ou dans quelques maisons où se condensent les mystères du bonheur[76].

Nous observons que la cellule de géométrie qu'a construite Flocon semble directement renvoyer à cet appartement que Bachelard considère comme un « cube géométrique » dédié au travail. Le graveur se souvient dans ses mémoires du deux pièces que le philosophe partageait avec sa fille Suzanne. Chacun de ces deux « cubes » était dédié au travail de l'un des habitants : « L'une était pour sa fille Suzanne vouée, elle, selon les mots de son père, à la partie la plus ardue de la philosophie, la logique » ; l'autre, pour Bachelard, comportait « un lit assez étroit, [...] une table, des chaises et les murs étaient garnis de rayonnages où, pour entasser plus de livres, il les rangeait à l'horizontale, par piles[77]. »

Bachelard regrette l'absence de maisons à Paris : « À Paris, il n'y a pas de maisons. Dans des boîtes superposées vivent les habitants de la grand'ville[78]. » En nous aidant du reproche fait aux appartements parisiens dans *La Poétique de l'espace*, nous pouvons évaluer « la différence de richesse onirique[79] » entre la cellule de Flocon et la maison rêvée de Bachelard. Le défaut majeur de la cellule réside dans l'absence de verticalité. Elle n'a ni grenier, ni escalier, ni cave. « La maison n'a pas de racine. Chose inimaginable pour un rêveur de maison ; les gratte-ciel n'ont pas de cave[80]. » Comme dans un appartement citadin, « le *chez soi* n'est plus qu'une simple horizontalité[81]. » Bachelard reproche également aux immeubles des grandes villes leur manque de cosmicité. Parce qu'ils n'ont pas de racine dans la terre mais également parce qu'il n'y a pas d'espace autour d'eux. « Les maisons n'y sont plus dans la nature. Les rapports de la demeure et de l'espace y deviennent factices. Tout y est machine et la vie intime y fuit de toute part[82]. » Les boîtes superposées de la ville ne sont plus le lieu de l'intimité. À travers la fenêtre et la porte ouverte de la cellule de Flocon, nous n'apercevons pas la nature mais des immeubles géométriques. Bachelard ne peut rencontrer l'immensité du monde à partir d'une cellule dans laquelle il ne peut pas vivre les rêveries de l'intimité. Il se plaint en outre de son éclairage qui en fait une cellule de la pensée claire c'est-à-dire un endroit exclusivement consacré au travail. Ses murs faits

de pierre renvoient la forte lumière d'un soleil intérieur placé au centre de la composition. Or le réduit de Bachelard doit être éclairé par la lumière d'une chandelle. Celle-ci peut bien sûr éclairer le livre du philosophe travailleur mais aussi, si celui-ci la contemple, susciter des images sans limite[83]. L'image de l'homme assis à sa table éclairée par une chandelle est ambivalente : elle renvoie à la fois à l'être travaillant et à l'être rêvant. Une forte solitude les anime tous deux. Le rêveur et le travailleur ne sont cependant qu'une seule et même personne dont la vie est marquée par des rythmes variés mais harmonisés.

Enfin, qu'entend exactement Bachelard lorsqu'il projette de construire un tabouret à trois pieds pour « narguer la géométrie » ? L'évocation de la géométrie renvoie à la question de la forme. « La maison est de prime abord un objet à forte géométrie. On est tenté de l'analyser rationnellement[84]. » Le risque qui est prégnant ici est que le rêveur soit « arrêté dans son évasion [...] par la réalité géométrique des formes[85]. » En narguant la géométrie, Bachelard veut éviter que « l'imagination [soit] vaincue par la réalité[47] » pour permettre au rêveur d'accéder à un espace onirique dont les dimensions – non mesurables – sont celles de la profondeur qui enracine, de la hauteur qui élève et de l'intimité qui protège. La mention de la géométrie dans cette image annonce le développement de la notion de « géométrie rêveuse » qui est l'un des éléments importants de *La Poétique de l'espace*. Avant de passer à la conclusion de notre enquête, nous pourrions encore nous demander si la géométrie de Flocon n'est pas à sa manière une forme de « géométrie rêveuse » ? Pour répondre à cette question, nous devons remonter dans le passé du graveur. On apprend dans ses mémoires que celui-ci voulait devenir architecte en entrant au Bauhaus en 1927 à l'âge de 18 ans. Cependant, sa rencontre avec Oskar Schlemmer, peintre, décorateur de théâtre et scénographe de ballet, et la décision de rejoindre l'atelier théâtral dirigé par celui-ci l'ont détourné de ce projet. Même s'il ne passe que trois années au sein de l'établissement, Flocon reconnaît que cette expérience « lui a collé à la peau et a orienté ses façons de voir, de ressentir, de travailler, de vivre[86] ». Paul Klee lui enseigne « à mieux percevoir l'approche poétique du monde des formes[87] ». Auprès de Schlemmer, il joue avec les formes géométriques dans l'espace tridimensionnel de la scène de théâtre pour interroger la place de l'homme dans l'espace. En quittant le Bauhaus, il décide de devenir « dessinateur, peintre, graveur, perspectiviste [et] de traduire l'espace schlemmerien en perspectives[88] ». Pour le dessiner, il part d'un « modèle onirique [...] composé d'ingrédients multiples : mémoire précise, mémoire floue, mémoire élaborée ; mythes et contre-mythes ; documents écrits, images dessinées et photographiées[89] ». Ces ingrédients sont ensuite convertis en formes à l'aide du crayon puis du burin. Cet espace est toujours habité ; des personnages sont insérés dans les compositions pour générer un « jeu réciproque des humains et des formes ». Ce mécanisme doit stimuler l'imagination de celui qui contemple les dessins de Flocon pour l'emmener dans « l'espace léger du rêve éveillé[47] ». Au vu de ces quelques éléments, nous pouvons avancer que nous sommes également ici en présence d'une « géométrie rêveuse ». Et le graveur avait bien pour intention d'inviter son ami à venir habiter oniriquement l'espace imaginaire qu'il avait dessiné.

Conclusion : résoudre l'énigme

Nous pouvons maintenant expliquer la déception de Bachelard par la conjugaison d'une série de facteurs : le manque de verticalité et de cosmicité de la cellule, un éclairage aveuglant, l'absence de la chandelle et enfin, la prégnance trop importante des formes géométriques. La cellule de Flocon ancre Bachelard à une expérience réelle dont il voulait se détacher et qui l'empêche de rêver, celle de son appartement parisien. Le graveur et sa poétique géométrique n'ont pas pu satisfaire à la requête du philosophe. Si cet épisode de leur amitié est peu connu du public, il semble avoir fortement marqué Flocon. En témoigne l'allusion à son propos lors d'un hommage qu'il rend à Bachelard quelques années après sa disparition :

> Mes projets de chaumière manquaient de chaleur, de douceur, de certitude protectrice. Par deux fois, j'ai remis l'ouvrage sur le métier. C'est après le reçu de ma deuxième gravure et à la vue de son texte que j'ai compris tout le malentendu[90].

Flocon saisit précisément ici ce qu'il manquait à son ami : la « certitude protectrice » de la maison imaginaire qui permet au rêveur d'y habiter oniriquement et d'y rêver en paix. La commande du philosophe pouvait cependant prêter à confusion. Celui-ci avait demandé expressément un château à son entrepreneur alors que « dans un palais, "il n'y a pas un coin pour l'intimité"[91] ». Bachelard était en fait à la recherche d'une simple hutte. En l'évoquant dans sa déception, il est déjà en train de rêver et est parti l'habiter : « Dans la plupart de nos rêves de hutte, nous souhaitons vivre ailleurs, loin de la maison encombrée, loin des soucis citadins. Nous fuyons en pensée pour chercher un vrai refuge[92]. » Quelques années plus tard, le philosophe étudie l'image littéraire de la hutte de l'ermite dans *La Poétique de l'espace* :

> La *hutte de l'ermite*, voilà bien une gravure princeps ! Les vraies images sont des gravures. L'imagination les grave dans notre mémoire. Elles approfondissent des souvenirs vécus, elles déplacent des souvenirs vécus pour devenir des souvenirs de l'imagination[93].

L'imagination de Bachelard se souvient probablement ici de l'épisode que nous venons de relater. Elle constate qu'elle avait fait en réalité elle-même le travail du graveur en gravant une hutte dans la mémoire du philosophe rêveur.

Cet épisode a été l'occasion pour nous d'introduire de manière ludique la pensée de l'habiter chez Gaston Bachelard. Si celle-ci se construit sur une étude du langage poétique, elle évolue progressivement vers une anthropologie qui place la rêverie au cœur d'un « habiter heureux » du monde : « La rêverie nous aide à habiter le monde, à habiter le bonheur du monde[94]. » La maison joue ici un rôle essentiel puisque habiter

oniriquement des maisons nous permet de nous enraciner dans le monde et de nous y sentir protégé avant de s'ouvrir progressivement à celui-ci. Enfin, nous espérons avoir également rendu compte du fait que « la maison rêvée de Gaston Bachelard » est plus qu'un épisode anecdotique dans le parcours du philosophe. Outre la trace d'une profonde amitié, il atteste de l'importance que peut revêtir la rêverie dans le travail philosophique.

Notes et références

Bibliographie

Ouvrages cités

Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu,* Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1938.

–, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Le livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1942.

–, *L'Air et les Songes*, Paris, Le livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1943.

–, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, coll. « Les Massicotès », 1948.

–, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, coll. « Les Massicotès », 1948.

–, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1957.

–, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1960.

–, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1961.

–, « Châteaux en Espagne », *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1970.

–, *L'Engagement rationaliste*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1972.

–, « Nous sommes des dormeurs éveillés, des rêveurs lucides », émission radio diffusée le 19 janvier 1954 sur Paris Inter, *France Culture*, [En ligne] https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/gaston-bachelard-nous-sommes-des-dormeurs-eveilles-des-reveurs (consulté le 15 avril 2017).

Bachelard, Gaston et Suzanne Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, PUF, 1988.

Bosco, Henri et Gaston Bachelard, « Correspondance 1957-1962 », *Cahiers Henri Bosco*, 47/48 (2011/2012).

Flocon, Albert, « Le philosophe et le graveur », dans Gouhier Henri et René Poirier (dir.), *Bachelard, Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Editions, 1974.

–, *Scénographies au Bauhaus, Dessau 1927-1930*, Paris, Klincksieck – Archimbaud, 1987.

–, « Bauhaus », « Rationalismes », « Oscar Schlemmer, homme de théâtre », *Points de fuite, 1909-1933, Tome I*, Neuchâtel, Ides et Calendes, coll. « La bibliothèque des arts », 1994.

–, « Paysages. Le traité du burin », « Avec Bachelard », *Points de fuite, 1933-1994, Tome II*, Neuchâtel, Ides et Calendes, coll. « La bibliothèque des arts », 1995.

Pour aller plus loin

Costa, Vincenzo, « Habiter les images : la parole poétique chez Heidegger et Bachelard », *Cahiers Gaston Bachelard*, n° 11 (2009), p. 151-164.

Rheinberger, Hans-Jörg, *Le Graveur et le Philosophe : Albert Flocon rencontre Gaston Bachelard*, Paris, Hermann, 2017.

Wunenburger, Jean-Jacques, « La phénoménologie bachelardienne de l'imagination, écarts et variations », in *Cahiers Gaston Bachelard*, *Bachelard et la phénoménologie*, n° 8 (2006), p. 68-78.

–, *Gaston Bachelard, poétique des images*, Paris, Mimésis, coll. « l'œil et l'esprit », 2012.

–, « Pour une poétique de la maison », *L'imagination géopoïétique*, Paris, Mimésis, coll. « l'œil et l'esprit », 2012, p. 201-210.

Younès, Chris, « La métaphore de la maison dans *La Poétique de l'espace* », dans Jean-Jacques Wunenberger (dir.), *Gaston Bachelard, Science et poétique, une nouvelle éthique ?*, Paris, Hermann, 2013, p. 141-149.

Crédits photographiques

Flocon, Albert, Planche V, reproduction gravure V issue de Bachelard, Gaston et Albert Flocon, *Châteaux en Espagne*, Paris, Cercle Grolier, Les amis du livre moderne, 1957. Collection personnelle.

---

[1]Né à Köpenick en 1909 et décédé à Paris en 1994. Pour une étude approfondie de la relation entre Flocon et Bachelard, voir Hans-Jörg Rheinberger, *Le Graveur et le philosophe*, trad. A. Lochmann, Paris, Hermann, 2017, p. 88.

[2]Albert Flocon, « Paysages. Le traité du burin », *Points de fuite, 1933-1994, Tome II*, Neuchâtel, Ides et Calendes, coll. « La bibliothèque des arts », 1995, p. 144.

[3]L'ensemble de ces commentaires ainsi que le texte introductif de *À la gloire de la main* et du *Traité du burin* sont repris dans Gaston Bachelard, *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1970, p. 252.

[4]Albert Flocon, « Paysages. Le traité du burin », *op. cit.*, p. 182.

[5]Gaston Bachelard, « Châteaux en Espagne », *Le Droit de rêver*, *op. cit.*, p. 99.

[6]Entre les deux paraît également *Le Traité du burin* (1952) dont Bachelard rédige la préface.

[7]Gaston Bachelard, « Châteaux en Espagne », *Le Droit de rêver*, *op. cit.*, p. 136.

[8]Albert Flocon, « Avec Bachelard », *Points de fuite, 1933-1994, Tome II*, *op. cit.*, p. 198-199.

[9]Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1957, p. 19.

[10]Cette appellation œuvre diurne/œuvre nocturne est fréquemment utilisée par les spécialistes de Bachelard. Elle dérive des propos du philosophe qui s'exprime sur son travail et sur la double nature de sa conscience : « Trop tard, j'ai connu la bonne conscience dans le travail alterné des images et des concepts, deux bonnes consciences qui seraient celle du plein jour, et celle qui accepte le côté nocturne de l'âme » in Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1960, p. 47. Il est intéressant d'observer que si certains spécialistes se concentrent sur l'un des deux pans de l'œuvre de Bachelard, d'autres cherchent à lier les deux en s'interrogeant par exemple sur l'imaginaire du scientifique ou sur la dimension épistémologique de l'imaginaire.

[11]L'ouvrage *Lautréamont* (1939) occupe une place singulière dans son œuvre nocturne. Nous ne l'abordons pas ici.

[12]Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, PUF, 1988, p. 28.

[13]*Idem*, p. 29.

[14]Bachelard identifie dans *La Terre et les rêveries de la volonté* ses « adversaires » : ce sont le philosophe réaliste et le commun des psychologues. Cependant, il n'identifie pas clairement qui est le philosophe réaliste qu'il avait déjà été amené à rencontrer dans le cadre de sa philosophie des sciences. Il pourrait à la fois faire référence à une certaine tradition philosophique qui donne à l'image un statut mimétique mais peut-être également à certains égards à des courants plus contemporains comme la phénoménologie française pour laquelle la visée perceptive de la conscience reste première. Voir notamment à ce sujet Jean-Jacques Wunenberger, « La phénoménologie

bachelardienne de l'imagination, écarts et variations », *Cahiers Gaston Bachelard*, *Bachelard et la phénoménologie*, n° 8 (2006), p. 68-78.

[15]C'est la notion de « retentissement » que Bachelard développe à partir de sa lecture d'Eugène Minkowski.

[16]Gaston Bachelard, *L'Engagement rationaliste*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1972, p. 47. « Si j'avais à faire le plan général des réflexions d'un philosophe à l'automne de sa vie, je dirais que j'ai maintenant la nostalgie d'une certaine anthropologie. Et s'il fallait être complet, il me semble que j'aimerais à discuter d'un thème qui n'est pas celui d'aujourd'hui, thème que j'appellerai "l'homme des vingt-quatre heures". Il me semble, par conséquent, que si l'on voulait donner à l'ensemble de l'anthropologie ses bases philosophiques ou métaphysiques, il faudrait et il suffirait de décrire un homme dans vingt-quatre heures de sa vie ».

[17]Gaston Bachelard, « Nous sommes des dormeurs éveillés, des rêveurs lucides », émission radio diffusée le 19 janvier 1954 sur Paris Inter.

[18]Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 12.

[19]Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, *op. cit.*, p. 35.

[20]*La Poétique de l'espace* est publiée en 1957 ; *La Poétique de la rêverie* en 1960.

[21]Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*,p. 17.

[22]*Idem*, p. 59.

[23]*Idem*, p. 25.

[24]Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, coll. « Les Massicotès », 1971, p. 111-112.

[25]Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 25.

[26a b c d e]*Ibidem*.

[27]Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 85.

[28]Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 28.

[29]*Idem*, p. 27.

[30]*Idem*, p. 33.

[31]*Idem*, p. 25-26.

[32]Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 104.

[33]Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 26.

[34]*Idem*, p. 34.

[35]*Idem*, p. 18.

[36]*Idem*, p. 19.

[37]*Idem*, p. 18.

[38]Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 126.

[39]Nous avons évoqué une « valeur fondamentale » qui relie les images de maison, celle de la protection, mais il existe également d'autres valeurs d'intimité que nous leur attribuons.

[40]Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 34.

[41]*Idem*, p. 26.

[42]Nous pourrions nous demander pourquoi la conscience peut ou doit bénéficier de l'action de forces de cohérence. Nous pouvons trouver des éléments de réponse dans les débats que Bachelard entretient avec Bergson au sujet de leurs conceptions respectives du temps. Bachelard refuse une conception continue du temps basée sur la durée (la position de Bergson) qui ne serait qu'une construction, et voit dans l'instant le caractère vraiment spécifique du temps. Nous ne pouvons pas selon Bachelard avoir une expérience de la durée mais seulement d'instants successifs. Par conséquent, il présente l'esprit dans *L'Intuition de l'instant* (1932) comme « une file d'instants nettement séparés ». Bachelard évoquera ultérieurement une « conscience kaléidoscopique » qu'il oppose à la conscience continue de Bergson. Selon sa conception, la conscience doit sans cesse conquérir son unité. La rêverie poétique peut l'y aider. C'est notamment ce que la série des *Poétiques* va essayer de montrer.

[43]*Idem*, p. 34.

[44]*Idem*, p. 35.

[45]*Idem,* p. 41.

[46]*Idem*, p. 35.

[47][a][b][c][d] [e][f] [g]*Ibidem.*

[48]*Idem*, p. 41.

[49]*Idem*, p. 39.

[50]*Idem*, p. 24. Nous précisons ici que Bachelard s'oppose explicitement aux métaphysiques de l'être « jeté au monde ». Pour celui-ci, la maison « est le premier monde de l'être humain. [...] La vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison. » Nous pourrions cependant nous interroger sur le fait que l'enfance soit uniquement associée chez Bachelard à des souvenirs de protection comme si l'enfance était exclusivement heureuse. Bachelard ne rejette pas les peurs d'enfant liées à l'expérience de la maison. Elles sont même évoquées dans certaines des images littéraires qu'il étudie. Par exemple, les rêveries dans la cave peuvent susciter l'inquiétude et l'angoisse. Simplement, Bachelard a fixé un cadre d'étude – « les images de l'*espace heureux* » – qu'il entend respecter en laissant « à la psychanalyse le soin de guérir les enfances malmenées. » Voir *Idem*, p. 26 ; 17 ; 85.

[51]Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 121.

[52]*Idem*, p. 118.

[53]*Idem*, p. 131.

[54]Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 46.

[55]Nous reproduisons infra le second ermitage gravé par Flocon qui est repris dans l'ouvrage Châteaux en Espagne. Nous ne possédons pas de reproduction de sa première tentative (le bureau d'architecte dont Flocon fait mention dans le texte que nous avons cité dans notre introduction).

[56]Gaston Bachelard, « Châteaux en Espagne », *Le Droit de rêver*, *op. cit.*, p. 111.

[57]Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 68.

[58]*Idem*, p. 69.

[59]« L'image ne peut être étudiée que par l'image, en rêvant des images telles qu'elles s'assemblent dans la rêverie », Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 46.

[60]Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 52.

[61]Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 115.

[62]Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Le livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1942, p. 15.

[63]Auquel il dédie *La Flamme d'une chandelle*.

[64]Henri Bosco, Gaston Bachelard, « Correspondance 1957-1962 », in *Cahiers Henri Bosco*, 47/48, 2011/2012, p. 44. Lettre écrite à Paris et datée du 13 avril 1961.

[65]Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, Le livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1943, p. 265.

[66]Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1938, p. 25.

[67]« Foyer », dans *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, [En ligne]. https://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/foyer (consulté le 3 décembre 2018).

[68]Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, p. 273.

[69]*Idem*, p. 264.

[70]*La Psychanalyse du feu* (1938) occupe une place singulière dans l'œuvre de Bachelard. En effet, cet ouvrage se situe dans la continuité de son œuvre épistémologique et pourtant il est désigné comme le premier ouvrage du *Cycle des éléments* dédié à l'étude de l'imagination. Bachelard annonce vouloir y montrer les dangers des rêveries de l'homme pensif devant son foyer pour une connaissance scientifique c'est-à-dire objective de l'élément feu. Cependant on observe que le philosophe va commencer ponctuellement à s'exprimer à la première personne. Des rêveries et des souvenirs personnels vont venir se mêler à cette production à vocation épistémologique comme si Bachelard se laissait prendre malgré lui à la rêverie. C'est ce phénomène qui explique pourquoi ce livre a été répertorié *a posteriori* dans son œuvre poétique.

[71]Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, Quadrige, 1961, p. 10.

[72]Gaston Bachelard, « Châteaux en Espagne », *Le Droit de rêver*, *op. cit.*, p. 112.

[73]Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 68.

[74]*Idem*, p. 31.

[75]*Idem*, p. 60.

[76]Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 110.

[77]Albert Flocon, « Avec Bachelard », *Points de fuite, 1933-1994, Tome II*, *op. cit.*, p. 190-191.

[78]Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 42.

[79]Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 127.

[80]Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 42.

[81]*Idem*, p. 52.

[82]*Idem*, p. 43.

[83]Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, *op. cit.*, p. 19.

[84]Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 59.

[85]*Idem*, p. 105.

[86]Albert Flocon, *Scénographies au Bauhaus, Dessau 1927-1930*, Paris, Klincksieck – Archimbaud, 1987, p. 11.

[87]Albert Flocon, « Rationalismes », *Points de fuite, 1909-1933, Tome I*, Neuchâtel, Ides et Calendes, coll. « La bibliothèque des arts », p. 178.

[88]Albert Flocon, *Scénographies au Bauhaus, Dessau 1927-1930, op. cit.*, p. 138.

[89]*Idem*, p. 140. Flocon oppose le modèle onirique au réalisme photographique.

[90]Albert Flocon, « Le philosophe et le graveur », dans Gouhier Henri et René Poirier (dir.), *Bachelard, Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Editions, 1974, p. 276-277.

[91]Gaston Bachelard (citant Baudelaire), *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 44.

[92]*Idem*, p. 45-46.

[93]*Idem*, p. 46.

[94]Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 20.