

# Marie-Pierre Lassus – Gilles Hieronimus

## Autour de l'imagination sonore et énergétique

### Invention à deux voix\*

#### I. L'écoute du monde : les énergies élémentaires

**GH** : *Gaston Bachelard musicien* interrogeait de façon novatrice la façon dont l'imagination nous mettait à l'écoute du monde et, en premier lieu, de la « musique des éléments ». En quoi le travail collectif réalisé autour des « milieux sonores » t'a-t-il permis d'élaborer cette intuition, en même temps que ce nouveau paradigme sonore et énergétique que tu cherches à développer?

**MPL** : Bachelard déploie une *écoute imaginative* du monde, vécu comme un « milieu dynamique » ou un « champ d'imagination »<sup>1</sup> où tout devient rythme et son, proche en cela d'un Debussy, pour qui la musique vient de l'univers, des êtres de l'air, de l'eau de la terre et du feu. Il partage l'intérêt croissant des musiciens pour le sonore (cf. M. Solomos, 2013), et trace les lignes de force de ce que j'appelle *un nouveau paradigme sonore et énergétique*, en écho au *Lautréamont* (1939), qui faisait du « verbe brisant » des *Chants de Maldoror* l'expression d'un « cogito sonore et énergétique »<sup>2</sup>. J'ai voulu montrer, dans mon livre sur Bachelard, que son rapport au monde était celui d'un *musicien*, c'est-à-dire quelqu'un pour qui la musique est contenue en toute chose, « dans l'apparence des gens comme dans la cadence de leurs paroles, dans la couleur du fleuve et dans le profil des montagnes d'un paysage »<sup>3</sup>. Bien des contributions de ce numéro sont venues renforcer, selon des perspectives variées, cette intuition initiale d'une musicalité élémentaire impliquant de concert les énergies de la nature et celles de nos corps, et qu'une

\* See the link for all the sound tracks mentioned in the Sonography section:

<https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Pour tous les extraits sonores mentionnés dans la section Sonographie, voir le lien :

<https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Per tutti gli estratti sonori citati nella sezione Sonografia consultare il link:

<https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

<sup>1</sup> Bachelard G., ER, 226 ; TRV, 77

<sup>2</sup> Bachelard G., L, 98

<sup>3</sup> de Falla, M., *Écrits sur la musique et les musiciens*, Arles Actes sud, 1992, 195.

imagination incarnée parviendrait à capter et à relayer. Cette musicalité procède non seulement des matières élémentaires (eau, air, terre, feu), mais aussi – plus généralement – de l'ensemble des êtres naturels (minéraux, végétaux, animaux, humains) et de leurs mouvements sonores et rythmiques (ceux des oiseaux en particulier, sur lesquels j'aimerais revenir).

**GH** : La richesse de la « poétique » bachelardienne vient je crois de ce qu'elle inscrit la parole poétique à l'interface du sonore et du musical. L'image poétique, loin de se réduire à une représentation étroitement subjective, capte, relaie et amplifie des dynamismes élémentaires, d'ordre infra ou pré-individuel : le poète et/ou le musicien entendent, à travers les rythmes et les vibrations du monde, à travers ses sonorités, une musicalité diffuse et inchoative, en attente de son actualisation par une conscience imaginante, ou par ce « *cogito sonore et énergétique* » que tu évoquais (et qui est donc au moins potentiellement un *cogito musical*). Expriment ces dynamismes de façon singulière, ils offrent des « leçons d'individualisation du monde. »<sup>4</sup> On pourrait dire, dans un registre musical, que l'imagination produit des *variations* inédites, littéralement inouïes, sur des *thèmes* élémentaires : il faut avoir beaucoup écouté les chants d'oiseaux, et entendu l'individualité de chacun, pour en produire – à la manière d'O. Messiaen – des expressions *à la fois* fidèles à leur dynamisme primitif *et* véritablement *inouïes* (sans précédent acoustique)<sup>5</sup>. Ceci implique un système harmonique complexe et novateur, en rupture avec toute visée platement imitative et avec les sonorités naturelles, ce qui me paraît en phase avec l'affirmation bachelardienne selon laquelle la créativité poétique requiert non seulement une aptitude à entrer en syntonie avec la nature, mais aussi à lui imprimer par l'imagination des déformations actives, à travailler contre elle. L'artiste se fait donc « réceptivité totale *et* productivité cosmologisante »<sup>6</sup>, selon une dynamique active – passive opérant au cœur de l'imagination créatrice : prêtant l'oreille au monde, il parvient à en entendre les plus fines sonorités et à les exprimer de façon novatrice. Cette écoute imaginative retentit d'ailleurs sur notre sensibilité globale, par le jeu des correspondances ou des synesthésies...

**MPL** : Oui, il en va bel et bien d'une énergétique du sentir, en l'occurrence du sonore... « Sentir », terme générique de la sensorialité et de la sensibilité, désigne aussi l'écoute (cf. *sentire* en espagnol et en italien a aussi le sens d'*écouter*). Dans ce monde dégradé, alternant sans fin entre rationnel et sensationnel mais où nous ne savons plus ce que c'est que *sentir*, la question est devenue cruciale : il s'agit de retrouver le corps comme source de connaissance, de nous engager corps et âme dans le monde pour mieux l'habiter. Contrairement à la conceptualisation philosophique qui fige les images en les objectivant, Bachelard prône une *Einfühlung* pour

<sup>4</sup> Bachelard G., PE, 213.

<sup>5</sup> Messiaen O., Préface Boulez P., *Traité de Rythme, de couleur et d'ornithologie*, 1949-1992, Alphonse Leduc, 2005.

<sup>6</sup> Bachelard G., DR, 258.

nous faire *participer* dynamiquement à leur « devenir ardent »<sup>7</sup> et aux énergies élémentaires qu'elles mobilisent, qui se nouent à nos propres énergies corporelles, affectives et spirituelles. Sentir est une *action* qui jette le rêveur *dans* l'image (ou le son) pour qu'il s'ouvre à un autre monde en déployant un essor de tout l'être, selon une dynamique qui ébranle le dualisme classique du sujet et de l'objet. Ce « *dualisme énergétique*, a une tout autre *tonalité* (je souligne) que le dualisme classique de l'objet et du sujet, tous deux affaiblis par la contemplation, l'un dans son inertie, l'autre dans son oisiveté. »<sup>8</sup> Autrement dit, *ce n'est pas du côté de l'image vue* que se situe la « vision » mais du côté de l'énergie activement ressentie, qui permet de voir autrement.

**GH :** Pour revenir à ton livre sur Bachelard : pourrais-tu préciser le sens que tu donnerais à son beau sous – titre (emprunté je crois à sa Préface au Je-Tu de M. Buber) : « *Une philosophie des silences et des timbres* ». En quoi l'imagination musicale mobilise-t-elle une sensibilité particulière au(x) silence(s) et aux timbres, et en quoi ces derniers relèvent-ils de l'énergétique du sentir que tu viens d'évoquer ? J'évoquerais volontiers F. Mompou, maître des silences et des timbres, influencé par les fondeurs de cloches catalans, et auteur de *Musica callada* (« musique qui se tait ») : « *Je cherche le silence entre deux notes* », disait-il...

**MPL :** F. Mompou cherche à atteindre « *le point inattingible où la musique est devenue la voix même du silence* », comme l'exprime V. Jankélévitch<sup>9</sup>. *Parce que le silence est toujours plus parfait que la musique*, dira Arvo Pärt : « il y a tant de choses dans l'air que nous ne pouvons pas imaginer [...] dans le silence autour de nous »<sup>10</sup>. Cette attitude d'écoute fut adoptée par de nombreux compositeurs au XXe siècle qui ont cherché à exprimer son mystère (cf. la musique spectrale de Hugues Dufourt, Tristan Murail et Gérard Grisey). C'est aussi le cas des poètes qui nous apprennent à nous taire avec des mots ayant le pouvoir de nous faire sentir et penser autrement. Par le silence, la musique s'ouvre à l'inouï, à ce champ d'énergie déployé par tout son, créateur de mouvements et de rythmes imperceptibles contribuant à façonner son « timbre » qui est le produit de tous ses paramètres (attaque, intensité, durée, hauteur, etc.). Ce que Bachelard résume ainsi : « nous avons d'abord les timbres : ensuite les durées »<sup>11</sup>, timbre et rythme étant indissociables dans la nouvelle conception du temps musical. Pour l'entendre, il faut imaginer un au-delà du son qui déborde le niveau sonore réel et nous rend sensible à ce passage entre l'audible à l'inaudible accompli par tout interprète digne de ce nom. Par exemple, dans *Cloches à travers les feuilles (Images, II, 1, 1909)*, Debussy imagine, à la dernière mesure, un geste de crescendo-decrescendo impossible à

<sup>7</sup> Bachelard G., AS, 188.

<sup>8</sup> Bachelard G., TRV, 25.

<sup>9</sup> Jankélévitch V., *La présence lointaine*. Albéniz, Sévérac, Mompou, Seuil, Paris, 1983.

<sup>10</sup> Pärt, A., in Brotbeck, R. Wätcher, R., "Lernin die stille zu hören", Zeitschrift für Musikwissenschaft, März 1990, p.16.

<sup>11</sup> Bachelard G., DD, 126.

réaliser au piano mais bien inscrit sur la partition pour faire vivre en imagination à l'auditeur la tension vers le devenir du son dans un espace-temps d'énergie vibratoire lui imposant le silence ; un silence qualitatif d'où naît la beauté de la pièce tout entière, par « retentissement ». Bachelard souligne l'aptitude des images à nous faire entendre des sonorités se situant en deçà et au-delà du seuil de l'audition normale ; autrement dit, à « ultra-entendre pour « ultra-voir » ce qui se situe sous le seuil de la vision, les images sonores constituant dès lors, par analogie, des « micro-films. »<sup>12</sup> Cela « fait de l'oreille un œil »<sup>13</sup>, comme dans la musique acoustique (F. Bayle) où cette « sur-écoute » est d'autant plus efficace que l'auditeur a les yeux fermés. Débarrassé du visuel et de la pensée associative,<sup>14</sup> il réalise qu'*entendre c'est imaginer* ; raison pour laquelle Bachelard qualifie le poète de *silenciatre* (titre d'une œuvre de M. Ohana composée en 1969), voué à entendre en imagination les sons comme les silences<sup>15</sup>, et surtout ce qu'il y a *entre* eux : ce milieu sonore silencieux, qualitatif et inquantifiable. On retrouve trace, chez Bachelard, de cette respiration nécessaire à la vie des vocables dans les traits d'union, points de suspension, d'exclamation et d'interrogation, autant de variations de silence et d'énergie qui circulent *entre* eux pour ouvrir « la pensée profonde du mot »<sup>16</sup>.

## II. La dynamique de l'imagination sonore

**GH** : Je voudrais approfondir avec toi le sens de cette imagination sonore, particulièrement active chez Bachelard. *La poétique de l'espace* marque à cet égard une montée en puissance du paradigme sonore, en conférant une place centrale au doublet phénoménologique résonance – retentissement. L'ouvrage introduit aussi la notion d'« image sonore » (à propos de l'image du « cor au fond des bois, empruntée à Minkowski), et voit dans certaines images des « miniatures sonores », celles, notamment, de *La chute de la Maison Usher* d'E. Poe, miniatures d'un « cosmos qui parle bas. »<sup>17</sup>. Mais qu'est-ce qu'une « image sonore » ? Le terme même d'image est-il encore adapté lorsqu'il s'agit de désigner ce qui précisément semble dépasser, comme tu le soulignais plus haut, toute représentation visuelle ?

**MPL** : Pour un musicien à l'écoute, ayant appris depuis l'enfance à désigner son milieu avec des sons et non pas avec des mots, chaque sensation est énergie pure aussitôt transformée en musique. Ainsi, il existe un « rayonnement » des images sonores, révélé pendant cette période qui est aussi une enfance de l'écoute et du

<sup>12</sup> Bachelard G., PE, 249.

<sup>13</sup> Bachelard G., TRR, 88 : « Les images *visuelles* de l'oreille *tendue* portent l'imagination au-delà du silence. Les images ne se forment pas autour des pénombres et des murmures réels, en interprétant des sensations. Il faut éprouver les images dans l'acte même de l'*imagination tendue*. »

<sup>14</sup> Bachelard G., PE, 164, 106.

<sup>15</sup> Bachelard G., AS, 281.

<sup>16</sup> Bachelard G., PR, 180.

<sup>17</sup> Bachelard G., PE, 188, 248.

monde comme « principe de vie. »<sup>18</sup> L'enfant reçoit de vives impressions qui n'ont rien à voir avec l'intellect et relèvent plutôt de l'instinct ou de l'intuition auditive. « Il y a une espèce de *musique de l'image* dans ce que je peux me remémorer de mon enfance », affirme M. Ohana<sup>19</sup> pour qui l'image est d'abord une énergie première comme le soleil qu'il allait écouter se lever chaque matin dans sa maison de Bretagne : « Les grandes leçons de musique, ce ne sont pas les musiciens qui me les ont données. Je les ai reçues concrètement de la mer, du vent, de la pluie sur les arbres et de la lumière »<sup>20</sup> autant d'images qu'il identifie immédiatement à de la musique. De même, on peut entendre chez Bachelard des échos sonores du pays de ruisseaux qui a marqué son enfance à travers la musique de l'eau. Je songe aussi au « ruisseau de sons » de T. Takemitsu<sup>21</sup> pour qui, comme le souligne Z. Keidy dans ces pages, « un son est authentiquement musical lorsqu'il peut être comparé à une eau vivante et naturelle sans une image formelle trop stable. ». Cette manière de construire la musique à l'oreille (et non au moyen du calcul), en interaction avec un lieu,<sup>22</sup> par plans sonores et résonances verticalement étagées, renvoie à l'idée debussyste d'un art libre, de plein air, faisant de l'espace une composante du son<sup>23</sup>. Intimement liées à cette « musique de l'image », ses créations prennent appui sur les énergies premières, celles des éléments, des étoiles, de la lune et du soleil (= son signe personnel associé à la note *sol*)<sup>24</sup> servant de support à ses visions dans l'espace *en tant que principe actif*.

**GH :** Ceci va dans le sens de Bachelard critiquant la « distinction brutale entre imagination visuelle et imagination sonore »<sup>25</sup> : dans l'ordre de l'imagination, image et son communiquent, qu'ils se répondent (correspondances) et/ou se fondent (synesthésies). Dans *La terre*, Bachelard convoque l'imagination auditive d'E. Poe : « Il est une manière de lire *La Chute de la Maison Usher* dans sa pureté d'imagination auditive en restituant à tout ce qui se voit son attache fondamentale avec ce qu'on entend avec ce que le grand rêveur a entendu. Il n'est pas exagéré de dire qu'il a *entendu* la lutte des couleurs sombres et des luminescences vagues et flottantes. »<sup>26</sup> Ceci suggère l'existence d'une rêverie auditive antérieure à la perception consciente de sons individués, ou une dimension auditive-acoustique de cette rêverie primitive qui, chez Bachelard, précède la pensée rationnelle ou imaginative. Bien qu'il privilégie de façon toujours plus nette une rêverie médiée par

<sup>18</sup> Bachelard G., PR, 107.

<sup>19</sup> Ohana, M. *Le Silencieux*. Film-reportage de Paul Seban, Paris, INA, 1971. Ref. 1971-37.

<sup>20</sup> Ohana, M., Arfuyen II, Avignon, 1975, p. 59.

<sup>21</sup> Takemitsu, T. *Confronting Silence. Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995, p. 7.

<sup>22</sup> « Aucun de mes ouvrages, dira M. Ohana, n'a pu naître hors d'un lieu où le réel et l'imaginaire se rencontrent » *Arfuyen III*, 1977, p. 34.

<sup>23</sup> Debussy, C., « La musique en plein air. » *Revue Blanche*, 1<sup>er</sup> juin 1901, dans *M. Croche et autres écrits* pp. 45-46.

<sup>24</sup> Lassus, M-P., « *L'Office des Oracles* de M. Ohana ou la musique du soleil », *Pensée mythique et Création musicale*. Université de Lille, coll. UL3, 2006, 55-105.

<sup>25</sup> Bachelard G., AS, 214.

<sup>26</sup> Bachelard G., TRR, p.89.

l'image écrite, sa démarche ne présuppose-t-elle pas la possibilité d'une écoute pré-réflexive, peut-être même pré-langagière, des sonorités du monde ? Il y a bien en tout cas une sorte de halo sonore autour de l'image, plus encore peut-être lorsqu'il s'agit avant tout, comme chez Bachelard, d'une image poétique porteuse de « sonorités écrites », et mobilisant les ressources phonétiques du langage<sup>27</sup> ; et à l'inverse un halo d'images autour du mot ou du son (le « sol » d'Ohana dont tu parlais !). D'un point de vue dynamique, images et sons peuvent s'engendrer mutuellement. C'est parfois plutôt le son qui produit l'image : « Dans la rêverie de la tempête, ce n'est pas l'œil qui donne les images, c'est l'oreille étonnée. »<sup>28</sup> C'est parfois plutôt l'inverse : devant un arbre haut et droit, tout le spectre de l'imagination sonore se déploie, l'aérien entend le bruissement des aiguilles du pin, l'hydrique entend la sève monter, l'igné le crépitement des résines dans un été ardent, le terrestre les racines qui travaillent la terre<sup>29</sup>. Ne pourrait-on pas dès lors, dans le cadre d'un paradigme dynamiste, rendre compte des relations entre image et son ? Leur capacité à se refléter, à se faire écho, à faire l'objet de transpositions, ne procèderait-elles pas de ce qu'ils actualisent – selon des modalités sensorielles plus ou moins différenciées – une « énergie d'existence »<sup>30</sup> de nature rythmique et vibratoire ? Cette énergie serait alors la matrice métaphysique commune de l'image et du son. Je serais alors tenté de parler d'« image – son » (dans le style même où Bachelard parle d'« image – mouvement »), d'autant plus que comme tu le rappelaï plus tôt, le trait d'union est chez lui une figuration de l'énergie.

**MPL :** Le compositeur François Bayle a justement inventé et richement élaboré le concept *d'i-son* pour caractériser cette *pensée mise en travail par le sonore* où les images, détachées des causes réalistes et concrètes, révèlent avec d'autant plus de force leurs principes dynamiques qu'elles ne sont pas « vues » mais (re)créées en imagination. Le son, ainsi écouté, devient une manifestation de la vie comme le fait entendre sa pièce *Trois rêves d'oiseaux* où ces « mouvements d'images » déclenchent les rêveries de l'auditeur (cf. la contribution d'E. Maestri).

**GH :** Il me semble que l'imagination, sonore notamment participe ainsi avec force à cette « libération du sensible dans une esthétique philosophique » appelée de ses vœux par Bachelard<sup>31</sup>. Le voir et le toucher se trouvent eux-mêmes renouvelés, intensifiés et affinés, par l'écoute poétique et musicale (la réciproque pouvant également être vraie, en vertu d'une dynamique polysensorielle d'enrichissement mutuel). Peut-être le sonore réalise-t-il une synthèse vivante entre la distance (voir) et la proximité (toucher), sensible à travers sa manière de conjuguer amplitude et profondeur, de nous envelopper et de nous pénétrer... Je songe à l'exemple de la voyelle *a*, voyelle de « l'immensité intime », développé dans *La poétique de l'es-*

<sup>27</sup> Bachelard G., AS, 285.

<sup>28</sup> Bachelard G., AS, 259.

<sup>29</sup> Bachelard G., AS, 234.

<sup>30</sup> Bachelard G., DD, p.184.

<sup>31</sup> Bachelard G., PR, p.161.

*pace*.<sup>32</sup> Mais aussi bien sûr à l'écoute profonde d'une musique ou d'un poème... En somme, le paradigme de l'imagination énergétique et sonore permettrait peut-être de dépasser, en même temps que la distinction entre sens de distance (vue) et de proximité (toucher), les deux paradigmes optique et haptique traditionnellement dominants en philosophie.

**MPL** : Cette façon de « composer » avec le proche et le lointain, comme avec la clarté et le brouillard, est propre à Debussy qui nous fait éprouver la musique sur le mode d'une *atmosphère* sensible dans laquelle nous sommes immergés (cf. la contribution de F. Spampinato). Plongés dans ce *milieu ambiant*, nous faisons une expérience multi sensorielle d'éléments saisis de manière immédiate et synthétique ; comme dans la perception de l'espace où la lumière, l'odeur, les sons... se mêlent pour créer une impression globale, directement transformée en énergie qui nous enveloppe et nous saisit<sup>33</sup>. Ainsi, une musique (ou un paysage) « nous frappe » avant toute pensée et avant même qu'il y ait une reconnaissance de ce à quoi elle (il) renvoie. Cette manière de sentir, de « toucher les sens avant l'intellect » évoque l'atmosphère du rêve, considéré comme matière musicale en perpétuelle transformation par certains musiciens (T. Takemitsu entre autres). Cela oriente vers une tout autre manière d'aborder l'art et la musique : *par le rêve et la rêverie*, comme le préconisait déjà Debussy, s'exclamant « Mais, sacristi, *la Musique ! c'est du rêve !* »<sup>34</sup> ; un rêve créateur d'atmosphères fugaces, évanescents. C'est ce qu'ont tenté les peintres impressionnistes dans leurs tableaux où l'humidité de l'air et ses mouvements deviennent presque audibles comme l'a pressenti Bachelard pour qui la rêverie précède la contemplation et la représentation chez un sujet qui *n'a pas besoin de voir* pour imaginer. Les rêves d'oreille suffisent dans ce type d'écoute corporelle d'un monde *où sont bannis les objets* pour pouvoir passer à *l'état de voyant* grâce à une écoute qui *fait voir* et produit des visions. Bachelard évoque un « nirvana visuel » à propos de la rêverie du ciel bleu.<sup>35</sup>

**GH** : Ce caractère atmosphérique de l'image – son a été souligné par Bachelard. Il semble que le français ne parvienne pas à exprimer aussi bien que l'allemand cette dimension atmosphérique du son ou cette dimension sonore de l'atmosphère : le concept de *stimmung*<sup>36</sup>, déjà présent chez Husserl et élaboré par Heidegger, désigne en même temps une certaine coloration et/ou une certaine

<sup>32</sup> Bachelard G., PE, 275.

<sup>33</sup> Cf. Ligeti, G. *Atmosphères* (1961) une œuvre pour orchestre (sans percussions) donnant l'impression d'un courant continu n'ayant ni début ni fin et dont l'apparent statisme cache une mobilité et des changements perpétuels.

<sup>34</sup> Debussy C. *Correspondance*, Gallimard, Paris, 2005, 115

<sup>35</sup> Bachelard G., AS, 193, 195.

<sup>36</sup> *Stimmen* renvoie en outre à la voix, et plus généralement à l'acte d'accorder (en anglais, *attunement*) cf. *Stimmung* (1968) de K. Stockhausen, une pièce en forme de rituel, pour six chanteurs et six microphones (disposés en cercle) construite autour d'une note, (si bémol) avec des jeux de souffle et de *sprechgesang* (parlé-chanté) sur des textes en allemands (dont deux du compositeur).

tonalité affective<sup>37</sup>. Je donnerais volontiers deux exemples d'images dynamiques pures, présentes chez Bachelard, et que l'on peut considérer comme des images-sons hautement « atmosphériques ». Celle du ciel bleu tout d'abord, que tu viens d'évoquer, d'autant plus intéressante qu'il s'agit a priori d'une image purement visuelle ; mais précisément, le poète la « sonorise » par une parole vivante, vibrante, en mobilisant son imagination matérielle et dynamique : le ciel bleu devient liquide fluent (eau), voûte compacte (terre), flamme immense (feu), enfin pur phénomène (air), pur apparaître sans rien qui apparaisse ! Le ciel bleu, milieu élémentaire d'une « phénoménalité sans phénomènes » dont le corrélat subjectif est une « imagination sans image »<sup>38</sup>, réalise une sorte d'auto-effacement du sensible à travers lequel ce dernier s'affirme encore paradoxalement, comme chez Claudel, pour qui le bleu du ciel n'est autre que le jour s'effaçant au profit de la nuit<sup>39</sup>. Cette image trouvera des expressions remarquables chez Yves Klein, à travers le Bleu éponyme. L'artiste, lecteur inspiré de *L'Air et les Songes*, reprit d'ailleurs ce passage lors de son exposition *Le vide* (1958) : « D'abord il n'y a rien, puis il y a un rien *profond*, ensuite il y a une *profondeur* bleue »<sup>40</sup>. Son travail pictural se prolongea à travers la *Symphonie monoton – Silence*, composée à sa demande par Louis Sager, où un orchestre produit durant quarante minutes, sans interruption audible, un élémentaire *ré majeur*, sans variation d'intensité, de rythmes et de timbres, avec pour point d'orgue 5 minutes de silence (ou, selon les versions, interrompu de plages de silence). La seconde image que je voulais évoquer est celle de l'alouette, image dynamique pure, empruntée au poème de Shelley intitulé *To a skylark*, où l'oiseau se fond... dans le bleu du ciel. Oiseau dont Bachelard loue à la fois « l'éclatante invisibilité » et le chant incomparable, et même le « son bleu »<sup>41</sup> !

**MPL :** L'alouette a plus de six cents notes à son répertoire et occupe une place de choix chez Bachelard comme chez Messiaen qui en a fait le personnage central de son opéra *Saint François d'Assise* (1983)<sup>42</sup>. Elle incarne la musique en sa « joie délirante » qui semble « crever le plafond du ciel », par « une ligne jubilante de thèmes juxtaposés et entremêlés »<sup>43</sup>. Cette équivalence entre Joie et musique est aussi faite par Bachelard pour qui l'alouette, ce « mouvement qui chante », rayonne de Joie au point d'être foudroyée par l'ivresse extatique de son propre chant, faisant advenir

<sup>37</sup> Cf. Depraz, N. (1999). Délimitation de l'émotion : approche d'une phénoménologie du cœur. *Alter : Revue de phénoménologie* 7, pp. 121-148.

<sup>38</sup> Bachelard G., AS, p.195.

<sup>39</sup> Bachelard G., AS, p.196.

<sup>40</sup> Bachelard G., AS, p.194.

<sup>41</sup> Bachelard G., AS, p.194 : « Un son bleu s'envolait. La grappe des fleurs lançait sans fin des trilles dans le ciel bleu. Je comprenais Shelley.»

<sup>42</sup> Créé en 1983 cet opéra en 3 actes et 8 tableaux retrace les épisodes principaux de la vie du saint et l'évolution de la grâce en lui au moyen des chants d'oiseaux dont il était familier et avec lesquels il a inventé un système musical singulier. Le chant de l'alouette est privilégié dans l'opéra avec celui de la fauvette à tête noire.

<sup>43</sup> Messiaen O., *Traité de Rythme, de couleur et d'ornithologie*, Paris, Alphonse Leduc, 1994, t. V, 1 1999, 590-599



« une grande joie et une grande espérance »<sup>44</sup>. L'humble oiseau couleur de terre, qui « porte le manteau gris, la triste livrée du travail des champs » est devenue un modèle pour Saint-François en vertu de sa richesse intérieure, qui se donne à entendre, relève Bachelard, à travers des sons de « cristal pilé dans une coupe d'or »<sup>45</sup>. Le Saint fut accompagné, à sa mort notamment, par le vol et les chants de ses « sœurs alouettes » tournoyant en cercle au-dessus de sa maison.

**GH :** Un tel oiseau incarne parfaitement l'idée d'une « beauté dynamique »<sup>46</sup> dépassant la beauté formelle et même, dans une certaine mesure, la beauté matérielle chère à Bachelard. Cela nous oriente vers un second sens de l'expression *esthétique de l'énergie* : esthétique non plus seulement au sens d'une doctrine de la sensibilité, mais aussi d'une théorie du beau. Car « la beauté, écrit Bachelard, travaille activement le sensible. [Elle] est à la fois un relief du monde contemplé et une élévation dans la dignité de voir. » ; et l'artiste, Monet en l'occurrence, devient lui-même « un serviteur et un guide des forces de beauté qui mènent le monde »<sup>47</sup>.

**MPL :** L'énergie est en effet à l'origine d'une conception de la beauté qui n'a rien à voir avec « la science de l'esthétique » et ses « objets philosophiques ». Car « pour comprendre dynamiquement une œuvre, nous dit Bachelard, il faut retrancher l'image visuelle. » En somme, « le beau n'est pas un simple arrangement. Il a besoin d'une puissance, d'une énergie »<sup>48</sup> qui produit un effet de vie. D'où son rejet des « esthétiques enseignées qui créent des objets »<sup>49</sup> et qui arrêtent le dynamisme des formes métamorphosantes pour les étudier isolément, comme si elles étaient inertes. Les images sont belles *parce qu'elles sont dynamiques* et l'art est apprécié chez Bachelard à l'aune de ce dynamisme. Opérant par transmutation, les artistes, en alchimistes, tentent d'extraire la vie de la matière, de libérer le fer pour en révéler la nature aérienne comme Chillida et ses cages-oiseaux ou oiseaux-cages ; de faire de la brume avec de la pierre ou de la chaleur (C. Monet) ; ou des reflets-pierre, (A. Flocon) ou des oiseaux-pierres gelés dans l'air<sup>50</sup>. Ils nous donnent ainsi à vivre un temps intermédiaire un « entre » d'où naît la vraie beauté, transfiguratrice<sup>51</sup>. Bachelard nous invite à retrouver un *lyrisme musculaire* (cf. F. Spampinato) qui entraîne par synergie le corps entier » pour que « résonne, la corde d'une lyre vivante »<sup>52</sup>.

**GH :** De quel corps parlons-nous plus précisément ? Ne faut-il pas se défier d'une lecture trop corporéiste de Bachelard, qui investirait le corps de toutes les

<sup>44</sup> Bachelard G., AS, 105, 101.

<sup>45</sup> Bachelard G., AS, 100.

<sup>46</sup> Bachelard G., AS, 210.

<sup>47</sup> Bachelard G., DR, p.14.

<sup>48</sup> Bachelard G., L, 90.

<sup>49</sup> Bachelard G., FPF, 49.

<sup>50</sup> V. Woolf, cf. Bachelard G., TRV, 229.

<sup>51</sup> Bachelard G., L, 90-9.

<sup>52</sup> Bachelard G., L, 55.

potentialités, en lieu et place de l'esprit ou de la conscience ? Le *Lautréamont*, peut-être l'ouvrage le plus corporéiste (et en phase aussi avec ton paradigme), ne s'achève-t-il pas par un appel à promouvoir un « non – lautréamontisme », faisant droit à la capacité de la « vie lucide » (spirituelle) à dépasser la « vie ardente » (corporelle) ? Il me semble que l'esthétique de l'imagination sonore engage ce que l'on pourrait appeler un *corps sonore et énergétique* : ce que Bachelard appelle un « plus haut corps », qui n'est ni le corps physiologique, même si ce dernier participe pleinement à l'écoute imaginative, ni le « corps astral des mages et des mystiques »<sup>53</sup>, même si ce corps verticalisé touche au plus spirituel, au plus subtil. N'est-on pas encore dans le registre de *l'entre-deux* ? Entre une sensibilité spiritualisée et une spiritualité sensibilisée, comme s'il s'agissait de « sensibiliser » (verbe récurrent chez Bachelard) à la fois le corps et l'esprit ? Autrement dit *entre* un corps spiritualisé et un esprit corporéisé, séparés et reliés de façon dynamique à travers l'imagination ? Certaines images, comme celles de Nietzsche, poète de l'énergie, tendent « l'arc de notre corps, des talons à la nuque », écrit Bachelard, sensible à cette verticalisation psychocorporelle, dont l'imagination, notamment vertébrale et posturale, constitue un vecteur privilégié.<sup>54</sup>

**MPL :** Je parlerais volontiers d'un corps *médial*, formé par le double mouvement de projection (par la technique) et d'introjection (par le symbole) du monde auquel il donne sens selon A. Berque. Toujours en quête d'espace vital où investir sa force qu'il a en excès (surtout dans le cas de la musique) l'artiste (mais aussi le sorcier ou le chaman) ne cesse de déployer son corps médial et de nous faire éprouver sa puissance expressive comme son intensité. Cette capacité à nouer les liens et les fils de nos relations au monde, confère à l'artiste comme au chaman une sur-nature, ou pouvoir « sur-naturel » : « le surnaturel, explique A. Berque, apparaît comme une métaphore du corps médial... il transcende la forme matérielle vers la dimension d'une spiritualité. »<sup>55</sup> N'est-ce pas à l'art de nous faire éprouver la force de cette expérience grâce à l'énergie déployée ? « L'Énergie est la seule Vie et elle vient du Corps. L'Énergie est un éternel Délice » affirme Bachelard à propos de W. Blake, ce « Prométhée de l'énergie vitale »<sup>56</sup> dont la devise pourrait être la sienne. L'artiste comprend, entend « avec ses muscles »<sup>57</sup>, pas seulement avec la tête, et se place à l'écoute des états de son corps *énergétique*. Il sait que l'art *émane de l'acte de vivre*. « Pour écrire un livre ou faire un tableau, *il faut être soi-même bien vivant* » **affirmait** Van Gogh<sup>58</sup> ; de même, il ne s'agit pas, chez un enfant, de

<sup>53</sup> Bachelard G., AS, 161.

<sup>54</sup> Bachelard G., AS, 46. Cf. la référence au Yoga de Ramakrishna, DD, 200. Cf. les nombreuses descriptions et analyses de l'imagination vertébrale et articulaire, notamment dans L, 109-110 (sur « l'endoscopie active ») et TRV, 339 (sur la vertèbre Atlas, qui « achève le mouvement de verticalité de toutes les vertèbres » et la « lecture cervicale. »)

<sup>55</sup> Berque, A. *Écoumène*. Introduction à l'étude des milieux humains, Paris, Belin, 2016, p. 210.

<sup>56</sup> Bachelard G., AS, 97.

<sup>57</sup> Nietzsche, F., « Physiologie de l'art », *La Volonté de Puissance*, trad. de G. Blanquis, Paris, Gallimard, 1995, vol. I, p. 386.

<sup>58</sup> Van Gogh, V. *Correspondance* complète, III, Paris, Gallimard, 1960, p. 20.

lui apprendre à dessiner mais *de lui apprendre à vivre*<sup>59</sup>. L'énergie qui se dégage des formes, est nécessaire à leur beauté selon Bachelard pour qui « la cause formelle est énergétique »<sup>60</sup> celle-ci étant à son comble dans la vie humaine.

On peut trouver des exemples de ces énergies empruntées à la vie humaine qui sont ensuite transfigurées par l'art dans *l'anthropologie du chant* de M-L Aucher (1908 – 1994), ou *l'anthropologie du corps* de John Blacking (1928-1990), pianiste et ethnomusicologue, pour qui la musique est un phénomène biologique autant que cognitif : « L'essentiel dans la musique : ce qui se trouve dans le corps humain que tous les hommes ont en commun. » Comprise en tant qu'énergie humaine « toniquement et sonorement organisée »<sup>61</sup>, elle a une importance décisive selon lui, pour l'avenir de l'humanité car elle est porteuse de relations transformatrices à partir des sons, devenus principes actifs et relationnels.

Cette réceptivité corporelle aux vibrations sonores est reconnue au Tibet, où le son est sacré,<sup>62</sup> et agit de multiples façons sur les êtres vivants soit qu'ils les menacent voire les rendent malades, soit qu'ils les protègent, les guérissent, les libèrent<sup>63</sup>. Les sons élémentaires (eau, vent, tonnerre...) sont inclus dans la musique, créant des paysages sonores singuliers. Cette attention au son et à son efficacité sur le corps-esprit-cerveau humain, est au cœur des recherches du pianiste, compositeur et chef d'orchestre, Alain Kremski (1940-2018)<sup>64</sup>, créateur et interprète d'un ensemble musical de bols tibétains et japonais fabriqués dans des matières rares (météorites), qu'il fait sonner de manière exceptionnelle, en jouant sur les harmoniques (situés en bas pour les premiers et en haut pour les seconds) : « en disposant les sons dans un certain ordre, en les faisant vibrer avec une certaine qualité, selon certains tempos, il est possible d'agir d'une manière positive et bénéfique sur le corps et le psychisme de l'auditeur » qui doit fermer les yeux selon lui pour pouvoir vivre les connexions vibratoires sans faire intervenir la pensée associative du visuel. Cette musique méditative (du grec « medeo », *prendre soin*) agira d'autant mieux en canalisant l'énergie pour faire advenir une tranquillité mentale qui est source de joie et de forces nouvelles. Ici, *Le ma* (ou *entre-deux-sons*) est le lieu de la transformation, qui opère à partir du vide, dynamique et agissant comme dans l'art pictural chinois, aéré et volatil, ou le non-peint occupe (selon la règle) les deux tiers de la toile pour ouvrir l'imaginaire et donner à rêver. Cette esthétique du vide

<sup>59</sup> Boutonier, J., *Les dessins des enfants*, préface de Gaston Bachelard, Ed. du Scarabée, Paris, 1953, p. 47.

<sup>60</sup> Bachelard G., L, 91.

<sup>61</sup> Blacking, J. *How musical is man*, 1973, Le sens musical, Paris, Minuit, 1980, pp. 124 et 101.

<sup>62</sup> Le mot tibétain *Yang* qualifie à la fois le son sacré et la déesse de la musique (*Yangchen*), incarnation de l'Énergie de Brama (dont elle est la fille).

<sup>63</sup> Rappelons que *Le Livre des Morts tibétain* avait pour premier titre *La Libération par l'écoute* représenté par le Yogi Milarepa capable de communiquer avec l'environnement et les animaux comme St François d'Assise.

<sup>64</sup> Après avoir obtenu les prix les plus prestigieux (6 premiers prix au CNSMP ainsi que le Grand Prix de Rome en 1961, puis, le Prix Prince de Monaco (1969) et aussi le Grand Prix de la musique symphonique (2013) il a décidé de s'éloigner du milieu et des institutions musicales pour créer un orchestre de bols tibétains de cloches et de gongs, fabriqués dans des matières rares (météorites).

qui permet à l'air de circuler entre les éléments du tableau pour que le récepteur s'en imprègne et se renforce, me paraît proche de l'esthétique de Bachelard. Il s'agit, à travers ces pratiques corporels et artistiques, de prendre soin de l'énergie qui va s'amenuisant avec le temps et que la musique, ou la danse, par leur vitalité, contribuent également à nous faire retrouver. Comme l'explique la chorégraphe C. Carlson dans ce numéro, « nous formons des ondulations avec nos souffles, des flux de mouvements organiques, à partir des textes de Bachelard sur l'eau, l'air, les flammes, les oiseaux [...]. Avec le vol des oiseaux, nous retrouvons les qualités de l'air en mouvement et du vol quittant la terre dans une explosion de liberté ». Car, dit le philosophe, « il n'est de vie possible que verticalement... par un assemblage de sons, de couleurs et de mots »<sup>65</sup>.

**GH** : Nous retrouvons le motif central de la verticalité, au sens d'une « verticalité dynamique » engageant une « énergie verticale. »<sup>66</sup> Cette verticalité élémentaire, à l'œuvre dans la nature, sensible notamment à travers les images de l'arbre, de l'oiseau, ou de l'air, préfigure notre propre verticalité posturale et morale<sup>67</sup>. Elle fait appel à notre « sensibilité verticale »<sup>68</sup>, et s'inscrit au cœur de son esthétique, aux deux sens du terme : elle devient un véritable critère d'évaluation non seulement de la tonalité affective des œuvres (ainsi que de la nouveauté des émotions qu'elles induisent), mais aussi de leur beauté, au sens dynamique. On pourrait d'ailleurs parler, dans le style même où Bachelard parle d'une « sagesse sauvage »<sup>69</sup>, d'une « beauté sauvage », qui ne peut être réduite ni à la beauté naturelle au sens prosaïque, ni à la beauté produite par les artistes, et nous renvoie une nouvelle fois à une « beauté dynamique », abstraite – concrète, que l'artiste exprime *et* produit. Il faudrait ici relire le texte du *Droit de rêver* sur Claude Monet, qui décrit dans un style d'une belle musicalité la « douce verticalité » de l'iris et du nymphéa, fleurs aquatiques au mouvements différenciés... Cette atmosphère picturale, nous parlions tout à l'heure de la *stimmung*, pourrait évoquer celle de la musique de Debussy, étudiée par F. Spampinato dans le présent volume. M. Solomos, autre contributeur du numéro, a d'ailleurs établi des rapprochements suggestifs entre le peintre et le musicien<sup>70</sup>. Mais tout ceci mériterait des approfondissements...

<sup>65</sup> Bachelard G., FPF, 94.

<sup>66</sup> Bachelard G., L, 160.

<sup>67</sup> Hieronimus G., *La verticalité axiologique chez Gaston Bachelard*, in *Gaston Bachelard – Science, poésie : une nouvelle éthique ? Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle de 2012*, Éditions Hermann, Paris, 2013.

<sup>68</sup> Bachelard G., TRV, 335.

<sup>69</sup> Bachelard G., AS 178.

<sup>70</sup> Solomos M., *Éléments pour une contribution entre Debussy et Monet*, 1994, <https://hal.science/hal-02055207>

**MPL** : La verticalité comme critère esthétique et éthique a été développée par L. Binswanger à travers le cas de « Henrik Ibsen »<sup>71</sup> qui eut la révélation du sens à donner à sa vie en intégrant en lui la verticalité de l'architecture de la basilique Saint-Pierre de Rome et de la cathédrale de Milan. La dynamique spatiale de l'édifice a pris le sens d'une dynamique spatiale de l'existence accomplie entre profondeur et hauteur, deux dimensions anthropologiques de l'humain qui ne peut se comprendre qu'à partir de *leurs relations réciproques (pas de hauteur sans profondeur ni de profondeur sans hauteur)* comme l'a bien compris Bachelard, à la suite de Jung et sa psychologie des profondeurs : « Sans les profondeurs je n'ai pas de hauteurs »<sup>72</sup>. Cela correspond également à une loi harmonique en musique (où quand une mélodie s'élève, la basse doit descendre) et en alchimie (appelé « art de musique ») : « quelque chose monte *parce que* quelque chose descend »<sup>73</sup>; ce qui est résumé par les deux flèches dessinées dans *L'Air et les Songes* (dont la première descend), point secret de toute sa philosophie à mon sens. Cette lutte entre l'aérien et le terrestre est au centre de « l'art de musique » d'un Xenakis ou d'un Varèse (qui a lui-même une conception alchimique de la musique) où les sons s'attirent et se repoussent sans cesse, entrant parfois en collision, pour former des plans et des masses sonores plus ou moins denses en intensité qui remplacent l'ancien contrepoint.

Ces intuitions sur le caractère dynamique de l'imagination et l'existence d'un *sens du mouvement*<sup>74</sup> couplé au « sens musculaire » sans lequel ni la vue ni le toucher ne pourrait nous donner l'idée de l'espace, ont été confirmées aujourd'hui par les neurosciences qui ont révélé qu'imaginer implique une action<sup>75</sup>. D'où le plaisir éprouvé à regarder des formes en mouvement (comme la mer, le feu, le vent) à épouser leurs courbes et leurs ondulations, à sentir leur légèreté (et liberté) insaisissable, que la musique (et une certaine peinture) excelle à nous faire éprouver d'autant mieux les yeux fermés<sup>76</sup>. Car « il y a du vol en nous »<sup>77</sup> et l'oiseau est

<sup>71</sup> Binswanger, L., *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, Bruxelles De Boeck, 1996.

<sup>72</sup> Jung, C-G. *Le Livre Rouge*, édition établie par Sonu Shamdasani, L'Iconoclaste, 2011, p. 265.

<sup>73</sup> Bachelard G., AS, 298.

<sup>74</sup> Berthoz A., *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, 1997.

<sup>75</sup> Cf. les travaux d'Oliver Sacks (1933-2015) neurologue et mélomane, ont démontré qu'écouter, des sons réels ou en imagination, est une activité motrice et, d'autre part, que l'espèce humaine est une espèce musicale, *Musicophilia. La musique, le cerveau et nous*, Paris, Seuil, 2009. La neuroesthétique, créée par Jean-Pierre Changeux, déconstruit la dualité corps-esprit en interrogeant les bases neurales de la perception des œuvres d'art et de leur création (cf. *Du vrai, du beau, du bien*, 2010, *Les neurones enchantés*, 2014).

<sup>76</sup> Quand on ferme les yeux, « le cerveau ne disposant plus des informations visuelles, réorganise celles sur lesquelles il se fonde » explique Alain Berthoz, (*Le Sens du Mouvement*, Paris, Odile Jacob, 2013, p. 241) qui raconte dans son livre sa rencontre avec une jeune femme flûtiste parfaitement insensible à toute stimulation visuelle...L'apprentissage de la flûte la rendait en quelque sorte « aveugle » ou moins sensible aux perturbations visuelles » p. 240. Pour une récente actualisation des apports des neurosciences à l'étude de l'imaginaire, Cf. *Imaginaire et neurosciences, Héritages et actualisation de l'œuvre de Gilbert Durand*, sous la direction de J-J Wunenburger, Hermann Philosophie, Paris, 2022.

<sup>77</sup> Bachelard G., AS, 58.

emblématique de ce sens du mouvement activé à la lecture de Bachelard ou des textes qu'il cite en nous lançant un appel : « T'envoleras-tu, enfin, lecteur ! Resteras-tu assis, inerte, alors que tout un univers est tendu vers le destin de voler ? ». Et il nous invite à lire *dynamiquement* le texte d'Audiberti dont les phrases courtes, bien rythmées par les répétitions du mot-son « Elle », nous donne la sensation de voler dans l'espace enfin conquis, incitant à un essor de la vie<sup>78</sup>.

### III. Une image – son : variations sur le thème de l'Oiseau

**GH** : L'Oiseau est un thème cher à l'imagination dynamique en général et à l'imagination sonore en particulier. L'image sonore de l'alouette, déjà évoquée, est aussi intéressante en ce qu'elle délie l'image de sa réduction expéditive à une représentation visuelle plus ou moins teintée de subjectivité, pour nous inviter à en éprouver la cosmicité (elle est « image d'un monde en éveil qui chante par un de ses points ») et la transsubjectivité (elle est nouvelle mais instantanément communicable). Le thème de l'Oiseau aide à mieux comprendre l'approche dynamiste de Bachelard, sa manière d'inscrire chaque image – dans le cadre de son « dualisme énergétique » – entre les deux pôles verticalement étagés d'un « spectre » de variations rigoureusement délimité : bien que l'Oiseau soit en affinité naturelle avec l'air (bande « haute » du spectre), les différents oiseaux sont diversement « élémentés. » Ainsi l'alouette (shelleyenne) et l'aigle (nietzschéen) sont-ils puissamment aériens (selon des tonalités d'ailleurs opposées) ; mais à l'opposé, « le paon est éminemment *terrestre*. C'est un musée minéral. »<sup>79</sup> Il de l'alouette, il se donne à voir, exhibe ses chatoyantes couleurs métalliques (produites non par pigmentation mais par la structure cristalline de son plumage), nous regarde ailes déployées, comme l'Argus mille yeux de la mythologie. C'est pourquoi, ajoute Bachelard, « on ne peut pas être à la fois alouette et paon. » Il faudra donc choisir, ou pratiquer l'alternance, pour rythmanalyser notre devenir – oiseau. Dis-moi comment tu imagines l'oiseau, je te dirai quel cœur tu mets à l'envol... Dans un autre style, plus rutilant, le bengali, ou paradisiaire, est un « bijou volant », une « pierre précieuse », un diamant qui « semble en volant briser des cristaux. »<sup>80</sup> Ou encore, la mésange charbonnière se distingue par son cri, qui évoque le bruit de la lime sur le fer, « véritable serpent de l'acous-

<sup>78</sup> Bachelard G., PE, 179-180 : « ...elle marche, elle marche encore, mais des ailes, déjà, lui poussent, noires ailes de nuit, découpées par le faite épineux des montagnes. Non ! Les montagnes elles-mêmes font partie de la substance de ces ailes, les montagnes avec leurs alpages, leurs maisonnettes, leurs sapins... Elle admet que ces ailes vivent, qu'elles battent. Elles vont battre. Elles battent. Elle marche. Elle vole. Elle cesse de marcher. Elle vole. Elle est de toute part ce qui vole... [...] Il faut qu'elle vole et nage et cingle à travers les airs. Vole, fille de rien, âme seule, bougie obscure... Vole... Elle vole... » Les points de suspension sont dans le texte d'Audiberti.

<sup>79</sup> Sur l'alouette et l'aigle, voir Bachelard G., AS, *Le rêve de vol, Nietzsche et le psychisme ascensionnel* ; sur le paon, AS, p.80 ; ER, p.42sq.

<sup>80</sup> Bachelard G., TRV, p.311sq.

tique »<sup>81</sup>, qui selon notre tempérament onirique sera pour nous insupportable ou galvanisant, comme l'exprime l'interprétation remarquable de Pierre Meunier et du Bachelard Quarter, audible à partir de l'entretien figurant dans ce numéro. Le thème de l'Oiseau permet enfin d'illustrer la méthode des « champs d'images »<sup>82</sup> pratiquée par Bachelard, qui consiste à opposer deux groupes d'images tonalisés chacun par une image centrale : par exemple, le phénix de feu (dont le répondant naturel est l'éclatant paradisiaque) ou le phénix d'eau (dont le répondant naturel est le martin pêcheur). Et, pour revenir à un exemple topique qu'il faudrait aussi étudier en détail sur le plan sonore et musical : chez Shelley, l'image de l'alouette devient le centre d'un cosmos musical tonalisé dans le sens de la Joie, d'une « Joie sans corps », où elle fait vibrer d'autres images avec lesquelles elle compose un monde : la plaine, le ciel bleu, le noyer arrondi et accueillant... Chez Nietzsche, l'image de l'aigle devient à l'opposé le centre d'un cosmos tonalisé dans le sens d'un volontarisme ascensionnel, solitaire et silencieux : la montagne, le chemin escarpé, le pin au bord de l'abîme... Les sons s'y font plus rares, les rythmes plus cadencés, les timbres plus durs : le cri de l'aigle perçant l'air sec, froid et silencieux des hauteurs, le bruissement courroucé des aiguilles et du vent sous la rafale, les crisements de la roche sous les talons du « marcheur – combattant » jetant sa doctrine – dans une muette mais offensive colère – « aux quatre vents du ciel »<sup>83</sup>.

**MPL :** L'oiseau est en effet chez Bachelard un schème dynamique privilégié, inducteur de multiples rêveries. Placé sous le régime temporel du rythme, il procure un bienfait psychique<sup>84</sup>. Car la rêverie de vol ouvre un monde, « elle est ouverture au monde, grande ouverture, large ouverture. »<sup>85</sup> Incarnation de cet élan vers une vie nouvelle, l'oiseau est « l'occasion d'un grand essor de notre imagination » qui atteint avec lui son plus haut niveau de vivacité et de « puissance oiselante »<sup>86</sup>.

Dans le volucraire de Bachelard, l'oiseau est toutefois bleu ou noir, solaire ou nocturne, expression de la joie et/ou de la peine, « il monte ou il descend »<sup>87</sup>, se confondant avec le ciel ou la nuit. Dématérialisé, il est avant tout « une force soulevante » capable d'éveiller en nous la Joie : « On ne peut dessiner un oiseau en restant taciturne. »<sup>88</sup> Il s'associe à « la vie qui augmente », à la « vie amplificante »<sup>89</sup>. Il est, sur son versant solaire, un être d'espace, l'être d'un ailleurs qui ouvre l'horizon de *la vie augmentée*. Mais il arrive aussi qu'un autre oiseau, aux sons noirs, appelle dans la nuit de l'âme. Entre Oiseaux-Joie et oiseaux tristes, les rêveries de Bachelard oscillent ainsi, entre expansion et diminution de l'être, dans une méditation ondulante aux accents spinoziens.

<sup>81</sup> Bachelard G., TRV, p.60.

<sup>82</sup> Bachelard G., FPF, p.69.

<sup>83</sup> Voir Bachelard G., AS, *Nietzsche et le psychisme ascensionnel* ; ER, *L'eau violente*, p.217-218.

<sup>84</sup> Bachelard G., FPF, 35.

<sup>85</sup> Bachelard G., PR, 180.

<sup>86</sup> Bachelard G., AS, 80; PR, 180.

<sup>87</sup> Bachelard G., AS, 80.

<sup>88</sup> Bachelard G., PE, 163.

<sup>89</sup> Bachelard G., DR, 175.

L'Oiseau-Joie qui « prend la joie au vol », c'est le Phénix, cette lumière sonore que Nietzsche plaçait sous le signe de la musique. Il connaît des équivalents chez Bachelard pour qui « tous les oiseaux ont du feu dans leur être » : tel le martin-pêcheur, ce son bleu qui s'envola soudain de sa rivière (l'Aube) en déversant sa beauté dynamique, entrevue dans l'enfance en un « éclair bleu » qui le marqua pour toujours<sup>90</sup>. Mais cet oiseau, devenu *son* phénix<sup>91</sup>, n'a pas les talents vocaux de l'alouette. Quant au pivert, autre oiseau difficilement visible, il module autrement sa présence : cet ouvrier du jardin, lui, ne chante pas, mais travaille d'un ton percussif.<sup>92</sup> L'alouette, elle, évoque « une richesse sans ostentation », étrangère à celle du compte en banque,<sup>93</sup> que semble arborer le paon multivoyant que tu évoquais. Orgueilleux et fier, sa beauté « sottement pavanée »<sup>94</sup> a un caractère offensif, comme celle des oiseaux des îles (bengali, cardinal, colibri, paradisière, oiseau-mouche) qui, par leur « étalage de couleurs »<sup>95</sup> font étalage de leur richesse. L'Oiseau devient ici l'occasion d'un portrait socio-politique ! Symbole même de la vie enclose dans une petite boule vivante et chaude – la vie est ronde et le nid est une maison<sup>96</sup> – l'Oiseau incarne *un absolu* se dérochant à notre prise<sup>97</sup>. Il est l'un de ces mots limites (avec « eau » et « lune »), images de haute cosmicité<sup>98</sup>. Musicien par son chant, il est aussi philosophe et poète : « Si l'oiseau se réjouit de si peu de chose, c'est qu'il est lui-même la joie », affirme Kierkegaard, cité par Bachelard<sup>99</sup>.

Mais conjointement à « l'immense bonheur de voler »<sup>100</sup>, il existe aussi chez Bachelard un air noir, rempli d'oiseaux tristes<sup>101</sup>, nocturnes et taciturnes, en accord harmonique avec sa propre nuit. Leurs bruits d'ailes accompagnent sa *rêverie théâtrale* dans le *Fragment d'un journal de l'homme* où sa méditation prend la forme d'un mini « opéra » en 5 actes (chacun dominé par l'un des 5 sens), introduit par une « ouverture » et un « prélude » à la nuit.<sup>102</sup> Il faut pour s'élever et s'alléger, savoir « profiler », nous dit Bachelard.<sup>103</sup> Sa rêverie, qui « toujours descend » est tonalisée dans le sens d'une plainte sans amertume, source d'un apaisement mâtiné de tristesse, comme dans l'opéra baroque où la perte d'un monde clos au

<sup>90</sup> Bachelard G., FPF, 96, 80, 199).

<sup>91</sup> Bachelard G., FPF, 6.

<sup>92</sup> Bachelard G., PE, 98.

<sup>93</sup> Bachelard G., TRV, 298.

<sup>94</sup> Bachelard G., L, 44.

<sup>95</sup> Bachelard G., L, 114.

<sup>96</sup> Bachelard G., PR, 94, 209.

<sup>97</sup> Bachelard G., PE, 212-13.

<sup>98</sup> Bachelard G., PR, 164.

<sup>99</sup> « Si l'oiseau se réjouit de si peu de chose, c'est qu'il est lui-même la joie » affirme Kierkegaard, S., dans *Ce que nous apprennent les lis des champs et les oiseaux du ciel*, trad. J.-H. Tisseau, Alcan, 1935, p. 97. Cité par Bachelard, dans PR, 86.

<sup>100</sup> Bachelard G., AS, 177.

<sup>101</sup> Œuvre pour piano de Ravel extraite des *Miroirs* (1904-1906) dédiés à Ricardo Viñes. *Oiseaux tristes* est la deuxième des cinq pièces du recueil.

<sup>102</sup> Bachelard G., DR, 233-245.

<sup>103</sup> Bachelard G., PR, 109.



profit d'un univers infini s'exprime à travers un *lamento* étrangement réconfortant. La philosophie est trop souvent une pensée triste : « Soyez triste et vous serez philosophe ! »<sup>104</sup> Elle gagnerait à s'ouvrir davantage à ce qui se dérobe à sa prise, la musique, la joie, inexplicables et non quantifiables, à l'instar de la vie : « Si on la vit bien, on l'exprime mal » et si on l'exprime bien on ne la vit plus<sup>105</sup>. A accepter enfin les « leçons » de l'oiseau, de son vol<sup>106</sup>, qui nous nous apprend à aimer malgré la pesanteur « et les choses, et la vie et les hommes »<sup>107</sup>, et devient l'axe à la fois diurne et nocturne d'une vie où l'air est peuplé d'oiseaux.

En mêlant les sons bleus aux sons noirs, exultant dans « le cri trop vif » des oiseaux nocturnes,<sup>108</sup> ce chant, proche également de la *Consolatio* antique, est aussi une méditation sur le noir et ses vertus consolatrices : « Deux êtres noirs dans l'existence noire : un même néant qui respire. »<sup>109</sup> Quand une voix retentit, porteuse de telles sonorités, je songe aux *sonidos negros* (sons noirs) du chant profond des gitans...

**GH** : *Le cante jondo* ! Ce chant à la fois chanté, parlé et crié, qui monte des profondeurs d'un corps énergétique et sonore solidement enraciné, dont il mobilise avec une subtilité trop souvent méconnue les énergies les plus archaïques, les plus basales et viscérales ; et peut-être même, plus en amont encore, les profondeurs anonymes et immémoriales du *mundus imaginalis* étudié par H. Corbin, autre milieu sonore et spirituel auquel le dernier Bachelard prête une oreille attentive...<sup>110</sup>

**MPL** : Comme les *cantaores* en quête de la lumière sonore qui leur apportera la consolation, du fond de leur nuit intérieure, scandée par le rythme d'autres oiseaux nocturnes (les « Olé » !). Comme en écho à la plainte et aboutissement à cette « incantation d'énergie » s'accomplit ici le miracle d'une apparition venue d'un autre monde, tel l'oiseau qui surgit, âme volante, pour répondre à l'âme-sœur : « Pour moi aussi c'est la nuit »<sup>111</sup>. Ombre parmi les ombres ailées de cet univers spectral,

<sup>104</sup> Bachelard G., FES, 142.

<sup>105</sup> Bachelard G., FPF, 47.

<sup>106</sup> « L'oiseau n'est pas un docteur ès sciences qui puisse expliquer pour ses confrères le secret du vol. Pendant qu'on discute sur son cas, l'hirondelle, sans autres explications, s'envole devant les docteurs ébahis... » V. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, 3, Paris, Seuil, 1980, p. 84.

<sup>107</sup> Bachelard G., DR, 142.

<sup>108</sup> Bachelard G., AS, 63; DR, 241.

<sup>109</sup> Bachelard G., DR, 241.

<sup>110</sup> Sur le *Cante jondo*, voir F. Garcia Lorca, *Jeu et théorie du duende*, Allia, 2008. Sur Bachelard – Corbin : Voir Julien Lamy, *Prolégomènes pour une (re)lecture imaginaire de la poétique bachelardienne*. *Bachelardiana*, 2008 ; Daniel Proulx, *La perception auditive comme perception spirituelle chez Henry Corbin*, <https://www.amiscorbin.com/wp-content/uploads/2019/02/Proulx-2017-La-perception-auditive-comme-perception-spirituelle-chez-Henry-Corbin-proof.pdf> ; F. Bonardel, *Progressio harmonica et expérience spirituelle chez Henri Corbin*, <https://www.amiscorbin.com/progressio-harmonica-et-experience-spirituelle-chez-henry-corbin/>

<sup>111</sup> Bachelard G., DR, 245.

l'être noir qui sommeille<sup>112</sup> s'est ainsi transformé en lumière, ce qui est le véritable but de l'art. M. Ohana l'avait appris de ces *cantaores* : « À voir la joie qui les habite lorsqu'ils chantent, on saisit le vrai sens de l'art, dont l'essence est tragédie qui se surmonte pour parvenir à la gaieté»<sup>113</sup>.

<sup>112</sup> Bachelard G., DR, 241.

<sup>113</sup> Ohana, M., *Los Gitanillos de Cadix*, Club français du disque, G4188, 1955 (Notice de disque).