

LA POÉTIQUE DE L'IMAGE SELON BACHELARD

*le **trop** est le régime de l'Imaginaire : dès que je ne suis plus dans le **trop**, je me sens frustré ; pour moi, **juste** veut dire **pas assez**.*

Barthes

Demandes épistémologiques

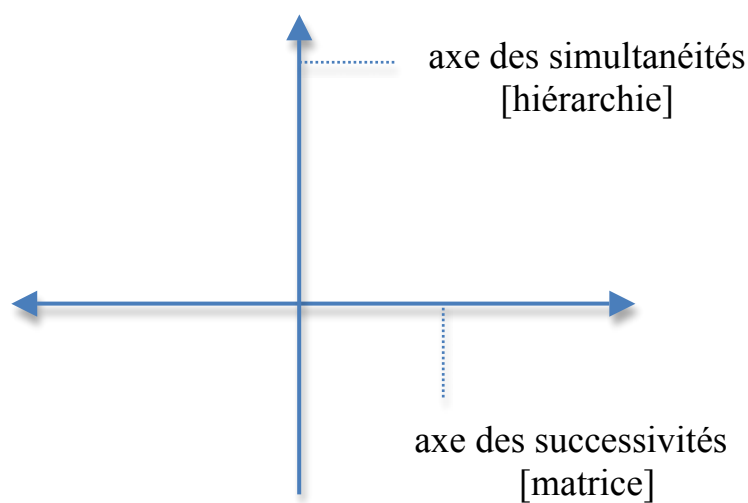
La linguistique restant la référence épistémologique majeure de la sémiotique, c'est à Saussure que nous demandons les principes méthodologiques de notre approche. Au titre des demandes génériques, nous adoptons comme clef, en l'acception musicale du terme, la **dépendance** que Hjelmslev retient comme constitutive de la structure : «*On comprend par **linguistique structurale** un ensemble de **recherches** reposant sur une hypothèse selon laquelle il est scientifiquement légitime de décrire le langage comme étant **essentiellement** une **entité autonome de dépendances internes**, ou, en un mot, une **structure**¹.*» Au titre des demandes spécifiques, la projection de la signification présuppose une tension, une complexité régulatrice : «*Dans la langue, tout revient à des différences, mais tout revient aussi à des groupements*².» Selon l'hypothèse tensive, les “groupements” renvoient à la relation **hiérarchique** qui subordonne un niveau régi à un niveau régissant. Eu égard aux différences, nous avons adopté le modèle de la **matrice**³ qui décline un continuum en distinguant d'abord des sur-contraires [s₁] et [s₄], ensuite des sous-contraires [s₂] et [s₃], les uns toniques [s₁] et [s₂], les autres atones [s₃] et [s₄]. Si la hiérarchie rassemble et regroupe, la matrice distribue et répartit.

¹ Hjelmslev, L. *Essais linguistiques*, Paris, Les Editions de Minuit, 1971, p. 28.

² Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1962, p. 177.

³ Zilberberg, Cl. *La structure tensive*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2012.

Quelle relation convient-il supposer entre ces deux dimensions ? Sur ce point, la réflexion de Saussure constitue un précédent. Dans le *CLG*, Saussure distingue deux axes : «1° l'axe des simultanés concernant les rapports entre choses coexistantes, d'où toute intervention du temps est exclue, et 2° l'axe des successivités, sur lequel on ne peut jamais considérer qu'une chose à la fois, (...)»⁴ L'«intersection» de la hiérarchie de niveaux interdépendants et de la matrice peut, à partir du modèle saussurien, être figurée ainsi :



Dans notre ouvrage, *La structure tensive*⁵, nous avons avancé un certain nombre d'hypothèses confortant la **centralité de l'affect**. Dans *Des formes de vie aux valeurs*⁶, nous avons analysé des textes très différents, mais sans recourir à un rigoureux protocole d'analyse déduit de l'hypothèse adoptée. À cet égard, nous estimons que l'analyse d'un discours verbal ou autre doit commencer par identifier les modes sémiotiques retenus, puis, à partir du cadre ainsi défini, passer des modes sémiotiques aux différents registres de valences et de styles particuliers qui font circuler le sens.

⁴ Saussure, F. de *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 115.

⁵ *Ibid.* pp. 55-59.

⁶ Zilberberg, Cl., *Des formes de vie aux valeurs*, Paris, P.U.F., 2011.

Les modes sémiotiques

Les modes sémiotiques, au nombre de trois pour l'instant, désignent des grandeurs sémantiques qui valent pour l'ensemble du discours considéré ; elles sont génériques, non locales, à l'instar du concept d'isotopie qui a structuré la sémiotique narrative. Le premier, et cette place n'est pas fortuite, est le **mode d'efficience**⁷ lequel contrôle l'alternance décisive du survenir et du parvenir.

Le mode d'efficience concerne la relation dynamique du moi au non-moi. La modalité du survenir est sélectionnée lorsqu'une grandeur pénètre par effraction dans le champ de présence du sujet. En vertu du tempo hors de proportion qu'il chiffre, « [un grand vers] *sanctionne l'imprévisibilité de la parole*⁸. » et à ce titre il précipite un **événement** : « *L'image poétique est bien l'événement psychique de moindre responsabilité*⁹. » L'événement est le vécu du survenir. Le vécu du sujet opérateur dans le cas du parvenir est l'**exercice**,

<i>mode d'efficience</i> → ↓	survenir ↓	parvenir ↓
vécu →	événement	exercice

Second, le **mode d'existence** confronte la **saisie** à la **visée**. Le terme de saisie appelle une précision : il doit être entendu ici comme un passif : le sujet d'un survenir est un sujet qui **subit**, c'est-à-dire qu'il est incapable, du moins momentanément, d'opposer un contre-programme efficace à "ce qui lui arrive". Pour cette raison, nous avons retenu le couple [saisie-saisissement] que nous recevons comme une catalyse autorisée. Le cas de la visée est plus simple, mais

⁷ Le terme d'"efficience" est emprunté à Cassirer.

⁸ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1981, p. 10.

⁹ *Ibid.*, p. 11.

peut-être seulement en apparence : le sujet qui a pour projet la conjonction avec une grandeur à ses yeux désirable est un sujet halluciné si l'on adopte l'analyse valérienne de l'attente : *ce qui n'est pas (encore) est (déjà)*. Le contrôle exercé sur le mode d'existence par le mode d'efficience se présente ainsi :

<i>mode d'efficience</i> → ↓	survenir ↓	parvenir ↓
<i>mode d'existence</i> →	saisie	visée
<i>vécu</i> →	surprise	attente

Surpris, interloqué, interdit, le sujet se trouve dans l'instant dépossédé des compétences et des acquis qu'il reconnaît comme siens et qui fortifient son identité. À la modalité du parvenir correspond un vécu très différent : la grandeur est actualisée dans le champ de présence, et le sujet, armé de sa seule patience, mesure que l'écart qui le sépare de la grandeur visée va diminuant. La prédication de la modalité du parvenir est **aspectuelle**, puisque sa mise en discours fait appel à la progressivité et à la gradualité. Valéry résume en ces termes cette alternance inaugurale :

«Notion des retards.

Ce qui est (déjà) n'est pas (encore) – voici la Surprise.

Ce qui n'est pas (encore) est (déjà) – voilà l'attente¹⁰.»

Le mode d'existence manifeste pour le cas de la surprise une réalisation sans actualisation préalable et pour celui de l'attente une actualisation sans réalisation. Cette tension oblige les choix individuels. Ainsi l'esthétique personnelle de Baudelaire affirme la prévalence du survenir : *« Ce qui n'est pas*

¹⁰ Valéry, P., *Cahiers*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1973, p. 1290.

légèrement difforme a l'air insensible ; – d'où il suit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté¹¹.»

Le troisième mode, le **mode de jonction**, concerne la relation de la grandeur survenant aux grandeurs déjà installées dans le champ de présence. De deux choses l'une : ou bien elle s'avère en concordance, ou bien en discordance. Dans le premier cas, nous dirons qu'elle est **implicative** et que, en somme, elle "rime" ; ou bien, et par métaphore, qu'elle est une intruse et que, choquante, sa présence est **concessive**. Aux yeux de Bachelard, et il ne cesse de le redire, l'image relève du seul survenir et, par solidarité de structure, de la saisie-saisissement pour le mode d'existence, enfin de la concession pour le mode de jonction : *«Il faut être présent, présent à l'image dans la minute de l'image : s'il y a une philosophie de la poésie, cette philosophie doit naître et renaître à l'occasion d'un vers dominant, dans l'extase même de la nouveauté d'image¹².»* Si le vécu de la concession est l'«extase», celui de l'implication est difficile à dénommer : quel est le vis-à-vis de l'«extase» ? Une remarque d'Adorno à propos de Mahler éclaire ce complexe affectif : *«À la base de la forme musicale romanesque existe une aversion instinctive qu'on a dû ressentir bien avant Mahler, mais qu'il est le premier à ne pas avoir refoulée : l'horreur de savoir à l'avance comment la musique va continuer¹³.»* Nous retenons le terme d'"ennui" pour désigner ce rejet par principe de toute actualisation. Comme il se doit, pour Bachelard le parvenir est écarté absolument : *«(...) la philosophie de la poésie doit reconnaître que l'acte poétique n'a pas de passé, du moins pas de passé*

¹¹ G. Baudelaire, Ch., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1954, p. 1194.

¹² G. Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, op.cit., p. 1.

¹³ *Ibid.* ; Th. W. Adorno, *Mahler - une physionomie musicale*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988, p. 96.

*proche le long duquel on pourrait suivre sa préparation et son avènement*¹⁴.» La subordination du mode de jonction se présente ainsi :

<i>mode d'efficienc</i> e → ↓	survenir ↓	parvenir ↓
<i>mode de jonction</i> →	concession	implication
<i>vécu</i> →	extase	ennui

L'intégration des modes et des vécus se présente ainsi :

mode sémiotique → ↓	sélection ↓	vécu ↓
mode d'efficience →	survenir	événement
mode d'existence →	saisie	surprise
mode de jonction →	concession	extase

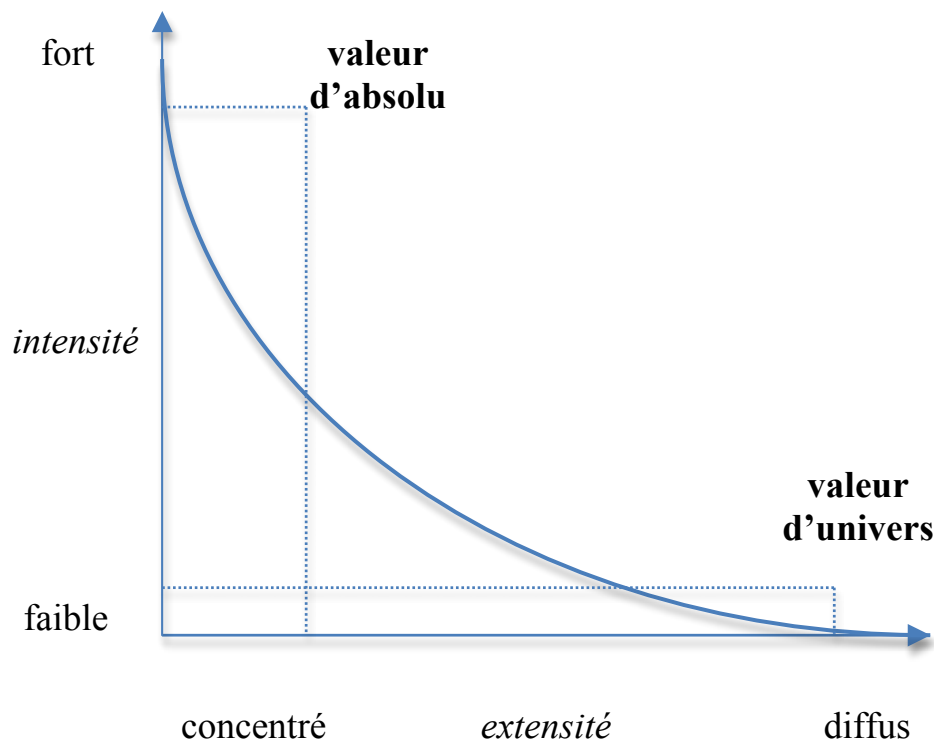
*«Ainsi l'image poétique, événement du logos, nous est personnellement novatrice*¹⁵.» L'image telle que la vit Bachelard est une image-événement.

La valeur

¹⁴ *Ibid.*, Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 1.

¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

À partir de leur position dans l'espace tensif, l'hypothèse tensive distingue entre des valeurs d'absolu visant l'unicité et des valeurs d'univers visant l'universalité. L'espace tensif est constitué par l'intersection de deux dimensions : la dimension de l'intensité affective et la dimension de l'extensité ; la dimension de l'intensité a pour alternance régulatrice [fort vs faible], la dimension de l'extensité a pour alternance régulatrice [concentré vs diffus]. Soit après composition des deux dimensions :



Si la valeur d'absolu forte et concentrée est **exclusive**, la valeur d'univers faible et diffuse est, elle, **distributive**. La valeur d'absolu est "hors temps" : *«L'image poétique est un soudain relief du psychisme, relief mal étudié dans des causalités psychologiques subalternes¹⁶.»* Bachelard écarte toute velléité de déterminisme : *«Mais les causes alléguées par le psychologue et le psychanalyste ne peuvent jamais bien expliquer le caractère vraiment inattendu de l'image nouvelle (...)»¹⁷*,» Et Bachelard de recourir à une métaphore par analogie

¹⁶ *Ibid.*, p. 1.

¹⁷ *Ibid.*, p. 2.

(Aristote) : «*Il [le psychanalyste] explique la fleur par l'engrais*¹⁸.», métaphore qui s'énonce ainsi : *le psychisme est à l'image nouvelle ce que l'engrais est à la fleur*. Le point de vue de Bachelard est résolument immanent : «*Un grand vers sanctionne l'imprévisibilité de la parole*» et récuse absolument tout point de vue transcendant : «*(...) une image poétique, rien ne la prépare, surtout pas la culture, dans le mode littéraire, surtout pas la perception, dans le monde psychologique*¹⁹. »

Les valences intensives et extensives indiquent des **directions** : la visée d'une valeur d'absolu suppose une **intensification**, que Bachelard lui-même désigne comme une «*tonification*» : «*Mais cette expression poétique, tout en n'ayant pas une nécessité vitale, est tout de même une tonification de la vie*²⁰.» Par continuité de structure, la visée d'une valeur d'univers appelle en toute rigueur une **extensification**.

plan du contenu ↓	plan de l'expression ↓
intensification	valeur d'absolu
extensification	valeur d'univers

Les sub-valences

Les sub-valences sont les analysantes des valeurs et des valences. L'analyse de l'intensité aboutit à la dualité du tempo et de la tonicité, dualité latente dans les modes et dans la plupart des figures de rhétorique : «*L'Exclamation a lieu lorsqu'on abandonne tout-à-coup le discours ordinaire*

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹ *Ibid.*, p. 8.

²⁰ *Ibid.*, p. 10.

*pour se livrer aux élans impétueux d'un sentiment vif et subit de l'âme*²¹.» Cette précieuse sub-valence de tempo, Bachelard, on l'a vu plus haut, la désignait comme la «*minute de l'image*»; quant à la sub-valence de tonicité, ses répondants sont d'une part le fait que les prédicats de l'image sont paroxystiques : «*éclat d'une image*», «*image soudaine*», «*flambée de l'être dans l'imagination*», d'autre part le fait que l'espace de l'image est «*une sphère de **sublimation pure***». Les ressorts sémiotiques de l'image bachelardienne sont l'exclamation, l'imprévisibilité et la concession : «*Mais la vie de l'image est toute dans sa fulgurance, dans ce fait qu'une image est un dépassement de toutes les données de la sensibilité*²².»

Envisageons les sub-valences de temps et d'espace. La temporalité tensive est subordonnée au tempo qui **abrège** s'il est vif, **allonge** s'il ralentit. La soudaineté exigée virtualise la continuité ordinaire entre le passé et le présent : «*La conscience poétique est si totalement absorbée par l'image qui apparaît sur le langage, au-dessus du langage habituel, elle parle, avec l'image poétique, un langage si nouveau qu'on ne peut plus envisager utilement des corrélations entre le passé et le présent*²³.» Inversement, cette continuité est capitale pour un discours qui a pour visée une valeur d'univers, ce qui est le cas de la démarche scientifique : «*Alors que la réflexion philosophique s'exerçant sur une pensée scientifique longuement travaillée doit demander que la nouvelle idée s'intègre à un corps d'idées éprouvées, (...) la philosophie de la poésie doit reconnaître que l'acte poétique n'a pas de passé proche le long duquel on pourrait suivre sa préparation et son avènement*²⁴.»

La particularité de la spatialité mythique est reconnue par Cassirer dans *Langage et mythe* : «*Il y a donc ici, au lieu d'un élargissement de l'intuition, un extrême rétrécissement de celle-ci ; au lieu de l'extension qui la mène progres-*

²¹ P. Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p. 370.

²² G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 12.

²⁴ *Ibid.*, p. 1.

sivement à travers des cercles toujours nouveaux de l'être, la tendance à la concentration ; au lieu de son déploiement extensif, son regroupement intensif²⁵» Cette approche est également celle de Bachelard : «Il [l'espace saisi par l'imagination] presque toujours il attire. Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent. Le jeu de l'extérieur et de l'intimité n'est pas, dans le règne des images, un jeu équilibré²⁶.»

valeur d'univers ↓	valeur d'absolu ↓
ouverture	fermeture

Phorèmes et incréments

L'analyse étant un «*dépliant*» (Hjelmslev), les phorèmes et les incréments correspondent aux grandeurs que l'analyse des sub-valences dégage. La manifestation des phorèmes est ici réduite, puisque la sous-dimension du **tempo** dans le texte de Bachelard accapare toute l'attention : «*Seule la phénoménologie – c'est-à-dire la considération du **départ de l'image** dans une conscience individuelle – peut nous aider à restituer la subjectivité des images (...)*²⁷.» La célérité de l'image contraste avec la lenteur, la patience propres à la pensée théorique : «*Ici, le passé de culture ne compte pas ; le long effort de liaisons et de constructions de pensées, effort de la semaine et du mois, est inefficace*²⁸.» La pertinence du tempo n'est pas réservée à l'image verbale, comme l'indique W. Benjamin : «*Le gros plan étire l'espace, le ralenti étire le mouvement*²⁹.»

²⁵ E. Cassirer, *Langage et mythe*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989, pp. 49-50.

²⁶ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit. p. 17.

²⁷ *Ibid.*, p. 3.

²⁸ *Ibid.*, p. 1.

²⁹ W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, in *Sur l'art et la photographie*, 1997, Paris, Carré, p. 56.

Benjamin voit dans le ralenti une *Zeitlupe*, une “loupe temporelle”. Les positions de Bachelard et de Benjamin sont donc diamétralement opposées.

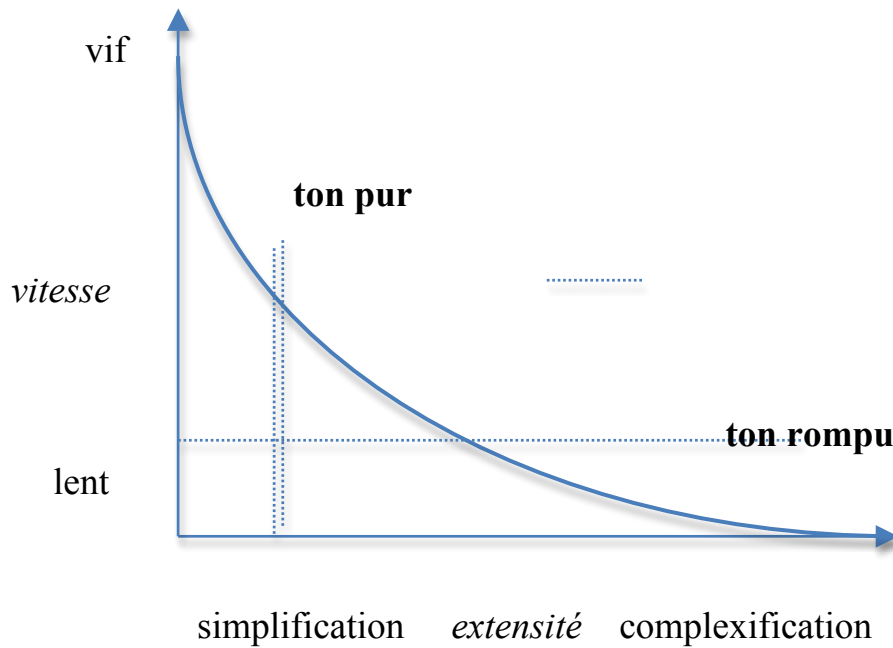
La déduction tensive est comparable à une boîte de vitesses. Si la lenteur est analytique, la vitesse est syncrétique comme l’indique Brelet dans son ouvrage profond *Le temps musical* : « *Tout se passe comme si la vivacité devait remédier à une faible densité musicale, s’accorder au mouvement de l’attention qui glisse avec abandon et facilité sur des harmonies et des rythmes immédiatement intelligibles. De la lenteur l’on peut dire inversement qu’elle est en rapport avec la complexité harmonique, et rythmique, avec la densité musicale de l’œuvre, sa subtilité et sa richesse. Car le tempo lent nous donne tout loisir de nous attarder aux subtilités de la forme, d’en suivre pas à pas la sinieuse aventure et de pénétrer en les profondeurs de l’harmonie*³⁰.» Les contrastes de tempo organisent les catégories émanées de la déduction tensive :

vitesse ↓	lenteur ↓
syncrétisme = valences et sub-valences	analyse = phorèmes et incréments

L’autorité structurante du tempo peut être projetée dans l’espace tensif ; pour désigner la valeur résultant de l’intersection de la vitesse et de l’extensité, nous faisons appel à un couple de termes propres à la critique picturale : une vitesse élevée a pour corrélat une simplification et pour icône, pour effigie, le “ton pur”, tandis que la lenteur autorisant la complexification a pour icônes la “nuance” et le “ton rompu”. Enfin, les vécus tendanciels du survenir et du parvenir sont respectivement la surprise-événement pour le survenir et – à partir

³⁰ G. Brelet, *Le temps musical*, tome 1, Paris, PUF, 1949, p. 378.

de la définition d’“accomplir” : “faire en effet ce qui était préparé, projeté” –
l’accomplissement-promesse pour le parvenir.



De cette dépendance de la figurativité à l'égard du tempo, nous produisons un exemple emprunté à Claudel. Il s'agit de la description d'un tableau de Watteau ayant pour titre *L'Indifférent* : «(...) *Il est en position de départ et d'entrée, il écoute, il attend le moment juste, il le cherche dans nos yeux, de la pointe frémissante de ses doigts, à l'extrémité de ce bras étendu, il compte, et l'autre bras volatil avec l'ample cape se prépare à seconder le jarret. Moitié faon et moitié oiseau, moitié sensibilité et moitié discours, moitié aplomb et moitié déjà la détente ! sylphe, prestige, et la plume vertigineuse qui se prépare au paragraphe (...)*³¹.» Le discernement de ces nuances délicates est incompatible avec la vitesse.

Les styles syntaxiques

Dans *La structure tensive*, nous avons postulé l'existence de trois syntaxes, plus justement de trois styles syntaxiques : la syntaxe jonctive des implications et des concessions, la syntaxe intensive des augmentations et des diminutions, la

³¹ P. Claudel, *L'œil écoute*, in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1973, p. 241. Le paragraphe entier mériterait d'être reproduit.

syntaxe extensive des tris et des mélanges. Pourquoi parler de style ? Il y a style si le sujet est en position de choisir entre les diverses possibilités qui s'offrent à lui. C'est le cas par exemple de l'artiste de l'époque de la Renaissance dans la description qu'en propose Wölfflin dans *Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art*³² : l'artiste de la Renaissance préfère les formes fermées, l'artiste baroque les formes ouvertes. Cette situation est également celle de celui qui, en lecteur averti de Jakobson, choisit entre la métaphore et la métonymie³³. Toutefois, le style ne procède pas comme la langue ; si cette dernière procède par présence et absence, l'interrogation relative au style syntaxique consiste à se demander à partir des trois styles syntaxiques quel est celui qui est prévalent ? Dans cette introduction à *La poétique de l'espace*, la réponse ne fait pas difficulté. La syntaxe prévalente est la syntaxe jonctive des implications et des concessions. La raison ? c'est l'attachement à la **nouveauté** qui n'est ni un prédicat ni l'être de l'image, mais son faire instantané, que Bachelard, lecteur de Toussenel, ressent comme une «*commotion de plaisir indicible*³⁴.» Le survenir et la nouveauté, «*la nouveauté d'image*», s'assistent d'ailleurs éperdument l'un l'autre. Contre la tradition, contre les pesanteurs reçues, Bachelard ne croit ni à la vertu de la protase, ni à l'actualisation, c'est-à-dire à la préparation.

³² H. Wölfflin, *Les principes fondamentaux de l'art*, Brionne, G. Monfort, 1986, p. 16.

³³ R. Jakobson, *Notes marginales sur la prose du poète Pasternak*, in *Questions de poétique*, Paris, Les Editions du Seuil, 1973, pp. 127-144.

³⁴ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p.96.

Pour finir

Le regroupement des différentes tensions que nous avons examinées aboutit au **réseau** suivant :

<i>mode sémiotique</i> → ↓	survenir ↓	parvenir ↓
<i>tempo</i> →	vitesse	lenteur
<i>catégorie</i> →	valences et sub-valences	phorèmes et incréments
<i>opération</i> →	simplification	complexification
<i>manifestation</i> →	“ton pur”	“ton rompu”
<i>vécu</i> →	surprise	accomplissement

Si le réseau relève de l'ordre du **système**, qu'en est-il dans l'ordre du **processus**, c'est-à-dire du discours ? L'autorité structurale du mode sémiotique et du tempo est manifestée par l'enthymème et par le *si... alors...* qui le prend en charge.