

Bachelard, Bergson, Emmanuel Mélodie, rythme et durée

CHRISTOPHE CORBIER

CNRS – CRAL/EHESS

On considère parfois que le chapitre « Les métaphores de la durée », dans *La dialectique de la durée* de Gaston Bachelard, est un « compte-rendu où se perd l'unité d'inspiration cherchée dans un livre ¹ ». Mais c'est peut-être oublier un peu trop vite l'importance que revêt aux yeux du philosophe sa critique d'une métaphore centrale dans la philosophie de Bergson. Parmi tous les arguments empruntés par Bachelard à diverses disciplines scientifiques afin d'« établir métaphysiquement – contre la thèse bergsonienne de la continuité – l'existence [de] lacunes dans la durée ² », ceux qui relèvent de la musicologie occupent une place importante au sein de son exposé dans la mesure où, à partir de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson emploie volontiers la métaphore musicale pour illustrer le concept de durée. Or, de même qu'il s'est servi des théories quantiques et des travaux de Pierre Janet, Bachelard, en se plaçant sur le terrain musicologique, s'appuie sur les ouvrages de Maurice Emmanuel pour invalider la métaphore de la durée comme mélodie. Dès 1932, il avait d'ailleurs avoué à Maurice Emmanuel combien la lecture de ses ouvrages l'avait frappé et il lui confiait son intention « de revenir sur le problème métaphysique du rythme ³ ».

1. Hervé BARREAU, « Quatre arguments contre la continuité de la durée dans la conception bachelardienne de la temporalité », in Pierre Sauvanet et Jean-Jacques Wunenburger éd., *Rythmes et philosophie*, Paris, Kimé, 1996, p. 90.

2. Gaston BACHELARD, *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, « Quadrige », 42006, p. VII. Plusieurs commentateurs ont pu dresser une liste des arguments que Bachelard a puisés dans la psychologie de Janet et de Rignano aussi bien que dans les théories d'Einstein et de la physique quantique : cf. Hervé BARREAU, « Quatre arguments contre la continuité de la durée dans la conception bachelardienne de la temporalité », art. cit., p. 79-92; Alain GUYARD, « Fondements et origine de la rythmanalyse bachelardienne », *Ibid.*, p. 69-78; Elie DURING, « L'espace-temps entre algèbre et géométrie : la théorie de la relativité chez Bergson et Bachelard », in Frédéric Worms et Jean-Jacques Wunenburger éd., *Bergson et Bachelard. Continuité et discontinuité*, Paris, PUF, 2008, p. 135-150; Gérard CHAZAL, « Bergson et Bachelard face à la nouvelle physique », *Ibid.*, p. 151-165.

3. Lettre de Gaston Bachelard à Maurice Emmanuel, 22 juillet 1932 [photocopie déposée dans les archives de Maurice Emmanuel, coll. privée, Antony].

Par conséquent, ses réflexions sur la mélodie et sur le rythme musical sont loin d'être négligeables dans *La dialectique de la durée*, sans compter qu'elles entretiennent un étroit rapport avec les autres parties du livre : la musicologie était la thèse de la discontinuité temporelle que les savants contemporains mettent en avant dans les sciences de la nature ou dans les sciences humaines ; comme l'a souligné Éric Emery ⁴, de nombreux échos avec les chapitres précédents résonnent dans les quelques pages consacrées à la musique, que le philosophe a lui-même qualifiées de « condensées ⁵ ». Ce sont ces pages denses que nous voudrions analyser de nouveau pour montrer comment la musicologie a nourri la critique du bergsonisme chez Bachelard. Mais comme cette critique constitue la visée de notre étude, il faut d'abord rappeler quelle place occupent la mélodie et le rythme dans *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, ouvrage visé directement par Bachelard ⁶, puis évoquer les thèses d'Emmanuel en matière de rythmique, avant de nous pencher enfin sur l'avant-dernier chapitre de *La dialectique de la durée*.

Bergson et la métaphore musicale : du rythme à la mélodie

Les interprètes de Bergson ont souligné depuis longtemps que, de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* jusqu'aux *Deux sources de la morale et de la religion* ⁷, la musique, parmi tous les arts, occupe une place centrale puisque, dès 1889, elle apparaît comme une « métaphore de la durée » dont le rôle est d'éclairer l'intuition d'un temps réel, continu et non étendu. Cependant, si l'image de la mélodie est une constante dans la pensée bergsonienne, il ne faudrait pas négliger le rôle dévolu au rythme, en particulier au rythme musical et poétique dans *l'Essai* de 1889 ⁸, même si certains passages de *La dialectique de la durée* pourraient faire croire qu'il n'en est rien. Or la question du rythme engendre d'emblée un certain nombre de problèmes pour une philosophie de la mobilité, du mouvant, de la fluidité : dans *Les Lois*, Platon ne définissait-il pas le rythme comme l'ordre dans le

4. Éric EMERY, *Temps et Musique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998, p. 156-159; 492-494.

5. Gaston BACHELARD, *La Dialectique de la durée*, op. cit., p. IX.

6. *Ibid.*, p. 112.

7. Cf. Gabriel Marcel, « Bergsonisme et musique », *Revue musicale*, 1^{er} mars 1925, p. 220-229; Henri GOUHIER, *Bergson et le Christ des Évangiles*, Paris, Vrin, 1987, p. 40; Frédéric WORMS, « L'art et le temps chez Bergson », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2003/1, p. 153-166.

8. Cf. Pierre SAUVANET, *Le rythme et la raison*. II, Paris, Kimé, 2000, p. 96-98; Hisashi FUJITA, « La question du rythme et de la mesure dans la philosophie de Bergson », *Études de langue et de littérature françaises*, 89, 2006, p. 74-79.

mouvement, c'est-à-dire comme un principe d'organisation, de distinction, de domestication, induisant rigidité, solidité et maîtrise des instincts⁹? Car, malgré l'étymologie grecque du terme, qui renvoie originellement à l'idée de flux et d'écoulement, le rythme concerne la forme, la configuration que l'on donne à un mouvement¹⁰; il relève de la quantité numérique et implique ordre et stabilité, répétition et prévisibilité¹¹. Par ailleurs, dans la musique occidentale, qui est la seule référence de Bergson, le rythme, depuis l'Antiquité, est étroitement lié à l'arithmétique; à l'époque moderne, les musiciens ont généralement observé une organisation régulière des temps et des mesures, et ce n'est qu'au XX^e siècle que les compositeurs voudront s'évader des règles traditionnelles en matière de rythmique, sans toujours échapper au nombre ni à la mesure¹².

Ces éléments constitutifs de la métaphore musicale ne peuvent évidemment pas être négligés par Bergson et celui-ci n'ignore point les problèmes que soulève l'analogie entre la durée et la musique. Il les ignore d'autant moins qu'au début du premier chapitre des *Données immédiates de la conscience*, son analyse du sentiment esthétique accorde au rythme un rôle fondamental. Ainsi, le sentiment de la grâce comporte plusieurs états: ce sentiment naît d'abord de la perception d'une aisance, d'une facilité dans les mouvements, lesquelles se traduisent par des lignes courbes et des arabesques. Le plaisir éprouvé s'accroît quand le spectateur perçoit la fusion de l'avenir et du présent dans les lignes courbes présentées par un danseur et qu'il se sent capable de prévoir quels gestes seront exécutés¹³. Mais l'intervention de la musique ajoute encore au plaisir et contribue à créer une communication, une « sympathie » entre le danseur et le spectateur:

C'est que le rythme et la mesure, en nous permettant de prévoir encore mieux les mouvements de l'artiste, nous font croire cette fois que nous en sommes les maîtres. [...] La régularité du rythme établit entre lui et nous une espèce de communication, et les retours périodiques de la mesure sont comme autant de fils invisibles au moyen desquels nous faisons jouer cette marionnette imaginaire¹⁴.

9. Cf. Pierre SAUVANET, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris, PUF, 1999, p. 62-91.

10. Cf. Émile BENVENISTE, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*. I, Paris, Gallimard, « Tel », 1976, p. 327-335.

11. Pierre SAUVANET, *Le rythme et la raison*. I, *op. cit.*, 2000, p. 190-191.

12. Cf. Pierre BOULEZ, *Leçons de musique*, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 432-434.

13. Hanslick avait insisté sur l'arabesque dans *Sur le beau musical*, dont un extrait avait paru dans la *Revue Blanche*. *Revue contemporaine* en 1885, dans un texte de Charles Henry, « Introduction à une esthétique scientifique », bien connu des musiciens (cf. Marie-Pierre LASSUS, *Gaston Bachelard musicien*, Lille, Presses du Septentrion, 2010, p. 181-182).

14. Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, « Quadrige », 2003, p. 9.

Il faut relever ici l'équivalence instaurée d'emblée par Bergson entre le rythme et de la mesure. Dans l'art musical classique, auquel songe visiblement le philosophe ici, on considère en effet que le rythme surgit de la répétition des temps forts à des intervalles réguliers, qui scandent les pas du danseur et lui offrent autant de points d'appuis, de repères dans le temps. Bergson souscrit donc à la règle fondamentale de la musique savante de son temps, où prédomine la carrure, c'est-à-dire la répartition des phrases musicales par groupes de quatre ou huit mesures : si le mouvement est gracieux, c'est qu'il peut s'inscrire dans une structure bien déterminée, conforme aux pratiques musicales contemporaines. En effet, la règle de la carrure et la prédominance des temps forts en position initiale au sein des mesures sont en vigueur dans la musique classique durant la seconde moitié du XVIII^e siècle et la majeure partie du XIX^e siècle, avant d'être réellement remises en cause au tournant du XX^e siècle, à l'époque même où Bergson publie ses premiers ouvrages ¹⁵.

Rythme et mesure sont encore confondus dans le paragraphe suivant, qui propose une analyse du sentiment du beau. En effet, Bergson, affirmant que l'art plonge le spectateur ou l'auditeur dans un état hypnotique par son pouvoir de suggestion, invoque en premier lieu « le rythme et la mesure » : c'est que le rythme est le fondement des arts et il leur assure la primauté par rapport à la nature, puisque « la nature procède par suggestion comme l'art, mais ne dispose pas du rythme ¹⁶ ». Avec une apparente placidité, Bergson renverse ici des comparaisons souvent évoquées pour définir le rythme, qu'il s'agisse des battements du cœur, de la marche ou des mouvements de la mer ¹⁷. Le rythme est esthétique avant d'être naturel ou physiologique, et il signifie d'abord « mesure » et « régularité », deux attributs qui se retrouvent aussi bien dans les arts musicaux que dans les arts plastiques. Ainsi, en musique, « le rythme et la mesure suspendent la circulation de nos sensations et

15. Debussy, notamment, conteste dès 1889-1890 toute assimilation du rythme et de la mesure, si l'on en croit le témoignage de Maurice Emmanuel, qui a noté les conversations de Debussy et de son professeur Guiraud ; cf. Edward LOCKSPEISER et Harry HALBREICH, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, « Les indispensables de la musique », 2001, p. 753. La lettre du 20 décembre 1936 adressée à Suarès nous apprend par ailleurs que Bergson a éprouvé certaines difficultés devant la musique de Debussy et qu'il lui a fallu du temps pour la comprendre : « C'est un grand et beau livre, une tentative singulièrement heureuse pour exprimer l'inexprimable : car vous réussissez, avec des mots seulement, à nous faire comprendre cette musique, ou plutôt à nous faire faire l'effort nécessaire pour l'écouter et véritablement l'entendre. Musicien comme vous l'êtes, vous avez dû goûter Debussy tout de suite ; mais à d'autres (et je suis de ceux-là) il a fallu un apprentissage : votre livre m'explique pourquoi cet apprentissage m'a été nécessaire. » (Henri BERGSON, *Correspondance*, André Robinet éd., Paris, PUF, 2002, p. 1558).

16. Henri BERGSON, *Essai*, *op. cit.*, p. 12.

17. Cf. Pierre SAUVANET, *Le rythme et la raison*. I, *op. cit.*, p. 21-30.

de nos idées » et nous plongent dans un état de rêverie et d'extrême sensibilité; en poésie, la puissance de suggestion des images est renforcée par « les mouvements réguliers du rythme »; dans la « statuaire antique », les « émotions légères » exprimées par les poses sont mises en valeur par l'ébauche d'une eurhythmie figée dans la pierre; enfin, en architecture, il existe « certains effets analogues à ceux du rythme » en raison de la « symétrie des formes » et de la « répétition indéfinie du même motif architectural ¹⁸ ». Dans ces conditions, un bercement hypnotique est suscité par le rythme, qui agit par suggestion : en poésie, grâce aux mouvements réguliers du rythme, « notre âme, bercée et endormie, s'oublie comme en un rêve pour penser et pour voir avec le poète ¹⁹ »; et dans la nature elle-même, des « êtres aux proportions normales » présentent parfois une organisation telle que « notre faculté de percevoir se [trouve] alors bercée par cette espèce d'harmonie ²⁰ ».

Si la puissance du rythme est affirmée par Bergson au début de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, c'est la mélodie qui, en revanche, sert de référence pour faire comprendre ce qu'est la durée pure. Bergson l'écrit en des pages célèbres, la mélodie échappe à toute représentation dans un espace homogène de même que, selon Bergson, les notes d'une mélodie sont perçues comme un tout, sans référence à l'espace ²¹. A la différence du langage verbal, qui analyse les états du moi profond en les juxtaposant dans l'espace comme autant de points distincts, la mélodie permet d'approcher ce qui ne peut être exprimé par les mots. De par son caractère organique et son dynamisme, elle forme un ensemble « comparable à un être vivant ²² ». Elle s'apparente également à une « phrase », ce qui suppose un sens, un équilibre, une solidarité de toutes les parties entre elles : tous les éléments se pénètrent, se fondent, se mêlent, sans que l'on puisse les séparer les uns des autres. Cependant, si la mélodie est une « phrase », elle ne s'adresse pas à notre conscience réfléchie et ne vise pas la communication, mais suggère des émotions : la musique, si elle est un langage, est dotée d'un « pouvoir expressif ou plutôt suggestif ²³ », et elle suscite une sympathie qui unit l'auditeur et l'artiste, conformément à l'esthétique instaurée au début de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*.

L'audition d'une mélodie suppose alors un état spécifique de la conscience, absorbée dans une activité minimale qui est nécessaire pour

18. Henri BERGSON, *Essai, op. cit.*, p. 11-12.

19. *Ibid.*, p. 11.

20. *Ibid.*, p. 12.

21. Cf. Frédéric WORMS, *Bergson ou les deux sens de la vie*, Paris, PUF, 2004, p. 60-67.

22. Henri BERGSON, *Essai, op. cit.*, p. 75.

23. *Ibid.*, p. 33.

échapper au temps arithmétique, spatialisé; c'est un entre-deux, un état intermédiaire entre passivité et activité, que seul peut véritablement éprouver « un être à la fois identique et changeant, qui n'aurait aucune idée de l'espace ²⁴ ». Comme l'écrit encore Bergson dans *La pensée et le mouvant*, la « continuité ininterrompue de la mélodie ²⁵ » nous permet d'obtenir une image de la durée, abstraction faite de toute vision mentale qui isolerait les notes dans l'espace. Ainsi, une mélodie est un ensemble dont on ne peut ni retrancher, ni ajouter, ni modifier un élément, parce que ses notes forment un tout organique : « Si nous rompons la mesure en insistant plus que de raison sur une note de la mélodie, ce n'est pas sa longueur exagérée, en tant que longueur, qui nous avertira de notre faute, mais le changement qualitatif apporté par là à l'ensemble de la phrase musicale ²⁶ ». Bergson envisage ici un changement d'ordre rythmique car le rythme, de toute évidence, joue un rôle important dans l'intuition de la durée : toute rupture dans la phrase mélodique causée par l'extension de la durée d'une note entraîne une modification essentielle qui brise l'organisation propre de la mélodie et en change la nature. Or, si la mélodie est une métaphore de la durée, cette métaphore pose un problème de taille dès lors que le rythme entre en jeu. En effet, Pierre Sauvanet l'a souligné, le rythme se situe « au carrefour de l'espace et du temps ²⁷ ». N'est-on pas alors confronté, dans la mélodie, à un mélange de mesure numérique et de fluidité indénumbrable ? La mélodie, parce qu'elle unit rythme et sons, demeure un mixte de durée et d'espace, et s'apparente donc à l'un de ces mixtes que Bergson a toujours voulu diviser en éléments purs ²⁸.

Pour résoudre cette difficulté, le philosophe en appelle en priorité à des phénomènes sonores qui ne relèvent pas à proprement parler de l'art musical consciemment créé par un compositeur ; par ailleurs, ces phénomènes se signalent par leur périodicité et leur régularité quasi mécanique si bien que c'est grâce à l'intervention de la conscience qu'ils sont pourvus d'une dimension mélodique : sons de la cloche qui s'organisent pour « former un groupe qui me rappelle un air ou un rythme connu ²⁹ » ; oscillations d'un pendule scandant les soixante secondes d'une minute et « s'organisant entre elles comme les notes d'une mélodie, de manière à former ce que nous appellerons une multiplicité indistincte ou qualitative, sans aucune ressemblance

24. *Ibid.*, p. 75.

25. Henri BERGSON, *La pensée et le mouvant*, édition critique dirigée par Frédéric Worms, Paris, PUF, 2009, p. 164.

26. Henri BERGSON, *Essai, op. cit.*, p. 75.

27. Pierre SAUVANET, *Le rythme et la raison*. I, *op. cit.*, p. 114 ; voir aussi p. 176.

28. Cf. Gilles DELEUZE, *Le bergsonisme* [1966], Paris, PUF, « Quadrige », 2008, p. 11 sq.

29. *Ibid.*, p. 64.

avec le nombre ³⁰ »; coups de marteau dont « les sons forment une mélodie indivisible en tant que sensations pures ³¹ »; sonneries de l'horloge voisine dont les coups ne se juxtaposent pas dans la conscience, mais s'organisent selon « une espèce de phrase musicale ³² ». Bien que Bergson use constamment de la métaphore musicale, il est difficile de parler de mélodies à partir de ces exemples, à moins de considérer que la répétition isochrone de coups, sans différence nette de timbre, de hauteur et d'intensité puisse former des phrases musicales. Néanmoins, le philosophe distingue deux manières de percevoir une série de sons comme ceux d'une cloche : soit en les séparant et en introduisant une succession numérique dans l'espace (dénombrement quantitatif); soit en les organisant les uns avec les autres pour obtenir « un air ou un rythme connu », sans les compter (impression qualitative). Tandis que la première manière, parce qu'elle introduit des intervalles entre les sons, les assimile à des points dans l'espace qui s'additionnent les uns aux autres, c'est la seconde manière, à savoir la manière « musicale », qui permet de percevoir la durée pure; mais l'hésitation entre air et rythme est significative : qui est premier, le rythme ou la mélodie? Et comment distingue-t-on les deux? Bergson ne tranche pas et la formule reste pour le moins ambiguë.

Ce qui est certain, c'est que « l'organisation rythmique ³³ » de ces phénomènes sonores ne relève pas de la multiplicité numérique, mais qu'elle est qualitative. Le rythme est certes réduit à une cadence périodique, et aucun mouvement, qui introduirait une certaine souplesse dans la mélodie, n'entre en jeu ³⁴; mais c'est précisément une condition importante : la régularité des coups fait éprouver la durée pure parce que cette régularité est hypnotique et dépouille le rythme de sa discontinuité et de son caractère quantitatif. Dès lors, le rythme devient « qualité de la quantité ³⁵ » : contrairement à la répétition pure et simple d'un même élément, l'addition de sons percutés est dynamique et n'est pas une somme obtenue mécaniquement ³⁶. C'est ce qui se produit lorsqu'une conscience somnolente perçoit les oscillations du pendule : le nombre, la quantité s'effacent au profit d'une progression dynamique grâce à laquelle les coups se fondent les uns dans les autres. De la même façon, lorsque Bergson évoque l'impression des sons d'une cloche

30. *Ibid.*, p. 78.

31. *Ibid.*, p. 93.

32. *Ibid.*, p. 95.

33. *Ibid.*, p. 79.

34. Sur les trois critères de définition du rythme, structure, mouvement et périodicité, voir Pierre SAUVANET, *Le rythme et la raison*. I, *op. cit.*, p. 167-213.

35. Henri BERGSON, *Essai*, *op. cit.*, p. 79.

36. Cf. Pierre SAUVANET, *Le rythme et la raison*. I, *op. cit.*, p. 63; 172-173.

dans le moi profond, c'est le rythme qui joue le rôle principal : conformément à l'esthétique exposée au début de l'*Essai*, le bercement de la conscience est le résultat d'une action rythmique.

Le rythme demeure donc présent lorsqu'il s'agit de déterminer ce qu'est la durée ; dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, la régularité et les proportions rythmiques apparaissent même comme des données fondamentales dans l'expérience que nous pouvons en faire. Le rythme, instrument de la suggestion, vecteur de l'hypnose, subit cependant une transmutation telle qu'il abandonne tout contour précis, toute forme nette, toute mesure arithmétique : sa périodicité et son caractère fortement structuré se transforment finalement en mouvement fluide parce que le sujet percevant « se laisse vivre », de sorte que la régularité des percussions cède la place à un flux mélodique continu dont les sonorités s'entremêlent et se confondent.

Malgré cette métamorphose de la structure métrique en mouvement pur, le rythme, du point de vue musical, soulève des problèmes que Bergson ne semble pas avoir complètement résolus, quoiqu'il soit resté fidèle à la métaphore de la mélodie pour définir la durée : une mélodie, contrairement aux sons du marteau ou de la cloche, est nécessairement composée de figures rythmiques et d'enchaînements harmoniques qui introduisent dans son déroulement une certaine discontinuité, que les compositeurs du XX^e siècle n'ont fait qu'accentuer³⁷. Or, au fil des ouvrages de Bergson, le rythme musical et poétique passe au second plan, et la définition même du rythme devient ambivalente³⁸. Et si Bergson conserve le concept de rythme, c'est pour lui donner un contenu ontologique, avec le concept de « rythmes de durée » élaboré dans *Matière et mémoire*³⁹ ; quant au rythme musical et poétique, après l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, il ne sera plus guère évoqué, sauf dans *Le rire*, où il conserve son caractère suggestif et hypnotique⁴⁰. En revanche, Bergson insiste toujours sur la mélodie pure, désincarnée, libérée du poids de la matière : en 1922, dans *Durée et simul-*

37. Voir par exemple ce que Jankélévitch écrit de la musique de Ravel, marquée par une telle discontinuité, dans *Ravel* (Paris, Seuil, « Solfèges », 1995 [1939], p. 95-96, 143).

38. Cf. Pierre SAUVANET, *Le rythme et la raison*. II, *op. cit.*, p. 98.

39. Gilles DELEUZE, *Le bergsonisme*, *op. cit.*, p. 75-91.

40. Cf. Henri BERGSON, *Le rire*, Paris, PUF, « Quadrige », 1991, p. 46-47. On peut aussi se référer à la lettre du 11 mai 1937 : Bergson s'émerveille des poèmes de Suarès publiés dans *Rêves de l'ombre*, et dont le rythme le place dans un état de ravissement proche du rêve ; notons qu'il cite un alexandrin classique et régulier : « Quel art profond et mystérieux que le vôtre ! Ces vers d'une musicalité si haute (« O fille d'Altaïr, vierge de Beltégeuse »), cette prose où s'insinue si subtilement le rythme du vers, nous transportent dans un monde qui n'est plus le nôtre et qui reste pourtant réel. Nous y allons parfois en rêve, mais pour quelques minutes seulement. Vous y restez, vous y circulez à votre aise, et nous éprouvons une indéfinissable émotion à vous suivre. » (Henri BERGSON, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 1568).

tanéité, il considère la mélodie comme un flux continu qui s'écoule sans rupture, sans accident ⁴¹. Seul reste un enchaînement de sons purs, dégagés de toute quantité et de tout rapport numérique, absolus; c'est là l'image idéale de la durée réelle.

Maurice Emmanuel face à Bergson: le rythme, organisation de la durée

À la différence de Bergson, Bachelard privilégie une tout autre définition du rythme musical dans *La dialectique de la durée*. En effet, en puisant des arguments dans l'*Histoire de la langue musicale* d'Emmanuel et dans les écrits de quelques autres historiens de la musique, il veut ruiner, comme il l'écrit ironiquement en se référant de manière explicite aux images de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, le « cycle fermé des métaphores qui constitueront le langage de la continuité, le chant de la continuité, la berceuse de la continuité ⁴² ». Il l'a lui-même annoncé dans l'avant-propos de son livre: « nous avons choisi ces livres pour soutenir une thèse métaphysique précisément parce qu'ils n'ont aucune visée métaphysique. Il nous a semblé qu'ils pourraient plus naturellement nous aider à dégager le caractère essentiellement métaphorique de la continuité des phénomènes temporels ⁴³ ».

Mais pourquoi se tourner vers Maurice Emmanuel? Helléniste, musicologue et compositeur, Emmanuel a résumé sa conception du rythme musical en une formule simple: « Le rythme, en musique, est l'organisation de la durée ⁴⁴ ». Cette définition peut faire écho à Bergson, bien plus qu'à Platon, selon lequel le rythme est « l'ordre du mouvement ». D'ailleurs, les recherches d'Emmanuel en matière de rythmique présentent des similitudes évidentes avec les notions de fluidité, de mobilité, de continuité, contre lesquelles s'élèvera précisément Bachelard. En effet, tout au long des analyses consacrées à la musique antique dans l'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* de Lavignac et La Laurencie (1913) et dans l'*Histoire de la langue musicale* (1911), Emmanuel s'est attaché à montrer que les Grecs avaient ignoré les principes rigides de la rythmique moderne, telle qu'elle s'est établie à la fin du XVI^e siècle dans la musique savante européenne. Contrairement à la pratique professionnelle contemporaine

41. Henri BERGSON, *Durée et simultanéité*, édition critique dirigée par Frédéric Worms, Paris, PUF, « Quadrige », 2009, p. 41-42.

42. Gaston BACHELARD, *La dialectique de la durée*, op. cit., p. 112-113.

43. *Ibid.*, p. IX.

44. Cf. Christophe CORBIER, *Poésie, musique et danse. Maurice Emmanuel et l'hellénisme*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives Comparatistes », 2011, p. 249 sq.

d'Emmanuel, les anciens Grecs avaient connu une rythmique opulente, variée, complexe, dont la principale caractéristique était l'extrême mobilité. Cette grande richesse rythmique servait à suggérer les sentiments et les émotions des personnages.

Cette étude de la rythmique gréco-latine a aussi des conséquences pratiques : Maurice Emmanuel, comme de nombreux poètes et musiciens de sa génération, conteste l'équivalence du rythme et de la mesure. En tant qu'artiste, il partage avec les poètes symbolistes et les musiciens post-wagnériens le même rejet d'une rythmique classique ressentie comme étouffante. Comme Debussy, qu'il avait rencontré en 1889-1890, il considère que le rythme ne peut être enfermé dans des mesures régulièrement jalonnées de temps forts : l'isochronisme est un défaut rédhibitoire de la musique moderne et a imposé sa loi à partir du Moyen Âge, en raison de l'évolution linguistique qui s'est produite après les invasions barbares (transformation de l'accentuation mélodique en accentuation tonique). L'un de ses mots d'ordre, en tant que compositeur et théoricien de la musique, est donc d'abandonner la triade barre de mesure-temps fort-carrure, responsable à ses yeux d'un appauvrissement considérable des ressources rythmiques. Il s'agit de retrouver la variété et la mobilité de la rythmique ancienne, qui a perduré jusqu'à la fin du Moyen Âge avant d'être reléguée hors de la musique savante.

Un penseur bergsonien trouverait dans cette théorie du rythme une analogie avec les images de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* : le rythme antique selon Emmanuel, si fluide, si mouvant, si changeant, aurait pu en effet constituer, aussi bien que la mélodie, une métaphore adéquate pour figurer la durée. Mais cette conception du rythme musical n'a pas été envisagée par Bergson dans l'*Essai*, puisque le philosophe y a gardé, nous l'avons noté, l'équivalence entre rythme et mesure. À cela s'ajoute que la conception emmanuélienne du rythme implique une définition de la grâce différente de celle que Bergson a établie. Celui-ci conserve des arts musicaux, poétiques et figurés une vision somme toute classique : révélatrice est la référence à la statuaire antique, à sa légèreté et à son éternité, attributs habituellement admirés dans l'art de Phidias et de Lysippe, et qui n'ont rien de commun avec les œuvres archaïques pour lesquelles se passionneront les artistes dans toute l'Europe. Ce n'est sans doute pas un hasard si Bergson rend hommage, en 1900, aux travaux de Félix Ravaisson sur la statuaire antique, en particulier sur la Vénus de Milo : les sculpteurs admirés par Ravaisson et mentionnés par Bergson restent les représentants du sublime et du gracieux, d'après le classement traditionnel établi par Winckelmann ⁴⁵.

45. Cf. Henri BERGSON, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 282-286.

Or, au début des années 1890, Emmanuel s'est intéressé à la danse grecque antique, et il s'est confronté à la question de l'eurythmie hellénique telle qu'elle apparaissait dans les monuments figurés. Pour tenter de déterminer ce qu'était un mouvement gracieux aux yeux des Grecs, il a notamment fait appel aux images des vases et au chronophotographe de Marey : son but était de reconstituer les mouvements des danseurs avec les images antiques. Il y a là une différence radicale qui sépare Emmanuel et Bergson, pour qui on ne peut produire des mouvements avec des états immobiles ⁴⁶. Or, d'après l'analyse des danses antiques, la beauté d'un pas de danse ou d'une chorégraphie, selon Emmanuel, ne peut être exclusivement liée à la répétition d'un même mouvement, encore moins à sa prévisibilité : chez les Grecs, il découvre qu'un double principe, eurythmique et arythmique, est à l'œuvre dans leurs danses, alors qu'il ne voit dans le ballet moderne que des mouvements mécaniques, précis et isochrones ⁴⁷. Parce que les Grecs avaient une conception différente du rythme, le sentiment de la grâce naissait certes en eux de l'équilibre et du respect des proportions, mais ils appréciaient aussi les danses en apparence désordonnées aux gestes saccadés et aux lignes brisées, marquées par la discontinuité rythmique. Contrairement à Bergson, qui évoquait les arabesques et les gestes fondus du ballet classique, Emmanuel s'appuie sur des images révélant combien l'arythmie était répandue dans l'orchestique antique. D'où la conclusion de l'helléniste : « les danseurs grecs n'étaient pas toujours fidèles à l'eurythmie – à moins que ce mot n'ait une signification tellement étendue, qu'il désigne à la fois des mouvements pleins de grâce et des mouvements désordonnés ⁴⁸ ».

Ainsi, Maurice Emmanuel met en avant des principes rigoureusement contraires à ceux qui régissent la musique savante moderne : on comprend la raison pour laquelle Bachelard s'est intéressé à ses travaux, dont il consulte, outre *l'Histoire de la langue musicale*, la *Danse grecque antique*, comme nous l'apprend la lettre de juillet 1932 adressée au musicologue ⁴⁹. Bachelard trouve effectivement dans les travaux d'Emmanuel une analyse du rythme musical confirmant sa thèse de la discontinuité temporelle. C'est pourquoi il ne manque pas de revenir sur la double opposition entre rythme et mélodie d'une part, isochronisme et irrégularité d'autre part.

46. Georges DIDI-HUBERMAN, Laurent MANONNI, *Mouvements de l'air. Etienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard, 2004, p. 213-231 ; 259-266.

47. Cf. Maurice EMMANUEL, *La Danse grecque antique* [1896], Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1987, p. 154-156.

48. *Ibid.*, p. 327.

49. « Je voulais auparavant lire votre thèse et votre Histoire de la langue musicale. J'ai dû remettre cette lecture jusqu'aux présentes vacances car les derniers mois passés à Dijon ont été usés aux mille besognes universitaires de fin d'année [...] » (Lettre de Gaston Bachelard à

Bachelard avec Maurice Emmanuel: de la mélodie au rythme

Trois des quatre parties du chapitre consacré aux métaphores de la durée, dans *La dialectique de la durée*, concernent la musique et présentent successivement une critique de la métaphore de la mélodie, une théorie du rythme musical et une réflexion sur les superpositions rythmiques dans la musique ancienne. Bachelard y passe de la contestation de Bergson à la promotion d'une nouvelle métaphore, fondée sur des analyses musicologiques empruntées à Emmanuel et à quelques autres savants contemporains. Suivons donc le philosophe dans son cheminement au fil de ces pages « condensées » qui repose sur une autre conception de la musique que celle adoptée par Bergson.

En premier lieu, il s'attache à montrer que la mélodie est une succession discontinue de notes, dont la continuité ne peut s'opérer que par l'intervention de la conscience et par la « viscosité » de sentiments qui apportent du liant à des instants égrenés et séparés les uns des autres. Les notes sont essentiellement discontinues : seules les résonances émotionnelles et une activité consciente supposant souvenirs et attentes leur confèrent une continuité et permettent de faire le lien entre elles. Cela étant, Bergson n'avait guère ignoré l'intervention de la conscience dans l'organisation de la mélodie, comme l'a expliqué Frédéric Worms : la conscience bercée est encore active et cette activité implique déjà la rétention et la mémoire ⁵⁰. Mais Bachelard met surtout en avant le double rôle de la mémorisation et de la répétition dans la perception d'une mélodie, si bien que celle-ci est une « perfidie temporelle ⁵¹ » parce qu'elle ne peut pas figurer le changement pur. En effet, une mélodie n'est jamais perçue comme telle à la première audition : pour la saisir, il faut la mémoriser, l'apprendre, en guetter les retours. Bachelard critique ainsi la métaphore mélodique chère à Bergson, puisqu'il définissait la continuité de la vie intérieure par l'impossibilité de la répétition et de la prévisibilité. Or la mélodie, bien loin de s'écouler dans une continuité mouvante, « nous confirme dans un état » en nous ramenant toujours, au gré de ses répétitions, à son origine première ⁵².

La métaphore de la mélodie est d'autant moins satisfaisante que les notes d'une phrase musicale sont aussi construites sur une base harmonique qui,

Maurice Emmanuel, 22 juillet 1932 [photocopie déposée dans les archives de Maurice Emmanuel, coll. privée, Antony].

50. Cf. Frédéric WORMS, *Bergson ou les deux sens de la vie*, op. cit., p. 64-66.

51. Gaston BACHELARD, *La dialectique de la durée*, op. cit., p. 115.

52. *Ibid.* Cf. Claude ZILBERBERG, « Signification et prosodie dans *La dialectique de la Durée* de Gaston Bachelard », in P. Sauvanet et J.-J. Wunenburger éd., *Rythmes et philosophie*, op. cit., p. 133-134.

dans le système tonal du moins, repose sur la dialectique de la consonance et de la dissonance. Une mélodie est harmonisée selon le principe de la « discordance » : la dissonance introduit un retard, une attente, qui se résout partiellement au cours d'une œuvre et ne se résout complètement qu'avec l'accord final consonant. La continuité supposée de la mélodie est donc une construction effectuée après coup, une fois que l'œuvre est achevée et que la dialectique entre tension et détente, dissonance et consonance, s'est résolue. Et c'est la conscience de l'auditeur qui crée la continuité en dernier lieu, alors que les sensations éprouvées au cours de l'audition d'une mélodie sont essentiellement discontinues et apparaissent de façon presque chaotique.

Si la mélodie induit une dialectique du continu et du discontinu qui se joue dans la conscience de l'auditeur, il existe également – selon Bachelard – une discontinuité relevant de l'écriture musicale elle-même. En effet, il mentionne les « broderies » qui « déforment les canevas ⁵³ » : les ornements, ces déformations mélodiques qui enrichissent ou varient une ligne mélodique, font que « la musique est une métaphore souvent trompeuse pour une étude métaphysique de la durée ⁵⁴ ». Parce que les perturbations, les détentes, les distorsions que le musicien introduit dans le déroulement continu de la mélodie sont fréquentes et inévitables, la mélodie ne peut être l'image de la durée.

De la notion de broderie mélodique Bachelard passe ensuite à la thèse majeure de Maurice Emmanuel concernant le rythme : l'inanité de la barre de mesure. Ce signe graphique ne livre en aucune manière une indication concernant un temps musical objectif. Déniant toute valeur rythmique à une exacte chronométrie, à un temps qui serait imperturbablement scandé par le métronome, le philosophe rappelle que, d'après les travaux d'Emmanuel, « la durée précise n'est pas la *substance musicale* essentielle ⁵⁵ » : le rythme musical est avant tout « allure », il ne peut se réduire à un simple calcul de coups isochrones, de battements métronomiques. Sans doute peut-on voir ici une réponse aux oscillations du pendule qui scandent la minute ou aux séries de coups de marteau dans les *Données immédiates de la conscience* et, plus généralement, à la coïncidence du rythme et de la mesure chez Bergson. Bachelard, au contraire, envisage plus spécifiquement le rythme sous l'aspect du mouvement, afin de contester la structure formelle régulière que Bergson lui avait conférée.

Dans ces conditions, la mesure du temps musical est relative et la barre de mesure ne peut constituer un signe intangible ; d'ailleurs, son apparition

53. *Ibid.*, p. 117.

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*, p. 117.

est récente et les Grecs ne la connaissaient guère. Bachelard, à la suite de Maurice Emmanuel, convoque alors la rythmique antique pour évoquer les anapestes « charcutés » par une barre de mesure⁵⁶. Il reprend ainsi une théorie d'Emmanuel : celle de l'analyse des groupes rythmiques dans les œuvres modernes d'après les règles de la rythmique grecque. Elle conduit à abandonner, au sein même des pièces de Bach, de Beethoven ou de Franck, l'usage de la barre de mesure comme signe rythmique. Au contraire, il faut respecter le pied et le mètre en supprimant toute coïncidence entre, par exemple, le posé de l'anapeste et le temps fort moderne, et il faut remodeler les structures rythmiques sans tenir compte de la barre⁵⁷. En outre, Bachelard relève que, dans la rythmique grecque, les durées des temps premiers n'étaient pas strictement calibrées. De même que la mélodie est déformée par les ornements, les longueurs des pieds et des mètres subissaient eux aussi des déformations et possédaient des durées non pas absolues mais relatives.

D'où la conclusion du philosophe : « la relation temporelle qui donne au rythme une figure accepte bien des déformations⁵⁸ ». Bachelard souligne ainsi la « relativité essentielle⁵⁹ » du temps musical et veut « exorciser toute habitude de référence à un temps absolu », comme le font aussi les physiciens et les psychologues contemporains⁶⁰. Il se réfère alors à la notion d'agogique, forgée à la fin du XIX^e siècle par le musicologue allemand Hugo Riemann et reprise par Landry⁶¹ : l'agogique concerne les variations que l'interprète inflige au tempo métronomique, les perturbations dans l'allure rythmique générale non signalées sur la partition et produites lors de l'exécution d'une pièce (par exemple le *rubato*) :

Entre les allures, la dialectique sera plus libre, le temps de la musique sera, dans son évolution même, touché d'une relativité essentielle. Ainsi tous les ralentis sont *ad libitum*. Ils sont plus subjectifs qu'objectifs. Or ces ralentis forment des régions importantes. Ce sont les régions où l'émotion différée s'effectue. Ils sont les détentes mélodiques. Au fond, ils sont beaucoup plus nombreux que la graphie ne l'indique. Et une âme musicienne un peu experte sent et vit cette dialectique de la régularité et de la liberté, de l'émotion différée puis effectuée qui ondule tout le long de la mélodie⁶².

56. *Ibid.*, p. 118.

57. Maurice EMMANUEL, *Histoire de la langue musicale* [1911], Paris, Laurens, 1981, p. 438-443.

58. Gaston BACHELARD, *La dialectique de la durée*, *op. cit.* p. 118.

59. *Ibid.*, p. 119.

60. *Ibid.*, p. 122. Cf. p. 37 : « L'idée de longueur de temps est secondaire ».

61. Lionel LANDRY, *La sensibilité musicale*, Paris, Alcan, 1927, p. 35-36.

62. *Ibid.*, p. 119.

Tandis que, dans les *Données immédiates de la conscience*, Bergson se plaçait du seul point de vue de la conscience qui perçoit la mélodie, Bachelard envisage non seulement l'audition d'une mélodie, mais aussi les conditions de son émission par l'interprète. Or la subjectivité de l'interprète, qui interfère avec le temps métronomique et s'immisce avec une grande liberté, *ad libitum*, dans la partition qu'il exécute, ruine toute conception d'un temps musical objectif et absolu : la liberté qu'il prend avec le rythme écrit est ce qui donne vie à une œuvre, elle est une condition essentielle de la musique. Ainsi, alors que, pour Bergson, toute modification rythmique dans la mélodie entraînait un changement qualitatif et une rupture de l'équilibre de toutes ses parties, l'allongement d'une valeur rythmique ne bouleverse pas, selon Bachelard, l'organisation générale d'une mélodie, mais devient même un élément constitutif de sa production et de sa réception par les « âmes musiciennes ».

Dans le paragraphe suivant, Bachelard avance encore un nouvel argument en faveur de la discontinuité du temps musical, et il le tire de certaines pages de *l'Histoire de la langue musicale*, auxquelles il donne une profondeur que Maurice Emmanuel ne soupçonnait sans doute pas :

Puis (t. II, p. 377) : « Le principe posé par les Anciens est encore au XV^e siècle et restera toujours vrai, à savoir que : à moins d'indications ou de règles spéciales, la relation établie entre la durée et l'intensité des sons est directe. » Le fait que cette relation est directe mérite, pour notre point de vue, la plus grande attention, car cela montre de toute évidence que c'est l'intensité qui donne la durée et que la durée – encore une fois – n'est qu'une conséquence. Le caractère fondu, éteint, vague, de la liaison mélodique peut donc être dérivé de l'impulsion sonore. C'est une sorte de pénombre acoustique qui n'intervient pas dans l'arithmétique exacte du rythme ⁶³.

Dans *l'Histoire de la langue musicale*, Emmanuel a indiqué la corrélation entre la longueur de la note et son intensité dans la musique ancienne : c'est la note longue qui porte l'accent d'intensité dans tous les groupes rythmiques. Il rappelait en outre que, dans certaines perturbations rythmiques comme les syncopes, la note la plus longue était généralement pourvue d'une plus grande intensité, afin de mettre en valeur la « brisure », la rupture du « jalonnement régulier ⁶⁴ ». Bachelard souhaite aussi attirer l'attention sur l'impulsion sonore qui rompt la trame rythmique régulière, sur l'instant doté d'un accent d'intensité qui brise l'ordonnance isochrone de la phrase mélodique. La raison en est que des faits rythmiques de cet ordre rappellent des notions essentielles de sa pensée : primauté de l'impulsion sur la durée,

63. *Ibid.*, p. 120-121.

64. Maurice EMMANUEL, *Histoire de la langue musicale*, op. cit., p. 377.

de l'arithmétique rythmique sur le caractère fluent et vague de la mélodie; opposition entre un temps continu et un temps accidenté, entre la philosophie bergsonienne de l'action et la philosophie rounpnelienne de l'acte ⁶⁵.

Dans la troisième partie du chapitre, enfin, Bachelard convoque de nouveau Maurice Emmanuel pour illustrer musicalement la thèse des superpositions rythmiques, l'une des idées-forces de sa méditation sur le rythme dans *L'Intuition de l'instant* et *La dialectique de la durée*. Le concept de superpositions rythmiques était déjà apparu dans *L'Intuition de l'instant* et avait été notamment illustré par la métaphore musicale de « l'orchestre du Monde ⁶⁶ ». Dans *La dialectique de la durée*, Bachelard revient sur la pluralité des rythmes, armé cette fois des travaux de Maurice Emmanuel, lesquels doivent éclairer les concepts d'épaisseur du temps et de superpositions temporelles avancés dans les chapitres précédents ⁶⁷. Ainsi, la multiplicité des rythmes et des durées peut être perçue métaphoriquement dans l'épaisseur polyrythmique d'un morceau polyphonique, par exemple un chœur de la Renaissance. Dans *l'Histoire de la langue musicale*, Emmanuel expliquait que les parties confiées aux chanteurs, à la Renaissance, n'étaient pas régies par une mesure unique: il suffit de lire les partitions de Josquin des Prés, de Janequin ou de Le Jeune pour constater qu'en maints endroits apparaissent des polyrythmies et que les voix sont organisées sans que la barre

65. « L'action qui se déroule derrière l'acte rentre déjà dans le règne des conséquences logiquement et physiquement passives. [...] Pour M. Bergson, une action est toujours un déroulement continu qui place entre la décision et le but – tous deux plus ou moins schématiques – une durée toujours originale et réelle. Pour M. Rounpnel, un acte est avant tout une décision instantanée, et c'est cette décision qui a toute la charge de l'originalité. Plus physiquement parlant, le fait que l'impulsion en mécanique se présente toujours comme la composition de deux ordres infinitésimaux différents nous conduit à resserrer jusqu'à sa limite ponctiforme l'instant qui se développe dans un temps infiniment court. Une percussion, par exemple, s'explique par une force infiniment grande qui se développe dans un temps infiniment court. » (Gaston BACHELARD, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Le Livre de poche (Biblio-Essais), 1994, p. 21-22).

66. « Dans l'orchestre du Monde, il y a des instruments qui se taisent souvent, mais il est faux de dire qu'il y a toujours un instrument qui joue. Le Monde est réglé sur une mesure musicale imposée par la cadence des instants. » (Gaston BACHELARD, *L'Intuition de l'instant*, *op. cit.*, p. 46). Bachelard parlait également de la « symphonie des instants », dans laquelle « on sent des phrases qui meurent, des phrases qui tombent et qui sont emportées dans le passé » pendant que d'autres se poursuivent. (*Ibid.*, p. 49). Sur cette métaphore et son contenu métaphysique, voir Hervé BARREAU, « Instant et Durée chez Bachelard », in *Bachelard – Colloque de Cerisy*, Paris, 10/18, 1974, p. 336-337.

67. « De même qu'une étude temporelle de l'esthétique musicale et poétique conduit à reconnaître la multiplicité et la corrélation bien réciproque des rythmes, une étude purement temporelle de la phénoménologie conduit à considérer plusieurs groupements d'instant, plusieurs durées superposées, qui soutiennent différents rapports ». (Gaston BACHELARD, *La dialectique de la durée*, *op. cit.*, p. 90); « le temps a plusieurs dimensions; le temps a une épaisseur. Il n'apparaît continu que sous une certaine épaisseur, grâce à la superposition de plusieurs temps indépendants » (*Ibid.*, p. 92).

de mesure ne joue un rôle fondamental. Les pages de l'*Histoire de la langue musicale* que consulte Bachelard sont très claires à ce sujet : irrégularité, dissymétrie, souplesse, indépendance sont les maîtres mots de cette musique pour chœur :

Dans les œuvres chorales de la Renaissance française, [...] les accents d'intensité se déplacent avec les valeurs. Les groupes rythmiques s'installent avec liberté, sans heurts, les uns à côté des autres ou les uns par-dessus les autres. [...] Des périodes de toute longueur s'enchaînent ou se juxtaposent. Le rythme est intérieur : il répugne à s'exhiber crûment ⁶⁸.

Point de barres de mesure et, semble-t-il, point de partitions où les coïncidences verticales, établies pour l'œil du chef, auraient aidé celui-ci et les exécutants eux-mêmes à synchroniser les différentes voix ⁶⁹.

La battue, au 16^e siècle, dans l'opinion d'Expert, n'exprime pas la composition de la mesure. Elle précise simplement une valeur-unité, la semibrève, composante des mesures. Elle est un moyen pratique d'exécuter les plus ardues superpositions des rythmes disparates ⁷⁰.

La difficulté des œuvres chorales de la Renaissance, pour un musicien habitué aux règles du solfège classique, réside précisément dans la simultanéité de rythmes binaires et ternaires aux différentes voix, dans leur « emboîtement redoutable ⁷¹ ». Comme le souligne Emmanuel, chaque chanteur est livré à lui-même et son seul secours est le « touchement », vocable inventé par le musicologue Henry Expert et désignant une manière de battre la mesure qui permette de faire coïncider certains temps importants, ou, selon l'expression de Bachelard, les « instants toujours remarquables ⁷² ». Ainsi le philosophe a-t-il pu trouver dans les analyses de Maurice Emmanuel une illustration de la dialectique de la durée opposant instants actifs et durée inactive, temps saillants et moments vides, liberté et régularité. C'est pourquoi, répétant que la mesure n'est pas une réalité objective, que la chronométrie est illusoire dans l'appréciation du rythme, et que l'intensité l'emporte sur la durée, il emploie l'image de l'orchestre, déjà utilisée dans *L'Intuition de l'instant*, pour illustrer cette opposition entre durée absolue et allure subjective :

En effet, ce n'est pas en tant que durée que la battue agit, mais bien en tant que signal. Elle noue des coïncidences ; elle noue les différents rythmes sur des instants toujours remarquables. Combien d'ailleurs l'action du chef d'orchestre est plus efficace que ne le serait celle d'un mécanisme bien réglé. Il

68. Maurice EMMANUEL, *Histoire de la langue musicale*, op. cit., p. 374.

69. *Ibid.*, p. 375.

70. *Ibid.*, p. 378.

71. *Ibid.*, p. 379.

72. Gaston BACHELARD, *La dialectique de la durée*, op. cit., p. 122.

est vraiment le maître des allures plus que le dispensateur de la durée pure. Il administre non seulement la durée mais encore le souffle, et c'est là qu'on voit les valeurs d'intensité prendre le pas sur les valeurs de durée. Le chef d'orchestre [...] appuie aussi un registre sur un autre et discipline la corrélation rythmique ⁷³.

Dans cette rythmique musicale qui n'est soumise ni à la barre de mesure ni à l'uniformité, dans ces phénomènes polyrythmiques fréquents aussi bien à la Renaissance que dans la musique du ^{xx}^e siècle, Bachelard voit une image de cette « dimension en profondeur, en intensité ⁷⁴ », propre au temps vertical. La multiplicité des durées, les différents rythmes qui régissent le moi et le monde doivent être corrélés, sans que l'un puisse être érigé en rythme de référence, en durée absolue : « Dès l'instant où l'on se refuse la référence à une durée absolue, il est nécessaire d'accepter franchement l'appui réciproque des rythmes ⁷⁵ ». La métaphore du chœur et de l'orchestre lui permet ainsi d'illustrer cette « continuité du discontinu » que procure le rythme ⁷⁶ : chaque musicien suit un rythme particulier, avec ses structures et son mouvement propres, et c'est le rythme de chaque voix, dans son rapport dialectique avec les autres parties de l'œuvre musicale, « qui détermine l'entraînement ⁷⁷ ». Le chef n'est pas un métronome, mais son rôle consiste à coordonner des systèmes rythmiques et à nouer diverses allures entre elles. La musique illustre donc la thèse « paradoxale » énoncée dès l'avant-propos de l'ouvrage : « les phénomènes de la durée sont construits avec des rythmes, loin que les rythmes soient nécessairement fondés sur une base temporelle bien uniforme et régulière. [...] Pour durer, il faut donc se confier à des rythmes, c'est-à-dire à des systèmes d'instant ⁷⁸ ».

Avant de conclure, Bachelard envisage le problème de la monodie : est-ce une simple ligne sans épaisseur ? Cette forme musicale donnerait-elle finalement raison à Bergson, qui privilégie la ligne mélodique au détriment de l'épaisseur rythmique ? Lecteur de Maurice Emmanuel, Bachelard ne pouvait ignorer que la monodie avait régné dans la musique depuis l'Antiquité jusqu'au Moyen Âge, ni qu'elle subsistait dans la musique populaire comme dans de nombreux systèmes musicaux hors d'Europe. Pour répondre à cette objection, il invoque l'épaisseur conférée à la monodie, à laquelle l'auditeur apporterait mentalement un accompagnement sous-jacent. La thèse de

73. *Ibid.*

74. *Ibid.*, p. 37.

75. *Ibid.*, p. 123.

76. Cf. Hervé BARREAU, « Instant et durée chez Bachelard », *op. cit.*, p. 345-346.

77. Gaston BACHELARD, *La Dialectique de la durée*, *op. cit.*, p. 123.

78. *Ibid.*, p. IX.

Bachelard, qui fait songer à certaines pratiques musicales modernes (pensons par exemple à l'harmonisation réalisée pour l'*Hymne delphique à Apollon* par Fauré en 1894 et aux innombrables harmonisations de chansons populaires), est valable peut-être pour les œuvres tonales modernes; en revanche, elle s'oppose aux recommandations de Maurice Emmanuel, qui préconisait de laisser aux monodies leur caractère monodique, et d'en limiter l'harmonisation de façon drastique ⁷⁹.

Bachelard considère donc que la thèse centrale de *La dialectique de la durée* est justifiée aussi par la musicologie: la durée n'est pas une donnée, mais une œuvre; le rythme, tel qu'il a été analysé par les musicologues de son époque, prouve que le temps musical est d'abord un édifice, une construction qui possède une cohérence interne et qui est faite à la fois de régularité et d'accidents, de dissymétrie et de répétition. Dans ces conditions, Bachelard remplace la métaphore mélodique bergsonienne par une métaphore rythmique pouvant exprimer convenablement les dialectiques temporelles. C'est que le rythme, de toutes les parties du langage musical, est le plus apte à « fournir les véritables métaphores d'une philosophie dialectique de la durée ⁸⁰ ». Aussi Bachelard a-t-il substitué, dans *La dialectique de la durée*, la « restitution d'une forme » au changement pur et continu, la consolidation à la fluidité, le temps relatif à la durée absolue. Bien différent de la mélodie abstraite et continue privilégiée par Bergson, c'est le rythme qui, en définitive, nous ouvre pleinement à « la vie musicale accidentée et libre ⁸¹ » et à la discontinuité du temps.

Résumé: Dans *La dialectique de la durée*, Bachelard critique la métaphore musicale utilisée par Bergson pour illustrer le concept de durée. Bergson, dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, emploie la mélodie comme image de la durée et assimile rythme et mesure, la périodicité rythmique permettant l'intuition de la durée. Mais c'est d'une autre conception du rythme que se réclame Bachelard: le musicologue Maurice Emmanuel a montré que rythme et mesure ne sont pas équivalents et il a révélé à Bachelard la polyrythmie dans les pièces de la Renaissance, image de la pluralité rythmique dans le monde et dans le moi. Ainsi se substitue à la mélodie-durée la consolidation rythmique, métaphore musicale de la discontinuité du temps.

Mots-clés: *Musique. Durée. Rythme. Continuité et discontinuité.*

79. Voir à ce propos le *Traité d'accompagnement modal des Psaumes*, dans lequel Emmanuel propose des exemples d'harmonisations restreintes et expose ses recommandations pour traiter correctement la musique liturgique monodique.

80. Gaston BACHELARD, *La dialectique de la durée*, op. cit., p. 128.

81. *Ibid.*, p. 124.

Abstract: *In La dialectique de la durée, Bachelard, who is interested in musicology between 1932 and 1936, raises again Bergson, who compared melody and duration in the Essai sur les données immédiates de la conscience. On the contrary, Bachelard emphasizes on a different idea of music and musical rhythm, based on recent musicological researches, especially the Histoire de la langue musicale published in 1911 by Maurice Emmanuel: this musicologist, who analyzed the polyrhythmic songs of the Renaissance, offers to Bachelard a relevant metaphor of rhythmic plurality. Therefore Bachelard substitutes melody for “rhythmic consolidation”, a new metaphor of the discontinuity of time.*

Key words: *Music. Duration. Rhythm. Continuity and discontinuity.*