

Jean-Pierre Cléro

Bachelard et Jankélévitch, philosophes de l'eau ; Quelques fragments de philosophie de l'imaginaire

« De l'homme, ce que nous aimons par-dessus tout, c'est ce qu'on peut en écrire. Ce qui ne peut être écrit mérite-t-il d'être vécu ? ».

Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1973, p. 14.

Si différents que fussent le philosophe des champs, revendiqué comme tel, qu'était Bachelard¹, et le philosophe éminemment citadin, Jankélévitch, amateur de concerts et n'ayant jamais bien loin de lui un piano pour déchiffrer ou étudier quelque partition, l'un et l'autre n'en finirent pas moins leur carrière de professeur de philosophie à la Sorbonne, en ayant consacré une large partie de leur œuvre – immense, de part et d'autre – à une philosophie de l'imaginaire, dans laquelle, d'une part, l'eau, parmi les fameux autres éléments, puisqu'il faut lui jouer son rôle avec le feu, la terre et l'air, d'autre part, la musique – je ne dirais pas parmi les arts, car pour l'un comme pour l'autre la musique est beaucoup plus qu'un art – se trouvent au cœur du propos. L'étonnement de leur lecteur, qui s'intéresse à la musique ou qui réfléchit à l'imaginaire et à sa philosophie, est de trouver entre ces auteurs, si différents voire si opposés, des accords sur des points importants où ils sont parvenus par des chemins dont on ne pouvait pas deviner qu'ils puissent se croiser. À plusieurs reprises, parfois avouées et parfois seulement sous-entendues, le *Fauré* de Jankélévitch fait allusion à Bachelard, en particulier à *L'eau et les rêves*. À notre grande surprise, car que peut-il y avoir de commun entre le philosophe des matières, et celui de la plus haute réflexivité voire de la plus haute spiritualité possible de la musique la plus raffinée qu'il se peut ? Désobjectivité radicale des matières et des éléments d'un côté ; idéal de musique des musiques de l'autre comme on peut fabriquer des algèbres d'algèbres en mathématiques. Cependant, le fait est là : Jankélévitch cite Bachelard – et pas seulement une fois, comme on le ferait par hasard et comme en passant. Les titres² et les sous-titres – sinon tout à

¹ Dans *L'eau et les rêves*, il cherche à nous faire partager, loin des salles de sport, sa jubilation de sauter par-dessus les ruisseaux pour passer d'un pré à un autre (*Ibidem*, p. 247-248).

² Le jardin et l'horizon, le jardin d'Ève, le jardin ouvert, qui sont des titres de sections dans le *Fauré*, pourraient être des titres bachelardiens. De même pourraient l'être les sections du

fait le contenu – de chapitres du *Fauré* pourraient être ceux de *L'eau et les rêves* ; et réciproquement³.

Pourtant, dès qu'on y réfléchit quelques instants, le fait que ces deux esprits particulièrement libres et indépendants à l'égard des idéologies dominantes de leur temps, furent appelés à croiser leurs chemins, n'a rien d'extraordinaire. L'est bien davantage, quand on y pense, cette incroyable convergence des grandes philosophies dont ils étaient les contemporains et dont les conceptions de l'imaginaire, de la perception et du rapport de l'imaginaire à la perception sont tombées dans les mêmes impasses. À quelques exceptions près, ils ont presque toujours confiné, sans le dire, leurs analyses au voir ou à une structure proche du voir. La vision et, parfois – il est vrai –, le toucher ont envahi ces conceptions sans que leurs auteurs ne s'en expliquent. Ce qui a eu pour conséquence de privilégier la peinture, le pictural, plutôt que la musique et le musical, délaissés sans apporter la moindre raison, alors que ce qui est auditif ne requiert nullement les mêmes espaces ni les mêmes temporalités que ce qui est visuel. Le primat du visuel et de son objet transcendant est clandestinement affirmé de préférence à un entendre plus immanent et une musique moins objective et transcendante que les tableaux. Toutefois, l'entendre, l'audition, la musique font éminemment partie de la perception et de l'imaginaire. Or *L'imaginaire* de Sartre, comme *L'être et le néant*, ne fait pas grand cas de l'entendre, de l'écouter et de la musique, si ce n'est de façon anecdotique. Ses *Littératures* ne font pas davantage allusion à des choses entendues ou écoutées. *Les mots et les choses* de Foucault commence par une analyse des *Ménines* de Vélasquez et non par celle d'une partition de musique sans s'expliquer plus avant sur ce début qui nous paraît, d'entrée de jeu, fût-elle magistrale, assez arbitraire par son choix. Même les philosophies du sentiment et de l'émotion, moins portées à imaginer leur « objet » comme un être transcendant, n'en envisagent pas pour autant davantage l'auditif et ne privilégient pas la musique, le musical ou le sonore dans leurs exemples plus que ne le font les autres philosophes. Carnap s'intéresse à la sensation visuelle mais il fait l'impasse sans remords sur la sensation auditive et sur la réflexion de cette sensation qui fonctionnent pourtant l'une et l'autre si différemment de la première et dont l'absence fait figure de mutilation dans sa philosophie. Même les philosophes dont on attendrait qu'ils aient fait une place à l'auditif en raison même du thème principal de leur œuvre – le sentiment ou la passion – n'ont pas fait grand cas de la musique ; c'est par exemple ce qui se passe dans *L'essence de la manifestation* de M. Henry. Cet abandon, cette négligence, cet oubli, sont d'autant plus étonnants que les auteurs du XVIIIe siècle ou du siècle suivant – qu'il s'agisse de Kant, donc, ou de Hegel, de Schopenhauer, de

Debussy : « Les Sirènes », « La chevelure comme absence de forme », « le jet d'eau comme retombée », « L'effondrement des vagues », « La pluie », « La neige », « Brume et grisaille d'automne », « Eaux stagnantes (l'étang) », « Eaux réfléchissantes (le miroir) », « Eaux dormantes », « Eaux mortes », « Le jet d'eau comme mouvement statique », « L'agitation des vagues comme mouvement sur place », « Le mouvement immobile : tournoiement, orbes et spires », « Vitesse stationnaire : la danse et le feu » ; « le Vent dans la plaine », etc.

³ Et, cette fois, il s'agit de titres bachelardiens qui pourraient être ceux de chapitres de livres de Jankélévitch.

Nietzsche – accordaient une très grande place à la réflexion sur la musique ; on ne sait pourquoi cette place s'est comme perdue⁴. Est-ce parce que la musique s'annonce d'entrée de jeu comme un art plus savant que la peinture ? Il faudrait expliquer pourquoi une ignorance, qui ne gênait pas au siècle précédent et pouvait s'avouer ouvertement⁵, s'est mise à embarrasser au XXe siècle. En rupture avec les philosophes précédents, il se pourrait que Jankélévitch ne se soit risqué à faire, de la musique, la philosophie et, par son intermédiaire, une philosophie de l'imaginaire, que parce qu'il la connaissait bien, en pianiste et en technicien – ce qui est rare chez les philosophes. Bachelard, qui est amené à dire que l'objet imaginé ne saurait être transcendant à l'acte d'imaginer, et donc à dénier à la peinture le droit d'être le bon et ultime intermédiaire pour parler de l'imaginaire⁶, ne développe guère une philosophie de la musique. Peut-être ouvre-t-il davantage la voie à une philosophie du musical, mais s'il éprouve la même gêne à parler de la musique que les grands philosophes qui l'entourent, il n'en est pas moins recueilli par Jankélévitch de préférence aux autres pour élaborer une philosophie de l'imaginaire qui fasse la plus grande place possible à la musique.

Nous allons nous demander dans quelle mesure cette capture est légitime. D'autant que Bachelard dit lui-même que, si ce n'est pas la peinture qui est la meilleure référence possible d'une philosophie de l'imaginaire, c'est l'écriture qui l'est⁷. Et c'est bien la lecture des écrits et le fait d'écrire qui sont proprement le moteur de l'imaginaire plutôt que quelque vision imparfaite ou quelque autre fantôme. Il nous faut voir pourquoi l'auteur qui affirme que c'est l'écrit qui donne la clé de l'imaginaire se retrouve aux côtés de Jankélévitch : qu'est-ce que l'écrit bachelardien, qui exprime les éléments et les matières, peut avoir de commun avec la musique dont Jankélévitch fait la philosophie, que cette musique soit celle de Fauré, de Debussy, de Chopin ou de Liszt ?

Certes, on ne saurait se lancer dans une pareille affirmation sans nuancer et limiter son propos. Les oppositions de Jankélévitch à Bachelard ne sont que trop évidentes. La plus manifeste d'entre elles étant que Jankélévitch écrit délibérément des livres sur des musiciens qui en font les titres : Fauré, Debussy, Chopin ou Liszt, alors que Bachelard peut bien écrire sur des auteurs comme Lautréamont ou Marc Chagall qui firent les titres de deux de ses travaux, ce sont les poésies plus

⁴ Ces remarques sont sommaires et mériteraient d'être approfondies. On pourrait faire à peu près les mêmes en psychologie ou en psychanalyse, sciences qui consacrent beaucoup d'efforts à la voix, mais fort peu à d'autres aspects de la musique, pourtant si présente en chacun de nous au cours de la journée.

⁵ Comme le fait Hegel qui n'en écrit pas moins deux cents pages sur la musique dans son *Esthétique*.

⁶ « Le véritable domaine pour étudier l'imagination, ce n'est pas la peinture, c'est l'œuvre littéraire, c'est le mot, c'est la phrase » (*L'eau et les rêves, op. cit.*, p. 252).

⁷ « L'imagination reproductrice masque et entrave l'imagination créatrice. Finalement, le véritable domaine pour étudier l'imagination, ce n'est pas la peinture, c'est l'œuvre littéraire, c'est le mot, c'est la phrase. Alors combien la forme est peu de chose ! Comme la matière commande ! ». *Ibidem*, p. 251.

que les poètes qui constituent la matière même des livres de Bachelard sur l'imaginaire, tandis que les noms de musiciens ou ceux de telle ou telle de leurs œuvres lui échappent comme par hasard. Dans *L'eau et les rêves*, parmi une multitude d'auteurs, plutôt francophones, mais aussi – quoique de façon plus sporadique –, anglophones ou germanophones, le nom de *Wagner*, à propos de *Tristan et Yseult*, et le titre de *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck⁸ désigne évidemment l'œuvre de Debussy. Jankélévitch, tout à l'opposé, cite énormément de musiciens et beaucoup moins de poètes, même s'ils sont – par un trait qui le rapproche de Bachelard – le plus souvent francophones, presque jamais, par principe chez lui, germanophones, par ailleurs grecs ou latins. La dominance de la musique est telle chez Jankélévitch que ce qu'il nous donne à la place d'un index, comme Bachelard dans *L'eau et les rêves*, c'est le répertoire des tonalités utilisées par Fauré dans ses œuvres publiées.

C'est la partition de l'écriture musicale qui sert de signifiant à l'imaginaire de Jankélévitch alors que c'est l'écriture de la langue qui l'est chez Bachelard ; celle-ci ne constituant qu'une partenaire de la musique de Fauré – dans certaines chansons ou dans certains *Lieder*, du moins –. En revanche, nous verrons que correspond à ces signifiants très différents chez l'un et l'autre de ces philosophes un signifié qui peut être sensiblement le même. Le réel de la signification, si la musique en a une, est porté par la musique et l'écriture qui la note sur une portée, selon un système de modalités, et de glissements d'une modalité à l'autre, chez Jankélévitch, alors que ce sont les mots de la langue qui le portent chez Bachelard, si leur signification est commensurable, en poésie, avec celle des mots de la langue commune ou de la langue conceptuelle du savoir ou de la philosophie. Si la musique apparaît chez Bachelard, c'est sous la forme d'une musicalité, comme une sorte de troisième voie entre la voix des signifiants de la langue et celle de ses signifiés. La musique n'est que rarement chez lui une musique écrite par des auteurs. Nous verrons qu'elle peut émaner des choses à travers le langage qui les exprime, les fait sonner et résonner ; alors qu'elle est parfaitement explicite chez Jankélévitch et donne lieu à des citations de partitions si précises qu'elles vont jusqu'à la reproduction de notes. Nulle citation de partition chez Bachelard dont la musique reste évoquée, invoquée, dans son indécision ou son imprécision.

On pourrait noter ici, à peu près de la même façon, que le religieux, qui existe chez Bachelard comme chez Jankélévitch, est aussi beaucoup plus dissimulé, filtré, chez le premier que chez le second qui appelle par leur nom les moments de l'office ou de la messe ou les types de cultes, parle de Kitiège et de sa cathédrale engloutie, au point qu'à l'oreille peu avertie il semble n'y avoir point de religieux chez Bachelard si ce n'est, bien entendu, la référence à la Bible dans l'article consacré à Chagall. Il y est pourtant, mais comme ourdi par d'autres ondes émises par les mots.

Une autre différence est que, si chez l'un comme chez l'autre, on trouve souvent un discours poétique qui double le propos philosophique et, par quelque côté, en-

⁸ « C'est près de la fontaine de Mélisande que Pelléas murmure : «Il y a toujours un silence extraordinaire... On entendrait dormir l'eau» (acte I). » (*Ibidem.*, p. 258).

trave la valeur théorique de celui-ci sous couleur de l'accompagner, cet accompagnement est, chez Jankélévitch, d'une écriture de son cru ou constitué de citations de la musique dont il parle. Ainsi, Jankélévitch citera-t-il Verlaine, Baudelaire, Van Lerberghe, parce que Fauré les cite, et il tend à présenter ses excuses au lecteur quand le poème est faible, tout en expliquant pourquoi la musique impliquait, en cet endroit, que le poème devait l'être pour des raisons internes à l'œuvre. Une poésie trop puissante pourrait étouffer la musique. Une musique peut requérir des vers très pâles. Il en va tout autrement des citations chez Bachelard ; loin de lui l'idée de ne s'intéresser qu'à de «grands» poètes, comme s'il y en avait de grands et de petits. Le propos de Bachelard n'est pas esthétique ; il l'est apparemment moins que celui de Jankélévitch pour qui la musique est pourtant si profonde qu'elle en perd toute référence au plaisir que l'on s'accorde souvent à donner comme une référence essentielle de l'esthétique ; et Bachelard fait lui aussi, mais pas pour les mêmes raisons que Jankélévitch, son affaire de vers qui ne sont pas beaux pourvu qu'ils touchent exactement les points expressifs dont il a besoin. Dire que l'océan est une eau qui bout⁹, en raison de ses crêtes hennissantes qui viennent à l'assaut du rivage hérissant de toute part la surface de l'eau, est une image heureuse, à défaut d'être belle, car elle rejoint et fait ressentir une émotion particulière que nous expérimentons lorsque nous sommes en train de voir, remplis de crainte, l'océan. L'onde qui bout peut bien appartenir lointainement à Hugo ; mais la question n'est pas là ; elle est dans la juste expression d'une impression que l'on ressent. Non pas que l'on soit obligé de la citer parce qu'elle est attachée à une musique ; mais parce qu'elle atteint exactement une cible. Il importe seulement qu'elle soit le(s) vers d'un autre, connu ou inconnu. La poésie, contrairement à l'opinion ordinaire, n'est pas l'expression singulière de tel ou tel ; elle est un bien commun dès lors qu'elle est émise. Son émission efface toute nécessité d'en référer à son auteur ; elle semble venir de ce qu'elle exprime de telle sorte qu'il n'y ait pas d'autres façons de la dire et qu'elle ne paraisse plus un jeu. Alors que Jankélévitch, qui a souvent recours aux images des *Fêtes Galantes*, semble davantage la tenir pour un jeu. L'anonymat de la poésie est tellement profond chez Bachelard qu'il annule la hiérarchie des grands et des petits poètes ; il ne le fait pas aussi radicalement chez Jankélévitch. Il est essentiel à la philosophie que fait Bachelard de l'imaginaire d'être une *surprise* et, par conséquent, d'avoir un côté « trouvé » de ses citations et, si possible, dans des livres qui ont peu de chances d'avoir été compulsés par les lecteurs de notre philosophe liseur. La pensée de l'imaginaire ne se donne qu'en rupture avec toute argumentation logique et par jaillissements intuitifs ; elle ne peut pas être continument construite à partir de la doublure que ferait le langage au concept ; il faut que, chez Bachelard, le langage accueille ses ruptures sous la forme de poèmes – ou plutôt de vers – inattendus, tandis que, chez Jankélévitch, les ruptures proviennent moins du langage que des fragments de musique tout aussi exactement rapportés que si l'on citait réellement des vers.

Enfin, sous cet angle des différences entre nos deux auteurs, il est d'étranges chiasmes. On s'attendrait à ce que ce soit Bachelard qui, en fin connaisseur des

⁹ « L'océan bout de peur » (cité dans *ibidem*, p. 213).

mathématiques, parle de la musique en termes de calcul infinitésimal pour rendre compte, à la façon leibnizienne, de la mer debussyenne en gouttelettes ruisselant les unes sur les autres ; or ce n'est pas du tout le chemin qu'emprunte Bachelard, chez qui le musical ne décrit rien mais ne peut guère qu'être en correspondance ou en harmonie avec le conceptuel, si toutefois ce musical apparaît suffisamment.

Mais ce sont moins les différences et divergences entre les deux auteurs qui vont nous intéresser désormais que les points communs, d'ailleurs avoués par Jankélévitch. Reste à savoir jusqu'à quelle profondeur ils nous conduisent tant dans la philosophie de la musique que dans la philosophie de l'imaginaire que les deux philosophes tentent, l'un et l'autre, de construire, en n'unissant leurs efforts que sur de toutes petites touches qui dénoncent peut-être un enracinement, sinon identique, du moins proche et entrelacé.

Nous voyons le rapprochement s'exercer sur deux points absolument décisifs, aussi singuliers qu'ils en aient l'air.

Le premier tient au caractère « pratique » du socle de l'imaginaire qui, chez l'un comme chez l'autre de ces deux auteurs, manifeste une compréhension fine du religieux. Sur le thème de l'eau, Bachelard montre que l'on ne peut voir un puissant océan, démonté ou non – il n'a pas besoin de l'être – sans nous figurer luttant à la nage contre les vagues, dans une sorte d'héroïsme pour nous éloigner du confort du rivage ou pour y revenir¹⁰. Sans cette impulsion d'action, qui est la plupart du temps refoulée et qui donc ne passe pas à l'acte, nous ne serions pas envoûtés par l'océan et serions incapables de le contempler. C'est le fait d'être sollicités comme nageur qui nous fait vibrer comme appelés par son spectacle. Nous ne saurions dire qu'il s'agit exactement de la même action chez Jankélévitch, mais son imaginaire est imaginaire de pianiste actif chez qui tous les doigts sont tendus et prêts à atteindre telle touche sur le clavier, pour que la note inscrite dans la partition soit à sa place¹¹ ; le système nerveux entièrement sollicité pour rendre le climat dont il s'agit dans le signifié de l'œuvre. L'imaginaire n'existe pas comme un objet transcendant par rapport à l'action ; il est projeté par notre action dont le résultat nous revient comme s'il existait indépendamment de nous.

C'est très exactement ce qui se passe dans le religieux qu'on a bien tort de prendre pour la dépendance d'une transcendance déjà-là, et qui attendrait notre croyance ou notre foi. C'est la foi elle-même qui rend son objet transcendant : en ce sens, Feuerbach n'a pas inventé grand-chose par rapport aux apôtres Jean ou Paul. L'erreur que l'on commet le plus souvent à propos du religieux, quand on veut philosopher à son propos, c'est de le prendre pour un discours ontologique

¹⁰ C'est tout le thème de la section III de Chapitre VIII sur l'eau violente.

¹¹ C'est ainsi que, entre autres exemples, Jankélévitch parle dans son *Fauré*, à propos de la Ve Barcarolle en Fa dièse mineur, des « douces insistances du pouce droit (qui) apportent enfin le sommeil et le calme aux orages, aux remous, aux menaces qui tout à l'heure grondaient dans les profondeurs et remuaient puissamment les basses inquiètes » (Jankélévitch V., *Fauré et l'inexprimable*, Paris, Plon, 2019, p. 373). Au contenu assez banal du signifié se lie le réel actif du signifiant. On ferait le même commentaire sur la répétition obstinée de la main gauche qui, dans le Ier Nocturne, agit sur l'âme comme une berceuse (*Ibidem*, p. 374).

mal prouvé et qui aurait besoin de la philosophie pour affiner ses preuves. En réalité, les syllogismes qui sous-tendent le religieux sont des syllogismes pratiques. Il y a religieux quand nous faisons exister ce en quoi nous avons foi. Nous pouvons dire de même sur le compte de l'imaginaire : si aucun effort pratique n'est fait pour le susciter il n'existera pas ; mais il ne faut pas compter sur lui pour qu'il aime des discours théoriques ou que nous nous appuyons sur lui sans qu'il ne se dérobe. Il resterait à savoir pourquoi ce religieux a été mis en retrait en particulier par Bachelard, alors qu'il est omniprésent dans son œuvre sous la forme d'un intérêt le plus souvent refoulé pour la Bible, sauf évidemment quand elle est prise pour objet. Car il lui arrive de la citer, comme il le fait du psaume L dans *L'eau et les rêves*, p. 194, mais c'est à travers le filtre de Claudel qu'il travaille les notions de *pureté* et de *purification*¹² ; le refoulement est dominant : il est peut-être dû à la crainte d'une capture de l'imaginaire dans le sens d'une transcendance dont les théologiens sont si prompts à donner la figure au religieux et qui ont tôt fait de transformer en miracles ce qui est de l'ordre d'une psychologie des éléments.

Une connaissance élémentaire de la Bible nous fait pourtant immédiatement nous ressouvenir des passages où il est question de fontaines¹³ ou de flots apaisés par la parole. Bachelard fait, en ces deux occasions, un superbe commentaire ; il ne trouve nullement ces images et, tout particulièrement la dernière, grotesque ou absurde : il voit, à travers celle-ci, la figuration d'une victoire sur soi quand les passions sont tumultueuses et ne permettent pas un apaisement immédiat : « Celui qui veut être un surhomme retrouve tout naturellement les mêmes rêves que l'enfant. Commander à la mer est un rêve surhumain. C'est à la fois une volonté et une volonté d'enfant »¹⁴. Si l'image du promontoire que les flots n'atteignent pas rappelle Virgile, la dernière image fait penser au Christ qui domine sa peur et celle de ses disciples. Un peu auparavant, parlant de l'héroïne d'Arthur Pougin, la jeune orpheline Marceline Desbordes-Valmore, Bachelard écrit que « son courage durant la vie a trouvé son symbole dans son courage devant la mer en furie » ; avec ce commentaire : « le véritable calme humain, c'est le calme conquis sur soi-même, ce n'est pas le calme naturel. C'est le calme conquis contre une violence, contre la colère. Il désarme l'adversaire ; il déclare la paix au monde »¹⁵. Ces passages, qui font tellement penser à la Bible, font aussi irrémédiablement penser à la colère.

¹² Le Chapitre VI commence et s'achève avec Claudel.

¹³ « Je ne puis m'asseoir près d'un ruisseau sans tomber dans une rêverie profonde », écrit Bachelard dans *L'eau et les rêves*. On y rejoint une eau qui n'est pas datée, une eau de toujours, comme il en est dans la Bible, qui ne temporalise ni ne localise presque jamais avec précision les phénomènes et les événements. Et il ajoute : « Il n'est pas nécessaire que ce soit le ruisseau de chez nous, l'eau de chez nous. L'eau anonyme sait tous mes secrets. Le même souvenir sort de toutes les fontaines » (Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 12).

¹⁴ *Ibidem*, p. 240.

¹⁵ *Ibidem*, p. 238. De la même façon, commentant le comportement de Mess Lethierry, dans *Les Travailleurs de la Mer*, Bachelard écrit : « L'homme est tout d'une pièce. Il a la même volonté contre tout adversaire. Toute résistance réveille le même vouloir. Dans le règne de la volonté, il n'y a pas de distinction à faire entre les choses et les hommes. L'image de la mer qui se retire *veixée* de la résistance d'un seul homme ne soulève aucune critique du lecteur » (*Ibidem*, p. 246). L'interprétation d'une parabole biblique est assez claire. Du moins est-elle possible ici.

En réalité, comme le religieux, l'imaginaire n'existe que dans l'entrecroisement de langages différents en évitant d'objectiver cet entrecroisement et en le prenant comme une occasion de dépassement de l'axe sujet – objet qui est si souvent tenu par les philosophies dogmatiques comme allant de soi.

Le second point décisif est tout à fait étonnant et problématique, quoiqu'il dépende directement du premier. Il se concentre sur une affirmation à première vue extravagante : certains éléments du monde sont mieux exprimés dans une langue que dans une autre. Ainsi le mot « rivière », qui est typiquement français, exprime et dessine quelque chose de la rivière qui, quoiqu'il ne le décrive pas, n'existe que grâce à lui. La thèse est compliquée et, si exorbitante soit-elle, elle a sa logique dont voici les éléments. Nous avons vu que le poème pouvait aisément exprimer des choses sans que cette expression n'appartienne à quelqu'un ; ce qu'il exprime n'est pas non plus à proprement parler un objet, quoiqu'il ne soit pas sans objet. Du coup, l'axe auquel la philosophie nous a habitués depuis des siècles n'est pas aussi obligatoire, pas aussi nécessaire que nous le pensions : quand la poésie se réfère à autre chose qu'aux objets, elle peut renvoyer en réalité à des éléments cosmiques – terre, eau, air, feu – qui ne peuvent pas être constitués comme des objets mais qui en sont comme la matrice. Les formes ne sont pas seulement ce à partir de quoi on peut définir des matières ; l'inverse est vrai aussi : les matières sont ce à partir de quoi surgissent les formes et les rendent possibles. Ce qui est une véritable inversion de la tension entre le sujet et l'objet ; et entre la forme et la matière. Quand je veux expliquer un aspect formel de la perception, comme la perspective, il est rare que le croquis que je trace, ne se remplisse pas de la matière d'un paysage, fut-il sommaire et à l'état de possible. Mais l'inverse est vrai aussi : on peut partir des matières pour en faire surgir des formes. C'est ce que fait volontiers la poésie qui s'achève par des formes ; c'est aussi ce que fait la musique dont les formes peuvent rester relativement indécises avant de se préciser sous la forme d'objets. Le jeu de l'objet et de la matière, le jeu du sujet et de l'anonymat sont des axes dominants tant de la poésie qui peut l'exprimer que de la musique.

On voit alors la complicité qui apparaît entre le langage dans sa diversité, laquelle s'exprime, entre autres, par la diversité des langues – le français, l'anglais, l'allemand... – et ce que nous avons appelé les matières ou les éléments cosmiques. On comprend mieux aussi que des langues soient mieux habilitées que d'autres à dire, du moins en apparence, des éléments du monde ; ce qui semble être une opinion des plus extravagantes au premier abord. Sans doute, la façon dont Bachelard cherche à conforter cet avantage du français de pouvoir dire *rivière*, au détriment de l'anglais *river*, qui semble un nom inachevé, et qui traite tout uniment *fleuve* et *rivière*, sans aucun souci de taille, de rebondissement dans un paysage selon que les berges aient des quais ou soient herbues et boisées, rendrait-elle assez insensible un anglophone, surtout s'il n'a pas appris le français ou ne le sait que peu. Mais si *rivière* est un exemple superbe – qui n'est évidemment pas le seul : on pourrait faire le même discours sur *tintinnabuler*, et faire valoir beaucoup d'autres mots –, l'anglais pourrait revendiquer son *glittering*, son *glimmering* et un vocabulaire particulièrement riche pour évoquer le scintil-

lement¹⁶. Ainsi le jeu est dangereux de faire des complicités quasi-ontologiques entre le cosmologique et telle ou telle langue particulière. Le cratylisme nous guette comme une illusion de chaque locuteur à l'intérieur de sa langue. Toute langue, même la plus complexe et la plus biscornue aux yeux d'un locuteur qui ne la parle pas, paraît la plus ordinaire et la plus expressive aux yeux de ses propres locuteurs. Seul un préjugé « linguisticocentrique » – si l'on nous permet ce mot – peut nous faire illusion.

Il semble que Jankélévitch, qui a moins lieu de le faire, puisque l'élément qui dit le mieux l'imagination, que ce soit de l'air, de l'eau, de la terre et du feu est essentiellement et fondamentalement musical, ait pourtant été tenté d'accepter une bonne partie de cette idée, avec ses dangers. Il y aurait des langues qui diraient plus naturellement des choses que d'autres ; avec toutes les équivoques possibles sur le mot de « nature » que la science moderne, celle de Galilée, de Descartes, de Boyle et de Kant, avait tenté de discréditer radicalement comme un mot complètement inutile dès lors que le mot « loi » et l'expression d'« articulation de lois » pouvaient en prendre la place avec plus de précision et en évitant toute redondance¹⁷. Diderot n'avait pas hésité, par une sorte de cratylisme de la syntaxe, à aller en ce sens, en mettant l'accent sur la syntaxe qui, dans notre langue, était censée être plus naturelle que dans d'autres langues, faisant du français une sorte de langue fondamentale, non pas, certes, une langue des langues, mais une langue dont toutes les autres ont implicitement besoin pour se comprendre elles-mêmes¹⁸. Bachelard et Jankélévitch semblent aller du côté de la sémantique et de la sonorité pour compléter l'argument diderotien. Ils ne vont toutefois pas de ce côté sans prudence mais on comprend que la tentation en soit grande.

Si les mots de notre langue rendent si bien compte des éléments et des matières, de leurs comportements essentiels, n'est-ce pas parce qu'ils participent de leur essence ? Mais prenons garde qu'ils ne l'imitent nullement, contrairement à ce que Bachelard entend prouver¹⁹, non sans bravade : *rivière* ne fait pas le bruit de

¹⁶ Il faudrait aussi tenir compte de ces mots étonnants dans lesquels le signifiant paraît valoriser quelque chose tout autrement que le signifié et tirer en quelque sorte en sens opposé, à la différence de *rivière* dont le signifiant et le signifié semblent aller complètement de concert. *Sycophante* est si étrange qu'on l'accueille avec quelque sympathie, alors même que l'idée à laquelle ce mot est lié n'est pas particulièrement accueillante. *Prévaricateur* est un mot qui n'annonce pas, dans son signifiant, toutes les horreurs de son signifié et semble laisser signifiant et signifié tirer en sens inverse.

¹⁷ Mais non sans poser d'autres problèmes bien repérés par Bentham qui met en cause l'usage de ce vocabulaire juridique en physique.

¹⁸ « Nous disons les choses en français comme l'esprit est forcé de les considérer en quelque langue qu'on écrive. Cicéron a pour ainsi dire suivi la syntaxe française, avant que d'obéir à la syntaxe latine » (Diderot, D., *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 113, l. 900-904).

¹⁹ Bachelard tient pour le « plus extrême de ses paradoxes » de « prouver que les voix de l'eau sont à peine métaphoriques, que le langage de l'eau est une réalité poétique directe, que les ruisseaux et les fleuves sonorisent avec une étrange fidélité les paysages muets, que les eaux bruissantes apprennent aux oiseaux et aux hommes à chanter, à parler, à redire, et qu'il y a en somme continuité entre la parole de l'eau et la parole humaine » (Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 22).

la rivière et le bruit de l'eau que j'entends ruisseler sur les pierres et rebondir sur elles, ne me donne jamais que l'idée d'une conformité entre les mots *comme* s'ils venaient des choses et les choses mêmes. Les onomatopées ne sont pas plus justes que les imitations de la géométrie quand elle paraît dessiner les phénomènes naturels dont elle semble rendre compte ; l'algèbre, qui n'imité rien, en rend mieux compte sans imitation. Les imitations ne conduisent à rien et, sous couleur de dire les choses comme elles sont, elles ne font que dévoyer des expressions qui n'ont rien à voir avec la voix qui est prétendument celle des choses – comme si elles en avaient une ! –. Mais c'est précisément cette illusion-là qui est forte et qui est universellement partagée par les locuteurs ; c'est elle qui doit être interrogée dans l'impression qu'elle procure d'un langage qui se développe à partir des choses et dans l'illusion qu'elle donne d'universalité sans aucune garantie conceptuelle aux locuteurs d'une langue donnée. Les locuteurs aiment se donner l'impression de s'enraciner, par-delà les choses et les objets dont ils savent bien que les discriminations et concaténations doivent plus ou moins quelque chose au langage – dans les éléments mêmes qui leur serviraient d'amorce la plus fondamentale possible. C'est, là encore, une belle illusion que nous analyserons de près en considérant les deux schématismes auxquels donnent lieu les approches imaginaires, linguistiques et musicales des choses chez nos deux auteurs.

Mais terminons par une dernière complicité, tout à fait étonnante, que Jankélévitch partage avec Bachelard, le premier devant sans doute, en grande partie, cette affinité au second, même s'il lui donne une orientation assez différente. Énonçons-la dans son caractère quelque peu extravagant : l'eau a un sens moral : celui de laver des défauts, des fautes ; de purifier des comportements souillés ou des caractères viciés. Sans doute, dira-t-on ici, qu'il s'agit de métaphores ou de sens figurés. Mais il faut se méfier de cette opposition qui est beaucoup moins claire qu'il n'y paraît entre sens propre et sens figuré²⁰. Purifier n'est pas redresser ou améliorer, mais le premier terme n'est pas plus et n'est pas moins métaphysique que les seconds ; les fautes ou les défauts qu'il s'agit de laver ne sont pas ceux qu'il s'agit de redresser ou de parfaire ; et il n'y a pas de raison de traiter la purification comme moins valable ou moins conceptuelle que la perfection ou le fait de rendre parfait ou de vouloir être parfait. Ce sont là des modes différents de se servir de schèmes moraux ; et c'est par une décision mal fondée que l'on tient les uns pour plus figurés que les autres.

Les deux auteurs accordent la même valeur à l'*hydrothérapie* ; simplement, ils ne l'orientent pas de la même façon. Sous la notion de « morale de l'eau »²¹, Bachelard parle plutôt d'un processus du langage : le langage doit devenir eau ; il doit être fluent ; ses phrases doivent couler ; et non pas rebuter par des rugosités et des âpretés qui sont des scories du style et de l'expression. De plus, un auteur doit viser une fraîcheur de style qui liquéfie les aspérités ; qui fait que les passages

²⁰ « Pour qui vit vraiment les évolutions de l'imagination matérielle, il n'y a pas de sens figuré, tous les sens figurés gardent un certain poids de sensibilité ; une certaine matière sensible » (*Ibidem*, p. 198).

²¹ Qui est le titre du Chapitre VI de son livre, *L'eau et les rêves*.

d'une idée à une autre sont vécus comme naturels, ne heurtent pas et n'obligent pas le lecteur à revenir plusieurs fois en arrière. « C'est la plus difficile des qualités ; elle dépend de l'écrivain et non du sujet traité »²². Quant à Jankélévitch, il souligne ce que la thématique de la purification, de se délivrer de la souillure implique de référence à la sexualité – ce qu'avait déjà repéré Bachelard qui avait fortement « sexualisé » l'eau. Mais il nous convie à une éthique de la pudeur, indéfiniment répétée. Les occurrences du mot *pudeur* sont très nombreuses dans le *Fauré*²³. Fauré est l'exemple type, aux yeux de Jankélévitch, d'un auteur qui n'exhibe pas ses émotions comme le fait le romantique ; il ne les donne pas sans voile, alors que la musique romantique ou wagnérienne agit directement sur les nerfs ; il ne répète pas une expression musicale quand elle a une fois fait son effet. Il est discret. Sa musique porte déjà sur le musical et le suppose de telle sorte qu'elle ne soit que réflexion sur la musique, comme il est des mathématiciens qui font une sorte d'algèbre de l'algèbre, s'épurant le plus qu'il se peut d'une sonorité que l'on pourrait dire *prima facie*, très proche de l'émotif plutôt que d'être l'émotion de l'émotion. Il s'agit, pour la musique de Fauré, non pas d'être émouvante par elle-même, mais de ne l'être qu'en faisant sentir l'émouvant : telle est la finalité des œuvres de Fauré qui nous conduisent très loin de l'impression de ressentir de la joie ou de la tristesse.

Peut-être y a-t-il quelques équivoques sur ce point et l'on ne voit pas pourquoi la joie ou la tristesse du romantique serait plus immédiate ou moins réfléchie que celle de Fauré ; on ne voit pas non plus pourquoi la répétition de la même cellule musicale, son lancinement, sa nécessité au point qu'elle devienne un talisman qui appartient à la musique elle-même plus qu'à son auteur, seraient plus grossiers et moins raffinés que la musique de Fauré qui n'en veut pas. J'appelle *talisman* un fragment de musique qui fascine comme s'il appartenait à la musique même et la constituait, comme si elle n'avait pas eu d'auteur pour la fabriquer. Une musique triste ne nous rend pas forcément tristes et elle n'est pas forcément un produit de la tristesse ; une musique gaie ne nous rend pas forcément gaie et elle n'est pas non plus fabriquée par la gaieté. Non pas seulement parce que nous ne sommes pas disposés, pour des raisons contingentes, à recevoir ou à partager cette gaieté ou cette tristesse, mais parce que les catégories ordinaires des passions sont très mal assorties ou adaptées à l'expression de ce que nous ressentons en musique et qui lui est absolument spécifique, quoique nous essayions de rendre cette spécificité particulière par des catégorisations plus communes.

Il nous faut désormais, de façon plus théorique, réfléchir aux schématismes auxquels donnent lieu l'un et l'autre des deux auteurs quand ils réfléchissent à l'imaginaire.

²² *Ibidem*, p. 199.

²³ Par exemple p. 78. Plus loin, il l'oppose à l'« impudique rubato » (Jankélévitch V., *Fauré*, *op. cit.* p. 207). Plus loin encore, il invoque « l'intention pudique » de Fauré. Debussy est également, aux yeux de Jankélévitch, un musicien de la pudeur. P. 198 de son *Debussy*, il relève « un fa dièse surprenant qui est comme une brusque pudeur ».

Kant appelait un *schème* le monogramme qui permettait d'entrelacer le conceptuel à l'imagination. L'imagination est traitée dans la *Critique de la Raison Pure* comme un intermédiaire entre le « logique » et l'« intuitif ». Il est un lieu de passage dans les deux sens, du sensible vers le conceptuel et du conceptuel vers le sensible, comme si le schème était un anneau et aussi un lieu de transformation d'énergie d'un terme à l'autre ; il ne s'agit guère d'un empilement de facultés mais plutôt d'une articulation par laquelle chacune ne cesse de s'ajuster à l'autre. Nous retenons l'idée de *schème* en l'élargissant et sans nous inféoder particulièrement au repérage des termes et des notions qu'elle transite. D'ailleurs, un auteur comme Hume l'a maintes fois utilisée, tant dans sa théorie du langage que dans sa théorie de la religion. Hume, dans le *Traité de la nature humaine*, posait la question de savoir si, comme chez Berkeley, c'était le langage qui servait de socle à l'imagination, à l'intuitif, permettant de découper des objets, ou si – comme Hume le croit lui-même – c'était l'imagination qui, structurée à peu près de la même façon chez les hommes et chez les animaux, permettait de constituer des langues lesquelles, jusqu'à un certain point, pouvaient correspondre les unes avec les autres ; correspondance qui, à ses yeux n'eût pas été possible sans ce principe de commensurabilité qu'est l'imagination. Mais cette recherche de la dominante est très vite dépassée dès lors que, voulant expliquer le fonctionnement des passions, il met en œuvre une double association, qui est en réalité une triple voire une énième association, dans la mesure où Hume envisage une passion comme une impression de réflexion, c'est-à-dire d'une impression qui revient sur elle-même, le sensible éveillant des idées, les idées suscitant du sensible en une sorte de mouvement hélicoïdal qui n'en finit jamais et qui est seulement scandé par le langage, lequel nous donne l'illusion d'une sorte de stabilité pour désigner des passions comme la joie, la peine, la colère, l'orgueil, etc. Ce système ne se contente pas de montrer comment fonctionnent les passions et comment elles ne cessent de passer les unes dans les autres dans une orientation et un sens privilégiés ; mais il entend expliquer comment elles trament tous les comportements humains. Hume a montré, dans tous les secteurs de l'activité humaine, comment elles interviennent en politique, en économie, en histoire, en esthétique et en religion, où elles décrivent des sortes de boucles entre les diverses positions possibles et nous font tourner en rond entre le théisme, le déisme, l'athéisme, voire les religions positives dans lesquelles, même s'il n'en fait pas la preuve dans les *Dialogues sur la Religion Naturelle*, on retrouverait ce système en anneaux, comme des auteurs anglais s'en étaient déjà avisés auparavant et s'étaient attelés à la tâche de considérer les nouages (comme le théologien J. Raynolds).

Si nos auteurs ne citent pas directement Hume, on voit qu'ils ont pu s'inspirer, l'un et l'autre, dans leurs variations théoriques, de ses méthodes extrêmement souples pour constituer le(s) schématisme(s) de l'imaginaire. C'est ainsi que, chez Bachelard, l'imagination implique un dédoublement : l'élément intuitif des matières et l'élément linguistique sont conjointement nécessaires l'un à l'autre²⁴. C'est

²⁴ « Une matière que l'imagination ne peut faire vivre doublement ne peut jouer le rôle psychologique de matière originelle. Une matière qui n'est pas l'occasion d'une ambivalence psy-

aussi de cette façon que la musicalité sert de troisième voie – de troisième voix ? – entre l'imaginaire des mots et l'imaginaire que l'on pourrait appeler l'imaginaire des choses (ce que nous avons appelé l'imaginaire des éléments ou des matières). Il en va de même chez Jankélévitch qui traite l'imaginaire des choses comme une sorte de pli ou d'intermédiaire entre l'imaginaire de la musique, qui constitue le socle signifiant lui-même, et la poésie des mots, qu'elle soit en accord ou en opposition avec la musique dans sa densité, beaucoup plus insistante que celle des mots mêmes. Des deux côtés, il ne fait pas de doute, qu'il y ait dans ce jeu d'anneaux qui lie ces termes les uns aux autres, selon un mode borroméen, c'est-à-dire tel que l'un ne peut être ouvert sans en même temps libérer les deux autres, un anneau dominant, fondateur et sur lequel les autres sont fondés : la musique écrite, plutôt rare et inconnue du grand public, chez Jankélévitch ; la poésie écrite, elle aussi rare et peu commune, chez Bachelard ; l'écrit tenant lieu de réel, chez l'un comme chez l'autre²⁵. Si ces préférences nuancent quelque peu notre comparaison de ces cycles de termes (imaginaire de mots, imaginaire des matières, imaginaire de la musique) avec des nouages d'anneaux borroméens, ils peuvent bien affirmer l'un et l'autre, chacun de son côté, quelque anneau plus fondamental que les autres, mais ils ne s'y tiennent guère plus l'un que l'autre dès qu'ils développent leurs analyses ; surtout lorsque Bachelard fait l'aveu que l'élément n'est pas une chose en soi, mais quelque chose de rêvé, voire quelque chose de ressenti comme l'envers de nos actions, et lorsque Jankélévitch a plus de raison encore de penser que les notes inscrites sur la partition ont une extraordinaire consistance que n'atteint peut-être jamais le langage de mots, sauf quand il est poétique et quand aucun mot ne peut être changé.

Le caractère borroméen peut être rendu à ces anneaux, tant chez Bachelard que chez Jankélévitch, dès que l'on constate trois choses réparties chez l'un et chez l'autre. Dans ce mode d'attachement, aucun anneau ne prime véritablement l'autre. Et, du coup, *fondateur* et *fondé* sont des rôles qui se renvoient indéfiniment l'un à l'autre. C'est pourquoi aussi il ne faut pas céder à cette illusion qui fait croire au traducteur à bon prix à une commensurabilité facile entre deux langues ou entre deux systèmes que l'on cherche à faire coïncider. Il n'y a pas de métalangue

chologique ne peut trouver son double poétique qui permet des transpositions sans fin. Il faut donc qu'il y ait double participation [...] pour que l'élément matériel s'attache l'âme entière » (Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 16-17).

²⁵ Dans *Fauré et l'inexprimable*, Jankélévitch parle, en particulier chez ce musicien, d'une physique « de lois obscures selon lesquelles les sons se dispersent ou s'assemblent, s'attirent ou se repoussent, se dénouent et s'enchaînent ; car il y a une gravitation secrète et purement musicale qui passe en finesse les mécanismes intellectuels les plus déliés, et les mouvements subtils de la passion et l'infiniment petit de la dynamique moléculaire » (Jankélévitch, V., *Fauré*, op. cit., p. 303). Si complexe que soit le réel musical chez Jankélévitch, la possibilité du réel se fait par le clavier et par l'écoute réelle, la musique n'étant pas pour le papier. On trouve, chez Bachelard, même si le réel est aussi difficile à saisir que chez Jankélévitch, la conscience d'un mystérieux écart entre le son réel et le son imaginé, difficile à comprendre pour les non-musiciens. Il a témoigné dans son œuvre de cette imagination sonore dont il semble être doté : « un mouvement qu'on vit totalement par l'imagination s'accompagne aisément d'une musique imaginaire » (Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, op. cit., p. 61) et qui lui fait dire : « L'imagination est un bruiteur : elle doit amplifier ou assourdir » (Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 261) ».

supérieure à toutes les autres, qui permettrait, explicitement ou implicitement, de passer de l'une à l'autre ; cette transcendance n'est jamais qu'un fantasme de ce passage ; pas de poème de poème ; pas de musique de musique, comme le philosophe désire souvent nous le faire croire. Liszt ne fait pas une musique des musiques comme Lagrange pouvait faire une sorte d'algèbre des algèbres : la fractalisation qu'il opère sur les phrases musicales de ses prédécesseurs n'est qu'une façon parmi d'autres de faire de la musique, mais n'est pas quelque musique ultime qui permettrait de faire entrer toutes les musiques en un seul système. En réalité, le feuilletage des schèmes est interminable. Il n'y en a pas un qui puisse être le socle des autres, en dépit des apparences.

Commençons par Bachelard qui offre, d'entrée de jeu, une perspective plus facile. L'océan en tempête ne serait jamais – on l'a vu – un élément si nous ne nous imaginions en lutte héroïque, courageuse et volontaire contre l'adversité de ses vagues. Cette action présente comme envers la passion de colère²⁶. Nous sommes en colère contre cet élément qui veut, comme nous la victoire. Par cette passion qui double l'action, laquelle reste virtuelle, nous comprenons que ce n'est pas l'élément lui-même qui est réel, mais bien plutôt le jeu des affects par lesquels nous nous y référons. La logique de notre rapport à l'eau en tempête aurait donc quelque chose à voir avec la logique de la passion de colère ; et, en généralisant, chaque état de l'eau peut avoir sa passion ; on soupçonne alors que chaque état cosmique peut avoir la sienne comme envers. L'envers de l'imaginaire du cosmos pourrait être constitué par ces passions dont un Hume a tracé la logique. Cette action des passions, telle que l'envisage Bachelard, est très « humienne » peut-être sans qu'il le sache. Son socle, qui s'annonçait fondateur, se délite en je ne sais combien de constituants de l'anneau de l'imaginaire ou de la solidarité des anneaux dont nous avons parlé. Quant à Jankélévitch, la musique a beau constituer dans son écriture quelque chose de minéral et de marmoréen, non seulement elle n'existe que jouée et interprétée – ce qui lui donne immédiatement une pluralité indéfinie –, mais, dans un très grand nombre de cas, elle introduit à un mystère que n'atteignent pas les mots, même dans leur usage poétique. Certes par les inversions et les différentes transformations des mots usuels, ce nouvel équilibre de mots acquiert, dans la poésie, de toutes nouvelles propriétés ; mais elles semblent largement dépassées par ce qu'on atteint en musique, laquelle donne une forme mieux déterminée, encore qu'indéfinissable par les mots, à cette transgression. Les mots ne parviennent jamais qu'à dire « mystère » et à parler de « mystérieux », mais, sauf s'ils se mettent en position de recevoir le mystère des choses, ils ne donnent pas figure et forme à la transgression comme le fait la musique, qui paraît lever quelque voile ; même si, une fois ce moment intrigant passé, on peut toujours se demander si on ne s'en est pas rendu seulement dupe. On trouve cette interrogation sceptique à l'égard de la musique, chez Jankélévitch quand l'enthousiasme retombe. Si, selon Bachelard, la musicalité est mystère parce qu'elle n'est pas de l'homme et qu'elle est chantée par les éléments²⁷, elle a beau, selon Jankélévitch, être créée par l'homme : elle est

²⁶ *Ibidem*, p. 242-243.

²⁷ *Ibidem*, p. 13.

habitée, quand elle est authentique, par un mystère. Une musique sans mystère n'est pas une musique. Un mystère n'est pourtant pas un secret et n'en devient jamais un, en désespérerions-nous. Un secret est un code que l'on finit toujours par craquer ; ce que n'est toutefois pas un mystère, car douterions-nous de sa portée, il ne serait pas « craqué » pour autant. Le mystère jouit d'une universalité et d'une nécessité proprement et logiquement indéfinissables.

Avant que nous restions quelque temps sur le musical, notons que les deux schématismes que nous avons repérés, loin de se contredire, peuvent se comporter aussi à la façon d'une anagramme comme eût dit Kant ou d'anneaux, comme nous avons retenu çà et là l'expression. De telle sorte que, selon l'expression que Pascal utilisait dans un tout autre contexte où il renvoyait un auteur à un autre, on pourrait dire de nos deux auteurs que, des deux, on en ferait un bon. Jankélévitch et Bachelard paraissent compter l'un sur l'autre : finalement, le couple, qui semble si disparate à première vue, ne fonctionne pas si mal. N'est-il pas des phrases écrites par Bachelard, qui auraient pu l'être par Jankélévitch, par exemple sur la triple racine du travail de Maeterlinck²⁸ ?

C'est peu de dire que la musique est présente dans les œuvres de Jankélévitch quand il traite de l'imaginaire ; elle prend quasiment toute la place ; alors que le mot de *musique*, s'il est présent dans les œuvres de Bachelard, y est rare, quand bien même les arts qui présentent des images à la vue sont explicitement disqualifiés comme n'étant pas essentiels à une recherche de l'imaginaire. Et pourtant, si immensément différente que soit cette place de la musique dans ces deux œuvres, la musique y est traitée de part et d'autre comme cette sorte de troisième voix dont parle Jankélévitch en s'inspirant d'*Humoresque* de Schumann, qui fait entendre, entre ce que jouent les deux mains, quoiqu'elle ne soit jouée explicitement par aucune des deux, une voix intermédiaire, la musique jaillissant de notes, réellement jouées donc, mais comme une sorte d'entre-deux fictif ou idéal, qui échappe directement à l'empiricité, mais non pas indirectement, comme quelque être de fiction²⁹. Le mode d'existence de la musique n'est pas perceptible immédiatement et directement, quoiqu'il faille bien que des sons physiques aient lieu d'une façon ou d'une autre pour qu'il y ait expression musicale. Il en va de même chez Bachelard, *mutatis mutandis* : les matières chantent et s'expriment par une troisième voie entre les sons physiques dont ces matières peuvent donner le message et les sons des mots du poème, lesquels n'ont rien de physique puisque la poésie existe mieux lue solitairement que déclamée en groupe, mais qui doivent tout de même bien s'inscrire dans des signifiants. Cette musique, qui est une

²⁸ « Maeterlinck a travaillé aux confins de la poésie et du silence, au minimum de la voix, dans la sonorité des eaux dormantes », *ibidem.*, p. 258.

²⁹ L'ayant repérée chez Schumann, Jankélévitch la sent et l'écoute dans quelques œuvres de Fauré comme *Rêve d'amour*, *Les Roses d'Ispahan*, *Le Plus Doux Chemin* – : « Entre la main gauche et la main droite, il arrive même à Fauré, tant est complexe la circulation des lignes chantantes, d'insérer une sorte de contrechant qui n'émane, à proprement parler, ni du clavier, ni de la voix, mais d'une « troisième main » et, pour ainsi dire, d'une voix intérieure, contre-pointée aux autres voix » (Jankélévitch, V., *Fauré, op. cit.*, p. 258, p. 304).

troisième voix, n'existe sans doute pas plus d'un côté que de l'autre, comme un langage. On se doute bien que la matière ne parle pas et on se doute bien aussi que la musique, comme Jankélévitch en a fait longuement l'analyse, n'est pas aussi facilement qu'il le paraît identifiable à un langage. La musique n'est pas seulement mystérieuse parce qu'elle est un au-delà du dire mais parce qu'elle s'entend ou s'écoute à travers les sonorités empiriques. Comme l'imagination et ses productions, elle n'existe jamais que dans l'entrecroisement de langages et ne se saisit jamais comme une chose. Quand on est proche de la saisir, il semble qu'elle crée toujours ce tiers, qui n'en finit pas de se démultiplier et de trouver des ruses pour nous échapper, alors que nous sommes tout à fait convaincus de son universalité, de sa nécessité et de sa justesse. Le balancement du second mouvement de la VIIe Symphonie ne peut pas compter plus d'unités de balancement que Beethoven lui a données et pourtant, si cela se vit intimement, cela ne se prouve pas de la façon dont on prouve un théorème en mathématique. Comment se peut-il que l'on puisse apprécier les vers d'une poésie sans que l'on puisse leur ôter ou leur ajouter un mot ni transformer un mot en un autre avec le sentiment d'une nécessité par laquelle on peut obtenir un partage vrai avec les autres, tant il paraît venir des choses mêmes, sans toutefois, là non plus, qu'il ne soit possible de démontrer cette nécessité ou cette universalité ? Une musique, un poème, un discours sur la musique ou sur le poème sont susceptibles de *pertinence* – les Anglo-saxons ont, pour le dire, l'extraordinaire mot de *relevance* ou de *relevant* –, mais quelle que puisse être cette relevance, il est impossible de donner – sans aucun reste en tout cas – les raisons qui la rendent universelle et nécessaire et qui la rapprochent, du coup, des critères qui définissent ordinairement la rationalité et paraissent provenir de la chose elle-même et de sa diffusion.

Ce rapprochement est pourtant purement fictif. Certes, c'est une grave faute de goût dans un poème que d'y commettre une erreur scientifique ou de démonstration. Il ne l'est pas moins que de tenter d'expliquer que « l'eau douce est la véritable eau mythique »³⁰ ou de se livrer à de pénibles et fastidieuses dissertations sur le sel des eaux marines qui, cette fois, disent à peu près le contraire de ce qui a été dit sur les eaux douces³¹. Que veut dire « eau mythique » ? Que veut dire « véritable » dans ce contexte ? Parlerions-nous de « suprématie » des unes sur les autres que ce ne serait pas beaucoup plus clair et défendrons, au nom de la clarté, la douceur de l'eau avec la confusion de l'argumentation. Il est tout aussi irritant et difficile à lire et à entendre que tout ce qui avait été chèrement établi sur le terrain des sciences contre les substances aristotéliennes et contre

³⁰ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 206. Toutefois, Bachelard, en présentant cette thèse, sous-entend que ce n'est pas demain la veille que l'on saura en rendre compte, puisqu'il faudra donner sa juste place à l'imagination matérielle dans les cosmogonies imaginaires pour pouvoir le faire.

³¹ « C'est une perversion qui a salé les mers. Le sel entrave une rêverie, la rêverie de la douceur, une des rêveries les plus matérielles et des plus naturelles qui soient » (*Ibidem*, p. 211). Quitte à en faire, un peu plus loin, la glorification et l'apologie, avec une magnifique citation de Swinburne, lui-même cité par Lafourcade : « Quant à la mer, son sel doit avoir été dans mon sang dès avant ma naissance ». Voir *ibidem*, p. 222.

la nature refait son apparition pour tenter de donner une logique à l'imaginaire, comme si la logique de l'imaginaire pouvait se réinstaller comme l'envers de l'autre, celle de la physique classique, moderne et contemporaine. Il a fallu si souvent apprendre à nous méfier, et à si haut prix, de prétendus arguments logiques que l'on trouve chez Socrate et chez Platon qui s'en fait l'écho, qu'une phrase comme « l'eau adoucit une douleur, donc elle est douce »³² ne risque pas de nous convaincre beaucoup, même si elle veut se donner sous la forme d'une logique de l'imaginaire. Là où la rationalité verrait des objections partout, opposerait des obstacles partout, le discours qui « justifie » la mythologie n'en a cure d'aucun, ne procède que par confirmation : comment ce qui procure la douceur ne serait-il pas doux ? Mais l'argument est faux : ce qui donne une qualité à une chose n'a pas forcément lui-même la qualité de cette chose. Une plante qui adoucit une démangeaison ou une irritation n'est pas douce par elle-même. Avoir la capacité d'adoucir n'est pas être doux. Sauf peut-être en psychologisant les effets. Vivant à proximité de quelqu'un de doux, je vais m'apaiser, si je suis anxieux, et profiter de sa douceur. Mais ce n'est pas directement vrai des choses physiques. Or la mythologie tente de rendre la chose vraie physiquement³³. Comme la *Psychanalyse de la connaissance objective*, *L'eau et les rêves* est d'abord un recueil des fautes de raisonnement ; ô combien délicieuses, certes, mais cette œuvre n'est constitutive que de la logique de ce que nous croyons vrai.

« La poésie est une synthèse naturelle et durable d'images en apparence factices », écrit Bachelard³⁴. *Nature, naturel* ne sont désormais plus des mots repoussés par l'épistémologie : c'est avec ces mots refusés mais ici recyclés que l'imaginaire se pense³⁵. Ce qu'il y a d'agaçant dans les philosophies de l'imaginaire, même quand elles ne se placent pas dans le sillage des philosophies du voir et de la transcendance des objets vus, c'est qu'elles n'en trouvent pas pour autant ce que contiennent des musiques-talismans ou des vers mystérieux. Les preuves qui ne procèdent que par agglutination ou amas, par convergence ou confluence, sont difficilement supportables. Les fariboles impossibles à croire³⁶ qui se substituent aux raisons et se donnent pour telles peinent à valoir pour philosophiques et gâtent même irrémédiablement ce qu'il y a de philosophique dans l'effort de se saisir de ce qui envoûte dans une musique dont on ne peut plus se passer parce qu'elle paraît constitutive de nous-mêmes et de la musique même indépendamment de

³² *Ibidem*, p. 211-212.

³³ On aurait pu prendre beaucoup d'autres exemples, comme celui dans lequel Bachelard se lance dans la quantification de la sensibilité de l'épiderme des eaux » (*Ibidem*, p. 244).

³⁴ *Ibidem*, p. 246.

³⁵ On trouve, dans la même page de *L'eau et les rêves*, une autre formule que n'aurait pas reniée Kant, lorsqu'il parle du génie : « La métaphore est le phénomène de l'âme poétique. C'est encore un phénomène de la nature, une projection de la nature humaine sur la nature universelle » (*Ibidem*, p. 246-247). Cela fait beaucoup de sens de *nature* amalgamés par Bachelard, qui n'était pas seulement lecteur d'Heisenberg mais qui se réclamait volontiers de son épistémologie.

³⁶ Sur les eaux envisagées comme ayant « l'épiderme sensible » – énoncé que l'on trouve p. 244, avant que Bachelard ne se lance dans des principes de quantification de cette sensibilité.

son auteur. Que les liaisons d'éléments soient des mariages³⁷ dans les affaires de l'imaginaire, nous le voulons bien ; mais en quoi cette remarque, qui est elle-même de l'ordre de l'imaginaire, fait-elle progresser qui que ce soit dans une pensée philosophique de l'imaginaire ? Il ne suffit pas de dire, comme Bachelard, que « la métaphore, physiquement inadmissible, psychologiquement insensée, est cependant une vérité poétique »³⁸ : elle ne l'est pas toujours et si nous convenons qu'il y a des vérités poétiques, il faudrait parvenir à dire à quelles conditions elles le sont.

Par une confluence d'images, Bachelard nous convainc du caractère féminin de l'eau. Nous voulons bien convenir qu'il s'agit là d'une vérité poétique ; mais le problème de l'imaginaire n'est-il pas d'essayer de savoir, dès lors que l'on fait le pari que son découpage n'est pas arbitraire, si cette féminité que l'on attribue à l'eau est de même nature que ce qu'une langue appelle ainsi dans son traitement des noms, des pronoms, des adjectifs, des verbes ; si elle a quelque chose à voir avec ce que la psychanalyse essaie de définir, en termes tout autres qu'en termes de rôles sociaux. Ne faudrait-il pas, en une sorte de cartographie de l'imaginaire, situer toutes ces fonctions et tous ces rôles les uns par rapport aux autres plutôt que de procéder par convergence et amalgame ?

Et pourtant il y a un effort remarquable, tant chez Bachelard que chez Jankélévitch, pour essayer de sortir la philosophie de son axe canonique « sujet – objet », particulièrement probant dans la pensée des matières. « L'image est une plante qui a besoin de terre et de ciel, de substance et de forme »³⁹. Elle n'est ni sujet, ni objet⁴⁰. Citant Claude-Louis Estève, Bachelard exprime bien ce dépassement de l'axe sujet – objet par les matières et, tout particulièrement, par l'eau : « S'il faut désobjectiver autant que possible la logique et la science, il est non moins indispensable, en contrepartie, de désobjectiver le vocabulaire et la syntaxe ». Et Bachelard de commenter : « Faute de cette désobjectivation des objets, faute de cette déformation des formes qui nous permet de voir la matière sous l'objet, le monde s'éparpille en choses disparates, en solides immobiles et inertes, en objets étrangers à nous-mêmes. L'âme souffre alors d'un déficit d'imagination matérielle. L'eau, en groupant les images, en dissolvant les substances, aide l'imagination dans sa tâche de désobjectivation, dans sa tâche d'assimilation. Elle apporte aussi un type de syntaxe, une liaison continue des images qui désancre la rêverie attachée aux objets »⁴¹.

N'est-ce pas une gageure de faire une philosophie de la musique ou de faire une philosophie de l'imaginaire dont, comprenant les exigences auxquelles elles devraient satisfaire, les auteurs s'aperçoivent qu'ils ne sont pas à la hauteur de l'ambition, et que, presque à aucun moment, l'œuvre qu'ils ont ambitionné de faire ne l'a été ? Ne faudrait-il pas, pour qu'on puisse effectuer la philosophie de l'une ou de l'autre, éviter de tenir les propos mêmes de ce dont on veut faire la philoso-

³⁷ *Ibidem*, p. 20.

³⁸ *Ibidem*, p. 246.

³⁹ *Ibidem*, p. 4.

⁴⁰ Le végétal, l'animal, le cosmique, ont évité l'axe sujet – objet.

⁴¹ *Ibidem*, p. 17-18.

phie ? Il est vrai que la chose est particulièrement difficile à effectuer puisque les œuvres les plus mystérieuses et les moins rationnelles se présentent comme absolument imprenables par la raison et ne paraissent se donner que comme n'étant qu'à suivre par elle. Mais la raison peut-elle mieux faire que décrire ce qui est dans une œuvre-talisman, en ratant ce qui fait sa valeur, c'est-à-dire en ne la traitant pas mieux que si elle était ratée ? Car on peut décrire une œuvre ratée comme on décrit une œuvre réussie, sans pouvoir saisir et exposer ce qui fait qu'elle est réussie. Il est particulièrement difficile de mettre l'accent ou le doigt, par la raison, sur ce qui constitue l'essentiel de ce qu'elle n'est précisément pas elle-même ou de ce que ne sont pas ses œuvres.

Si les philosophes modernes ont, le plus souvent, raté la philosophie de l'imaginaire en ne lui ouvrant pas de régions suffisamment larges et du coup en se trouvant en porte-à-faux avec leurs propres affirmations, rendant impossible son développement et butant très vite sur des apories, nos deux philosophes, plus courageux et plus conséquents, ont mené l'affaire avec plus de bonheur sur quelques segments. Et puis, eux aussi ont désespéré, comme si cette question n'était pas mûre et n'était pas de leur force.

Bachelard, dans *L'eau et les rêves*, fait par deux fois l'aveu de l'immaturation de son entreprise et de son semi-échec : si, « par une psychanalyse de la connaissance objective et de la connaissance imagée, nous sommes devenu rationaliste à l'égard du feu » dit-il⁴², « la sincérité nous oblige à confesser que nous n'avons pas réussi le même redressement à l'égard de l'eau. Les images de l'eau, nous les vivons encore, nous les vivons synthétiquement dans leur complexité première en leur donnant souvent notre adhésion irraisonnée ». Il est vrai que le propos de Bachelard s'enlise souvent dans la chose même dont la raison veut rendre compte en parlant de l'eau. Au lieu de tenir un discours *sur* les procédés de l'imaginaire de l'eau sans jouer le jeu de cet imaginaire, il reprend comme à son compte les catégories qu'utilise cette matière pour développer son imaginaire. Il n'a pas su dégager par une argumentation propre ce qui constitue les façons mêmes dont l'imaginaire de l'eau se pense. Et, à la fin du même § V de l'Introduction de *L'eau et les rêves*, Bachelard reconnaît et déplore que son livre en soit resté à « un essai d'esthétique littéraire »⁴³.

Quant à Jankélévitch, il a écrit, dans *La musique et l'ineffable*, une page noire sur la musique ou, plus exactement sur la philosophie de celle-ci, y compris la sienne, avouant que l'on ne peut faire mieux qu'adopter une attitude musicale ou littéraire à son égard, sans jamais parvenir au philosophique qui était pourtant le but.

« Personne ne pense sincèrement à la musique ; on ne pense pas plus la musique *elle-même, ipsa*, ou l'ipséité de la musique, qu'on ne *pense le temps* : celui qui croit penser le temps, au sens où le temps est complément d'objet direct et objet d'une pensée transitive, pense aux événements qui sont dans le temps ou aux objets qui durent, pense non pas au devenir pur, mais aux contenus « devenant ». De même, celui qui prétend penser à la mort (où il n'y a, par définition, rien de pensable)

⁴² *Ibidem*, p. 10.

⁴³ *Ibidem*, p. 15.

rêvasse plus qu'il ne pense : c'est pourquoi la « méditation de la mort » est une méditation si parfaitement vide, vide comme le cénotaphe devant lequel elle se recueille ; c'est pourquoi la réflexion sur la mort ne trouvant pas de prises, ressemble si souvent à une somnolence. N'est-ce pas le cas de toute « réflexion » sur Dieu ou sur le ciel nocturne ? L'attention à la musique ne tombe jamais sur le centre intangible et inattingible de la réalité musicale, mais dévie plus ou moins vers les à-côtés circonstanciels de cette réalité : le recueillement de l'auditeur abîmé dans son audition, occupé à singer l'attitude du fidèle dans le sanctuaire, est un recueillement vide. On ne pense pas « la musique », mais par contre on peut penser selon la musique, ou en musique ou musicalement, la musique étant l'adverbe de manière de la pensée. Celui qui prétend penser à la musique pense donc à autre chose, mais, plus souvent encore, ne pense à rien »⁴⁴.

Terrible aveu, après avoir tenté de pousser les portes du mystère et de faire un pas de franchissement du connaissable, d'être obligé de faire marche arrière et de reconnaître que ce pas fait au-delà des mots n'était qu'une illusion.

Ainsi, l'un comme l'autre de nos deux aventuriers reconnaît qu'il a payé cher son honnêteté et globalement perdu son pari de faire une philosophie de l'imaginaire. Peut-être ont-ils tous deux baissé les bras un peu trop tôt et l'ouverture des terrains qu'ils ont effectuée par des entrées très différentes quoique convergentes s'est-elle révélée beaucoup moins perdante qu'ils ne le disent. D'ailleurs auraient-ils publié ces recherches s'ils avaient cru à cet échec ?

Nous pensons, pour notre part, que c'est dans une philosophie des fictions, plutôt qu'en s'en tenant à une philosophie critique que les difficultés précédentes ont quelques chances d'être résolues. Il est probable qu'il faille prendre la « fiction » sur ce terrain de l'imaginaire dans des sens très différents, dont il faudrait soigneusement dresser l'inventaire, ce qui éviterait le scepticisme au milieu du parcours et l'aveu d'échec publié avant de commencer, puis de comprendre comment ces divers sens s'articulent, plutôt que de suivre le sens fictif de manière littéraire, musical, religieux et de s'en plaindre. Le courage a consisté à affronter ces terrains ; l'envers de ce courage a été d'en faire une demi-philosophie dont personne ne se satisfait, même pas en cherchant à faire de deux-demi-philosophies une bonne. Cette philosophie des fictions devrait pouvoir opérer des sutures entre des domaines hétérogènes, sans être désemparée par cette hétérogénéité ; elle devrait aussi se donner délibérément la souplesse qu'elle n'a pas chez ses fondateurs qui ne lui reconnaissent pas toujours la nécessaire réversibilité qui convient à des raisonnements inverses. Peut-être aussi, sur le terrain que nous avons exploré, en suivant nos deux philosophes, qui paraissent s'être épaulés l'un l'autre dans leur désespoir comme dans leur demi-succès, le domaine de l'imaginaire, en particulier musical, s'est-il peut-être révélé plus difficile encore que le domaine du religieux. Certes, il existe des musiques dites « religieuses » – ce qui complique encore un peu notre tâche –. Mais le religieux se déroule tout de même dans le même élément verbal que le philosophique, ce qui rend l'hétérogénéité moins immense qu'en musique entre le verbe et le musical ; alors que l'on peut douter, comme l'ont

⁴⁴ Jankélévitch V., *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 115.

fait Bachelard et Jankélévitch pour des raisons différentes, que la musique soit un langage, s'harmonisât-elle pourtant parfois avec certains aspects du langage, moins pour se critiquer par eux que pour faire alliance avec eux. Mais presque tout le travail reste à faire et nous connaissons, grâce à Jankélévitch, la valeur et l'ambiguïté des « presque ». En tout cas, Bachelard partage avec Jankélévitch l'art du « presque »⁴⁵.

Jean-Pierre Cléro
 Université de Rouen-Normandie
 ERIAC
 jp.clero@orange.fr

Bibliographie

- Bachelard G., *Lautréamont*, J. Corti, 1963.
 Bachelard G., *L'Air et les Songes*, Paris, J. Corti, 1965.
 Bachelard G., *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, J. Corti, 1965.
 Bachelard G., *La terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 1971.
 Bachelard G., *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1973.
 Bachelard G., *La Formation de l'esprit scientifique : Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin, 1971.
 Bachelard G., *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1985.
 Bachelard G., *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, 2020.
 Jankélévitch V., *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983 (rééd. en 2015).
 Jankélévitch V., *Ravel*, Paris, Éd. du Seuil, 1988.
 Jankélévitch V., *La musique et les heures*, Paris, Éd. du Seuil, Paris, 1988.
 Jankélévitch V., *Fauré et l'inexprimable*, Paris, Plon, 2019.
 Jankélévitch V., *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 2019.
 Jankélévitch V., *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Paris, Plon, 2019.
 Jankélévitch V., *L'enchantement musical. Inédits*, Paris, Albin Michel, 2017.
 Jankélévitch V., *La présence lointaine. Albéniz, Séverac, Mompou*, Paris, Édition du Seuil, 1983.
 Lassus Marie-Pierre, *Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaire du Septentrion, 2010.

⁴⁵ Annonçant quelle sera sa conclusion, dans le § VI de son Introduction, Bachelard nous dit qu'elle sera consacrée « presque exclusivement au plus extrême de paradoxes » – celui que nous n'avons pas manqué de citer –. (Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 22).