

Maria-Ying Durand

La musique comme poétique de l'espace et du temps : une exploration à la lumière de Gaston Bachelard¹

1. Introduction

Gaston Bachelard a consacré une grande partie de son œuvre à explorer les profondeurs de l'imaginaire humain et à révéler les relations intimes entre l'Homme, son environnement et le temps qui s'écoule. Il a révélé à travers ses écrits que l'acte de rêver et d'imaginer est inséparable de notre nature humaine. Cette réalité n'est pas sans rappeler le pouvoir poétique de la musique, en tant qu'art éveillant nos émotions, nous transportant vers des mondes intérieurs insoupçonnés et transcendant le temps et l'espace.

Dans cette étude, nous nous pencherons sur la philosophie de Gaston Bachelard pour mieux comprendre la musique en tant que manifestation de la poétique de l'espace et du temps. Nous poserons la question : comment la musique, à travers ses ondes acoustiques, ses moments de silence et ses paysages sonores, peut-elle être un miroir des concepts bachelardiens de l'intimité de l'espace et de la dialectique du temps ? En outre, nous nous interrogerons sur la possibilité d'analyser les courants musicaux contemporains à la lumière de la philosophie de Gaston Bachelard.

Cette exploration se fera en trois étapes. Dans un premier temps, nous analyserons comment la musique peut exprimer des rapports mathématiques subtils et plus ou moins harmonieux, permettant d'habiter des espaces intimes. Dans un deuxième temps, nous considérerons la musique comme une représentation auditive du temps et des rythmes qui le composent, plongeant ainsi dans la dialectique du plein et du vide que Gaston Bachelard décrit dans son ouvrage *La Dialectique de la Durée*. Enfin, nous aborderons la musique comme un moyen d'affronter notre mortalité, une méditation sonore sur la fin inévitable vers laquelle chaque instant de notre vie nous conduit, grâce à l'impression d'ordre et de continuité qu'elle procure.

¹ Je remercie Monsieur Adrien Morel d'avoir apporté ses corrections et ses suggestions concernant les notions relatives à la physique, ainsi que Madame Chao-Ying Durand-Sun pour ses relectures.

2. L'aspect matériel de la vibration sonore.

Dans *l'Intuition de l'instant*, Gaston Bachelard reprend la définition du temps de *La nouvelle Siloë* de Gaston Roupnel. Le temps est ainsi décrit comme une succession d'instants composants, à la manière d'un *patchwork*, différents rythmes temporels. Contrairement à Bergson qui considère le temps comme durée, divisible par un dénominateur arbitraire, Bachelard conçoit le temps comme des instants discontinus. Nous allons voir en quoi cette conception du temps s'accorde avec une interprétation de la musique comme reflétant cette discontinuité des instants. En effet, une approche scientifique de la musique conçue à partir de l'aspect matériel de la vibration sonore nous invite à considérer la musique non seulement comme une expression artistique, mais aussi comme une forme de connaissance profonde, plus particulièrement sur la nature discontinue du temps. La musique peut effectivement être envisagée comme un exercice caché d'arithmétique exprimant des vérités universelles.

Maria-Ying Durand

Pendant l'Antiquité, la musique faisait partie des quatre sciences mathématiques du *quadrivium*, aux côtés de l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. Nous pouvons retrouver l'origine de cette classification chez Pythagore ou chez Platon, qui considéraient la musique comme étant régie par les mathématiques. Selon cette conception, la musique doit servir à éduquer les hommes, en prenant la perfection mathématique pour modèle, afin de les élever aux vérités transcendantes. Il est intéressant de constater que de nos jours, la musique est considérée de manière prédominante comme un art plutôt que comme une science, bien que certains mouvements musicaux revendiquent une approche intellectuelle mathématique, comme la musique stochastique de Iannis Xenakis² ou encore la musique spectrale de Tristan Murail³ comme nous le verrons plus loin.

En réalité, la musique est toujours mathématique, puisque l'aspect matériel de la musique n'est qu'une succession et superposition variée de fréquences, mesurables en Hertz. Pythagore aurait dit de la musique qu'elle est le nombre rendu audible. En effet, l'onde perçue par notre oreille nous semble harmonieuse pour certains rapports mathématiques, alors qu'un accord disharmonieux peut nous provoquer un inconfort. Par exemple, le rapport entre Si bémol et Do est considéré comme étant dissonant et peu agréable tandis que le rapport entre La et Do est agréable à l'oreille. C'est de cette idée d'harmonie qu'est née la gamme dont la découverte est attribuée à Pythagore⁴, qui est celle que nous utilisons aujourd'hui (Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si) et qui est ainsi devenue le fondement théorique de la musique. Elle résulte du calcul mathématique des rapports des intervalles musicaux les plus harmonieux.

² Iannis Xenakis, *Metastasis*, 1953-54.

³ Tristan Murail, *Désintégrations*, 1982-83.

⁴ On trouve néanmoins des textes décrivant une gamme similaire au II^e millénaire avant J.-C. chez les Babyloniens. Voir Martin Litchfield West, « The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts, » in *Music & Letters*, vol. 75, n° 2, mai 1994, p. 161-179.

Dans le chapitre VII de *La poétique de l'espace* intitulé « La miniature », Gaston Bachelard nous invite à plonger dans l'intimité de l'espace et à examiner comment les espaces, même les plus minuscules, peuvent influencer notre perception et notre connaissance du monde. En appliquant cette perspective à la gamme de Pythagore, nous pouvons considérer que les intervalles harmoniques créés par cette gamme engendrent une forme d'intimité sonore. Les espaces fréquentiels entre les notes influencent notre manière de concevoir la musique, et peut-être aussi notre vision du monde. On peut penser aux cultures utilisant d'autres gammes, comme par exemple la gamme pentatonique dans la musique chinoise ou les gammes Maqâm dans la musique arabe. Des espaces différents sont habités, mais la nature matérielle des notes reste la même, c'est-à-dire des ondes acoustiques à différentes fréquences. Les relations mathématiques précises entre les fréquences des notes créent un espace acoustique particulier où les harmonies se déploient et où l'on se sent chez soi.

Les travaux de Joseph Fourier en 1822 ont marqué un tournant dans la compréhension de la nature du son et de la musique. Avant lui, le son était considéré comme un phénomène simple associant une seule fréquence à chaque note musicale. Cependant, grâce aux séries de Fourier et à la transformée de Fourier, nous avons pu comprendre que le son pouvait être décomposé en une série d'harmoniques. En effet, le son pur produit par un diapason est une onde ayant pour fréquence 440 Hertz. Cependant si l'on fait vibrer la corde d'un piano à 440 Hertz, elle ne produit pas le même son que le diapason ou que la corde d'une guitare vibrant à la même fréquence. Contrairement au diapason, le son d'un piano est composé et non pur. Chaque instrument de musique se distingue ainsi par son timbre propre, également appelé sa couleur. Le timbre est composé de vibrations de plus hautes fréquences que la fréquence dite fondamentale : ce sont les harmoniques.

Cette approche a révélé la complexité cachée du son, montrant que même une note musicale apparemment simple est en réalité composée d'une infinité de composantes harmoniques. Cette idée de rupture avec la simplicité apparente des phénomènes sonores rappelle le mouvement de la pensée bachelardienne qui consiste à rompre avec les préjugés du sens commun pour explorer la réalité profonde des phénomènes. Les mathématiques, en tant que domaine de la pensée abstraite, sont décrites au chapitre I du *Nouvel esprit scientifique* intitulé « Les dilemmes de la philosophie géométrique » comme étant la voie royale pour accéder à ce niveau de réalité plus profond qui dépasse le donné immédiat et évident de la perception.

La décomposition du son en harmoniques peut être vue comme une forme d'imagination mathématique qui nous permet de découvrir la richesse cachée du monde sonore, ce que Bachelard décrit comme le « réel mathématique ⁵ ». L'analyse de la musique n'est pas la seule application des outils apportés par Fourier, qui lui-même s'en servait pour étudier la diffusion de la chaleur⁶. Bien qu'il fût

⁵ Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, « Quadrige », 2020 [1934], p.51.

⁶ Joseph Fourier, Gaston Darboux, *Théorie analytique de la chaleur*, Paris, Didot, 1822.

conscient de leur potentiel pour de nombreux domaines d'application, ce n'est que plus tard que les théories de Fourier ont été appliquées à d'autres domaines. À titre d'exemples d'applications modernes, nous pouvons citer l'analyse dynamique⁷ où la transformée de Fourier sert à décomposer des ondes complexes en ondes sinusoïdales, dans le but de simplifier l'analyse de systèmes dynamiques, ou encore l'analyse du signal, notamment dédiée au traitement des images⁸ ou au traitement du son⁹. Ces développements illustrent comment la pensée mathématique peut transcender les limites du donné immédiat pour aborder le réel d'une manière nouvelle.

La représentation graphique des fréquences d'un son que Fourier a ainsi rendue possible est utilisée comme matériau par la musique spectrale, pour composer des musiques qui analysent, construisent et déconstruisent des spectres sonores c'est-à-dire des représentations graphiques du rapport entre le temps et la fréquence d'un enregistrement sonore. On trouve dans ce genre de musique des sons instrumentaux et synthétiques déformés au point de se confondre. La musique spectrale n'exclut pas la dissonance : elle intègre même les bruits. Hermann von Helmholtz distingue le son comme étant calme, uniforme et invariable, du bruit qui est constitué d'un mélange irrégulier de sensations auditives. Tous les sons peuvent devenir de la musique pour les représentants de la musique spectrale. D'ailleurs, de la même manière que la lumière blanche, qui se décompose en tout le spectre des radiations visibles grâce à un prisme, ce que l'on appelle le bruit blanc est composé de la totalité du spectre des longueurs d'onde audibles. Ce bruit contenant tout le spectre des fréquences audibles montre la complexité et la multiplicité du bruit.

À titre d'exemple, nous pouvons citer *Désintégrations*, la composition de Tristan Murail analysant le spectre des sons de synthèse produit par ordinateur, et des sons de 17 instruments fractionnés, filtrés et distordus par addition ou soustraction de fréquences par le biais d'un ordinateur également. Le spectre ainsi révélé nous permet de nous représenter graphiquement les fréquences sonores entendues, au fil du temps. Nous pouvons noter que le son tout comme le bruit ont en commun d'être des exceptions par rapport au silence. Il en va de même pour la matière : les atomes sont l'exception par rapport au vide. Lorsque nous considérons le silence et le vide comme la norme dans l'univers, le son, le bruit et la matière deviennent des points de discontinuité. Cette idée peut être mise en relation avec le chapitre III de *La Dialectique de la Durée* intitulé « Durée et causalité physique » puisque Bachelard fait le lien entre les fréquences et la discontinuité :

⁷ Adrien Morel, Adrien Badel, Yohan Wanderoild, Gaël Pillonnet, « A unified N-SECE strategy for highly coupled piezoelectric energy scavengers, » in *Smart Materials and Structures*, 27, 084002, 2018.

⁸ Todd A. Ell & Stephen J. Sangwine, « Hypercomplex Fourier Transforms of Color Images, » in *IEEE Transactions on Image Processing*, vol. 16, no. 1, Jan. 2007, p. 22-35.

⁹ Nathan Lenssen & Deanna Needell, « An Introduction to Fourier Analysis with Applications to Music, » in *Journal of Humanistic Mathematics*, Volume 4 Issue 1 (January 2014), p. 72-91.

Si l'on ajoute maintenant que les périodes sont aussitôt traduites dans le langage des fréquences, que les fréquences apparaissent relatives les unes aux autres, on voit l'absolu et la continuité du temps se décolorer, sinon s'effacer.¹⁰

Les fréquences peuvent révéler la complexité du temps en mettant en évidence sa nature non absolue et discontinue. De plus, la musique apparaît comme une manifestation du vivant ayant des caractéristiques de la vie elle-même puisqu'elle montre comment des éléments aléatoires et des règles mathématiques peuvent se combiner pour créer une œuvre dynamique et en perpétuelle évolution, comme l'indique Hubert Reeves :

Qui n'a pas été frappé par la richesse des espèces et la variété des formes que révèle la plus modeste exposition de papillons ou de coquillages marins ? (...) Nous serons, en toute naïveté, tentés de conclure que les variétés et fantaisies quasi illimitées de la vie terrestre relèvent plutôt de la souplesse d'une partition de jazz que de la rigidité d'un manuscrit classique. Les progrès récents de la biologie moléculaire vont appuyer cette conclusion. « Si l'on ajoute maintenant que les périodes sont aussitôt traduites dans le langage des fréquences, que les fréquences apparaissent relatives les unes aux autres, on voit l'absolu et la continuité du temps se décolorer, sinon s'effacer. »¹¹

Cette idée d'une réalité complexe et en constante évolution se reflète dans la musique stochastique de Iannis Xenakis. Ce dernier souhaite imiter les événements et processus biologiques du monde vivant, en utilisant des théories probabilistes, comme celle de John von Neumann. *Metastasis* est la première œuvre qu'il compose entièrement à partir de règles et procédures mathématiques en 1954 pour 61 instruments. Son titre, signifiant « je change de place » en grec, nous renvoie à une idée d'évolution continue et discontinue à la fois : à chaque nouvel instant, un renouvellement a lieu. Des éléments aléatoires composent une totalité prévisible de la même manière que dans l'organisation du vivant.

Xenakis compose ainsi de manière indirecte, à partir de son ordinateur qui calcule selon des lois probabilistes, avec une souplesse peut-être plus grande encore que le *jazzman* improvisant. Son ambition est de composer de l'art qui soit raisonné, et en accord avec la pensée scientifique de son temps. Il est frappant de constater l'aspect lyrique de cette musique, malgré sa production complètement informatique. Elle ressemble étrangement à certaines œuvres de Liszt. Xenakis cherche également à associer musique et architecture, ayant été l'assistant du Corbusier. En 1958, il conçoit les plans de construction du pavillon Philips à partir des règles utilisées pour *Metastasis*. *La Poétique de l'espace* de Bachelard traite de ce rapport entre le hasard et la création, en plus d'analyser l'aspect poétique de l'architecture :

¹⁰ Gaston Bachelard, *La Dialectique de la Durée*, Paris, PUF, 2022 [1950], p.111

¹¹ Hubert Reeves, *Patience dans l'azur, l'évolution cosmique*, 1981, Paris, édition du Seuil, 1988, p.206-207.

Qui n'a vu dans quelques lignes qui apparaissent en un plafond la carte du nouveau continent ? Le poète sait tout cela. Mais pour dire à sa façon ce que sont ces univers créés par le hasard aux confins d'un dessin et d'une rêverie, il va les habiter.¹²

L'ambition de Xenakis est similaire au poète inspiré par une fissure sur un mur dont nous parle Bachelard, puisque son inspiration lui vient de la composition calculée de façon probabiliste par un ordinateur. Le hasard d'une courbe ou d'un nombre permet de créer un espace, réel ou imaginaire, pour se recueillir. La construction de Xenakis n'a fait qu'illustrer concrètement ce qu'une musique propose de manière imaginaire : la création d'un espace, d'un lieu à habiter le temps d'un morceau musical. La musique, à travers des compositions telles que celles de Xenakis, offre une expérience d'intimité tout en incarnant la discontinuité du temps et la dynamique de la vie, créant ainsi un lieu où l'auditeur peut se recueillir et explorer la complexité de l'existence.

Maria-Ying Durand

3. Le rythme musical et le rythme psychique

Le conflit entre les différents rythmes que composent les successions d'instants discontinus que nous vivons est étudié par Bachelard dans *La Dialectique de la Durée*. Il examine l'approche de la rythmanalyse fondée par Lucio Alberto Pinheiro dos Santos au chapitre VIII. La notion de rythme est considérée par la rythmanalyse comme étant au fondement de tous les phénomènes biologiques, matériels et psychiques. Cependant, les différents rythmes qui composent le temps peuvent entrer en conflit, par exemple le rythme circadien biologique et le rythme psychique. La visée de cette discipline proche de la psychanalyse est la guérison de l'âme souffrante par le rythme. En effet, la condition de tout être vivant est de tenter en permanence de compenser les déséquilibres rythmiques qu'il rencontre, selon Julien Lamy qui parle de « chronoses »¹³ pour qualifier ce problème. De la même manière que la psychanalyse traite les psychoses et les névroses, la rythmanalyse cherche à soigner les déséquilibres rythmiques en rétablissant une harmonie temporelle. Selon Jean-Jacques Wunenburger, « Une société heureuse est une société pan-rythmée où chacun, enraciné dans ses rythmes propres (biologiques, psychiques et mentaux), entre en phase avec d'autres êtres rythmés pour former une communauté rythmante¹⁴. » Or nous ne pouvons parler du rythme sans parler de la musique, qui est le libre jeu des rythmes, des mélodies et des sons.

À cet égard, le rythme ne peut être une continuité jamais interrompue. Il se décompose en sons et en silences. Il en va de même au niveau psychique et biologique comme Bachelard l'indique au chapitre II de *l'Intuition de l'Instant* intitulé

¹² Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961 [1957], p.171.

¹³ Julien Lamy « Rythme, vie et pensée chez Bachelard la rythmanalyse entre psychanalyse et chronobiologie » in Wunenburger et Buse, *Symbolon 8*, Éditions universitaires de Lyon III, 2012, p.229.

¹⁴ Jean-Jacques Wunenburger, « Rythmopraxies : quelle révolution pour le chronotope urbain ? », in *Rhuthmos*, 19 mai 2020.

« Le problème de l'habitude et le temps discontinu » avec une réflexion sur le vivant et son commencement par l'état de germe. Le germe ne contient pas le devenir en sa matière : sa croissance est une construction successive. C'est le commencement par excellence, ou comme le dit Bachelard c'est « *le début de l'habitude de vivre* »¹⁵. Ainsi, que ce soit dans la musique, la psychologie ou la biologie, la notion de rythme révèle la présence de discontinuités essentielles. La rythmanalyse nous offre un cadre pour explorer ces ruptures créatrices au sein de nos expériences et de notre compréhension du monde.

L'un des problèmes majeurs du monde moderne est la pollution à une multitude de niveaux : pollution environnementale, de l'information, mais aussi pollution sonore. Brouillant les transmissions chantées des baleines à bosse, l'écho du bruit des villes parvient jusqu'au fond des océans. Le silence est de plus en plus rare et précieux à l'échelle humaine alors qu'il règne dans l'univers. Cela est d'autant plus grave quand l'on considère que le silence constitue un espace pour la rêverie, comme Bachelard qui le formule ainsi :

Il est trop facile de caractériser le silence comme une retraite pleine d'hostilité, de rancœur, de fâcherie. Le poète nous invite à rêver bien au-delà de ces conflits psychologiques qui divisent les êtres qui ne savent pas rêver. On sent qu'il faut franchir une barrière pour échapper aux psychologues, pour entrer dans un domaine qui « ne s'observe pas » où nous-mêmes nous ne sommes plus divisés entre observateur et observé. Alors le rêveur est pris tout entier dans sa rêverie. Sa rêverie est sa vie silencieuse. C'est cette paix silencieuse que veut nous communiquer le poète.¹⁶

Le silence est donc synonyme de liberté de l'imagination créatrice, puisqu'il est l'espace offrant toutes les possibilités. Le silence total est sans doute extrêmement rare, mais nous pouvons nous arrêter d'écouter plus facilement les bruits environnants quand ils sont discrets et répétitifs, comme le bruit de la pluie, qui est d'ailleurs un bruit blanc : il couvre donc tous les autres bruits, puisqu'il contient toutes les longueurs d'ondes audibles. Le silence qui permet la rêverie est avant tout un silence intérieur : le calme de l'esprit, qui se replie sur lui-même à l'écart du monde. La vertu du silence est de permettre une pause. C'est le principe du *selah* (סלה) : ce mot hébreu qui se trouve dans l'Ancien Testament, dans les psaumes de David et dans le livre d'Habacuc signifie justement « pause ». Ce mot signifie le fait de laisser une place au silence pour mettre en valeur les sons qui l'entourent.

Bien qu'étant composé par des instants distincts selon la conception de Bachelard, même la prolongation du son le plus doux finit par devenir insupportable comme il le remarque dans le chapitre III de *L'intuition de l'instant* intitulé « L'idée du progrès et l'intuition du temps ». Il établit un parallèle avec la matière : une répétition rythmique trop monotone fragilise et finit par briser les composants les plus solides. Nous voyons ainsi l'importance des instants de silence, des pauses, regarder en soi et être attentif à l'instant qui est en train de se produire.

¹⁵ Gaston Bachelard, *La Dialectique de la Durée*, op.cit., p.66

¹⁶ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 2016 [1960], Chapitre I, V, p.39.

Néanmoins, un silence de mort peut mener à l'angoisse et finir par bloquer toute créativité. Le rapport entre le silence et le son doit être dialectique. Bachelard parle d'ailleurs d'une « dialectique de l'oreille recueillie et de l'oreille tendue¹⁷ » dans *La terre et les rêveries du repos* pour décrire respectivement le silence satisfaisant et l'être en tension qui cherche un son au-delà du silence, et même à voir, et à ainsi dépasser la simple sonorité. D'un côté, la tension, et de l'autre la détente qui « prête au jeu des images finement rythmanalysées¹⁸ », c'est-à-dire des images où l'ambivalence est acceptée. La musique organise le silence en le combinant à des sons, au cours du temps. Les systèmes d'instant que sont les rythmes sont entrecoupés de néants, qui sont en réalité des substitutions. Comme le dit Bachelard : « Le temps est une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants¹⁹ ».

En effet, le néant entre chaque instant est à la fois vide et plein, il est rempli par un surplus de contenu par rapport à l'être puisqu'il amène la fonction de la suppression, qui ne peut jamais être absolue et qui mène donc à la substitution. C'est pourquoi chez Bachelard, contrairement à la conception de Bergson, il n'y a pas de mélodie sans silence, et pas de substance sans vide. L'expérience de la musique est discontinue : elle n'est pas un tout indivisible et ininterrompu. Elle n'appartient donc pas à une ontologie du plein. Bachelard défend au contraire une métaphysique du silence. La musique en compte généralement sept figures : la pause, la demi-pause, le soupir, le demi-soupir, le quart de soupir, le huitième de soupir et le seizième de soupir. Comme leurs noms l'indiquent, ces silences sont des respirations, des souffles. Ce sont des silences emplis de vie et de possibles. C'est ainsi que Bachelard conçoit le silence dans *l'Air et les songes* :

C'est le souffle qui est le premier phénomène du silence de l'être. À écouter ce souffle silencieux à peine parlant, on comprend combien il est différent du silence taciturne aux lèvres pincées. Dès que l'imagination aérienne s'élève, le règne du silence fermé est fini. Alors commence le silence qui respire. Alors commence le règne infini du silence ouvert.²⁰

De la même manière que le néant est nécessaire à l'ontologie bachelardienne, le silence est nécessaire à la musique. Le silence est l'espace des possibles, qui renferme toutes les tensions : il est l'attente qui ne peut être résolue que par le retour d'une perception sonore. Bachelard distingue donc un silence fermé d'un silence ouvert, qui est le seul à être en rapport dialectique avec la clameur, tonique et sonore. Ce silence est attentif, propre à la poésie, et profond et nous permet de descendre en nous-mêmes, « êtres *profonds*²¹ » que nous sommes.

L'importance et la puissance évocatrice du silence est mise en valeur et sublimée par une musique dépouillée, qui lui laisse sa place. La musique minimaliste, également appelée musique répétitive, se compose autour d'une pulsation régulière

¹⁷ Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, José Corti, 1982 [1948], p.82.

¹⁸ *Ibidem*, p.82.

¹⁹ Gaston Bachelard, *l'Intuition de l'instant*, Paris, Gonthier, 1932, p.13.

²⁰ Gaston Bachelard, *l'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1990 [1943], p. 277.

²¹ Gaston Bachelard, *op.cit.*, p.223.

et obstinée, attirant notre attention sur le silence séparant chaque note. Par ailleurs, la même note n'est jamais vécue deux fois de la même manière : la myriade d'émotions ressenties à différents degrés témoigne de la forte discontinuité décrite par Bachelard. Pourtant, c'est bien la même perception d'une note répétée qui présente toujours la même vibration. Bachelard dit que « les vibrations ne peuvent pas avoir un rôle identique puisqu'elles n'ont pas la même place²² » ou encore que « Les sensations ne sont pas liées ; c'est notre âme qui les lie²³ ». Le sens déborde le support matériel, comme pour les mots dont le signifié, c'est-à-dire ce qui est visé, déborde le signifiant, c'est-à-dire le mot physique. Le silence devient à son tour répétitif, et évocateur d'émotions indicibles sans cesse différentes. Nous pouvons évoquer par exemple à la composition *Truman sleeps* de Philip Glass où chaque note semble faire état d'une progression dans le douloureux passage de l'illusion à la réalité vécu par Truman dans le film de Peter Weir de 1998, qui rappelle à la fois l'allégorie platonicienne de la caverne et le doute cartésien.

L'économie de notes fournit un surplus de puissance symbolique à la mélodie, ou au rythme de l'*ostinato* qui est le nom de ce procédé de composition musicale produisant la répétition acharnée d'une même harmonie. La musique minimaliste rappelle également le procédé de l'isorythmie de l'*Ars nova* au XIV^e siècle, qui est d'ailleurs l'une des différentes sortes de rythmes et même le rythme le plus rare que l'on puisse rencontrer dans la rythmanalyse d'Henri Lefebvre²⁴. Parfois considérée comme étant hypnotique et méditative, et revendiquée comme telle par Terry Riley et La Monte Young, la musique minimaliste est au contraire considérée comme demandant une activité d'écoute particulièrement active et alerte par Philip Glass et Steve Reich. Peut-être qu'il s'agit de savoir écouter, c'est-à-dire se montrer attentif, pour accéder au repos contemplatif que permet l'envol de l'imagination, dans un mouvement de dialectique bachelardienne qui réconcilierait les deux conceptions. Cet instant poétique offrirait l'accès à ce que Bachelard appelle un « temps vertical » dans le texte *Instant poétique et Instant métaphysique* situé en appendice de *l'Intuition de l'Instant*. Ce temps distinct du « temps du monde » réconcilie les ambivalences qui dans le temps commun, seraient des antithèses. Comme la poésie, la musique permet d'éprouver des sentiments contraires par oscillations dans les deux directions lors d'un même instant.

4. Le paysage mythique

Comme nous l'avons vu, l'importance du silence est en lien étroit avec la nécessité de la respiration, du repos qui coupe une activité trop longtemps prolongée. Le mouvement musical *ambient* revendique, en poussant certaines des ambitions

²² Gaston Bachelard, *La Dialectique de la Durée*, op.cit., p.87

²³ Gaston Bachelard, *La Dialectique de la Durée*, Paris, PUF, 1^{re} édition critique « Quadrige », 2022, p.165

²⁴ Henri Lefebvre, *Eléments de rythmanalyse, Introduction à la connaissance des rythmes*, Paris, Syllepse, 1992.

de la musique minimaliste à l'extrême, une discrétion lui permettant d'être écouté sans effort de concentration. Combinant des bruits et des sons variés, cette musique *ambient* cherche à se fondre dans le décor, qu'il s'agit d'agrémenter tout en s'effaçant. L'*ambient* semble ainsi être la musique trajectrice par excellence, pour reprendre le concept de trajection²⁵ d'Augustin Berque qui désigne ce qui n'est ni proprement subjectif, ni proprement objectif, mais qui fait l'objet d'une trajectoire entre les deux pôles théoriques du sujet et de l'objet. Le paysage est un exemple de trajectivité, puisque sa réalité concrète ne peut être saisie ni pleinement du côté de l'objet, ni uniquement du côté du sujet.

L'*ambient* accompagne ou remplace d'ailleurs la contemplation d'un paysage, quand elle est inspirée par un élément naturel, comme chez Takashi Kokubo²⁶ qui compose pour reproduire l'ambiance propre aux forêts et aux cours d'eaux. D'ailleurs, Bachelard disait du bruit de l'eau : « les eaux bruissantes apprennent aux oiseaux et aux hommes à chanter, à parler, à redire²⁷... » : nous retrouvons à la fois l'aspect mélodieux du bruit de l'eau, et également son aspect répétitif, qui contribue à en faire un son musical créant une ambiance apaisante, et non pas un bruit brusque et soudain. Bien que la musique inspirée par l'eau ne soit que métaphorique : les notes nous rappellent le son de l'eau sans y ressembler sur le plan des fréquences ou des timbres entendus. De la même manière que le mouvement impressionniste en peinture, la musique *ambient* propose une interprétation et non une reproduction à l'identique de la nature. Selon Marie-Pierre Lassus, qui résume bien ce phénomène :

La musique n'imité pas le son de l'eau ou celui du vent mais suscite une sorte d'empathie corporelle qui nous fait esquisser intérieurement des mouvements éveillant des réminiscences liées à notre expérience singulière de ce paysage.²⁸

L'*ambient* peut également représenter un paysage ayant été transformé par l'homme, comme dans *Barcelona : Gaudi's Dream* (1992) du même compositeur, qui s'inspire de l'architecture de Gaudi. Parfois, la musique *ambient* est composée pour un musée, un aéroport, ou une ligne de métro, par exemple chez Brian Eno²⁹, le fondateur de l'*ambient*. On parle parfois de « musique d'ascenseur » pour décrire ce genre musical. La musique d'ambiance dans les ascenseurs, également appelée Muzak, aurait des vertus thérapeutiques sur les usagers, l'ascenseur constituant un lieu froid et inconnu, dans lequel nous pouvons ressentir de la claustrophobie. Elle aiderait à la productivité, permettant le repos et la relaxation, à condition de ne pas produire une impression artificielle de plénitude. Eno concevait sa musique comme créatrice d'un espace où penser, au lieu de n'être qu'une distraction joyeuse, *Music for Airports* devait rappeler le risque inhérent au voyage en avion, afin de faire accepter l'éventualité de la mort aux futurs passagers.

²⁵ Augustin Berque, *Le Sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986.

²⁶ *Oasis of the Wind II : A story of Forest and Water*, 1993.

²⁷ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p.28.

²⁸ Marie-Pierre Lassus, *op.cit.*, p.58.

²⁹ *Ambient 1 : Music for Airports*, 1978.

La musique permet ainsi de représenter la complexité de réalités comme celles du paysage, ou de la finitude de l'existence. Plus particulièrement, des « fragments de néant et de mort mis au travers de notre vie »³⁰ décrits par Bachelard, que l'on trouve à la fois dans le passé et dans ce que nous entrevoyons de l'avenir. Jacques Derrida parle d'une « hantologie » dans *Spectres de Marx* : ce terme est parfois utilisé pour qualifier l'*ambient*, qui peut être le reflet d'une certaine mélancolie ou nostalgie. Par exemple, le groupe *Boards of Canada* inclut des extraits de la télévision des années 70, ou encore des rires et voix d'enfants aux sons distordus à ses morceaux. Le monde s'appréhende dans un théâtre virtuel, grâce aux techniques de télécommunications qui permettent la conservation de ce genre de reliques, qui peuvent reprendre une vie fantomatique le temps d'un morceau de ce genre.

Pour Derrida, l'hantologie est la trace à la fois visible et invisible du passé qui hante le présent. Il donne l'exemple du communisme, dont le « spectre » hante toujours les esprits. Le courant musical *dark ambient*³¹ pousse encore plus loin l'aspect hanté et fantomatique de la musique, en proposant des visions dystopiques du futur, à travers des sons brutaux, métalliques et froids. Le système tonal qui émerge à la Renaissance repose sur un couplage entre tensions et détentes: dans un morceau consonant, une note dissonante peut permettre d'apporter un moment de tension qui sera résolu par le retour à la consonance. De nos jours, certains musiciens recherchent justement la dissonance pour provoquer une expérience désagréable : pour réaliser la bande-son d'un film d'horreur par exemple. Ces moments de tension seront résolus à l'arrêt de la dissonance. Dans le cas du *dark ambient*, la dissonance peut être un moyen d'être transportés non plus dans des lieux d'intimité, mais d'étrangeté totale : des mondes dévastés, en déperdition, avec par exemple un thème récurrent de l'hiver nucléaire. La musique peut évoquer une mélancolie ou nostalgie d'un passé fantomatique, aussi bien que la vision d'un futur qu'on espère ne jamais connaître. Ainsi, la musique peut susciter des émotions comme la terreur, par des images de cauchemar lovecraftien d'une menace indéterminée et de désolation. Les auditeurs d'une telle musique parlent souvent de l'étrange et inattendu réconfort éprouvé à son écoute. Paul Roquet propose une explication à ce phénomène :

*This alliance of ambience with death stems from a fascination with the dissolution of the self, the removal of the figure from the landscape. It offers a kind of calm confrontation with disaster, a means of dealing with the risk and uncertainty lying just underneath the seemingly ordered spaces listeners move through each day.*³²

De manière similaire à la science-fiction dystopique en littérature, cette dérivation sombre de l'*ambient* permet de nous projeter vers un futur que nous devrions

³⁰ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 77.

³¹ Akira Yamaoka – *Silent Hill 2*, 2001.

³² Paul Roquet, « Ambient Landscapes from Brian Eno to Tetsu Inoue » in *Journal of Popular Music Studies*, Volume 21, Issue 4, p. 373.

nous efforcer d'éviter, mais aussi d'accepter les crises inévitables que l'humanité va traverser, permettant une forme de résignation apaisée. La musique est donc un moyen puissant d'explorer la manière dont notre imaginaire est influencé par des fragments du temps et de la mémoire.

Comme le chant des baleines à bosse qui évolue au fil du temps sans répéter deux fois le même motif à l'identique³³, la musique produite par l'humanité constitue en quelque sorte un long poème dont on ne peut saisir qu'une partie du sens, car il se construit en permanence et ne s'achèvera qu'avec l'humanité elle-même. L'existence des premiers instruments de musiques daterait d'avant même la disparition de l'Homme de Néandertal, à une époque où les derniers représentants de cette espèce auraient cohabités avec *Homo Sapiens*. Le plus ancien spécimen pourrait être la flûte de Divje Babe, un fémur d'Ours des cavernes doté de quatre trous, découvert en Slovénie et daté de 43 000 ans. Cependant, un débat existe au sein de la communauté scientifique pour déterminer s'il s'agit bien d'un instrument de musique créé par l'homme, ou du résultat de la morsure d'un carnivore³⁴. La flûte reste tout de même le plus ancien type d'instrument de musique attesté par l'archéologie puisque celle de la grotte de Geissenklösterle en Allemagne ne suscite aucun doute sur sa fonction musicale, et est datée de 35 000 ans³⁵. La musique est probablement apparue plus tôt encore, par le biais du chant.

Ces premières manifestations musicales témoignent de la profonde inclination de l'homme à créer et à exprimer sa réalité au-delà des besoins purement matériels. Comme le dit Gaston Bachelard : « l'homme est une création du désir, non pas une création du besoin³⁶ ». Même à une époque où les contraintes matérielles étaient sévères, la musique a émergé comme une forme d'expression qui transcende les besoins de base, reflétant ainsi la capacité humaine à créer des mondes symboliques et poétiques au-delà de la réalité tangible. En même temps, l'aspect répétitif de la musique qui culmine avec le mouvement du minimalisme musical révèle une structure synchronique, dans les termes de Gilbert Durand, qui en tant que structure du régime nocturne de l'imaginaire offre une puissance de répétition, et ainsi, d'affirmation face à la mort. Si le temps permet de mesurer le mouvement, qui sépare un avant et un après, comme chez Aristote³⁷, la musique est peut-être ce qui nous permet de supporter ce mouvement, et l'irréversibilité du temps. Comme le mythe, la musique est « éternel

³³ Katharine Payne, Roger Payne, « Large Scale Changes over 19 years in Songs of Humpback Whales in Bermuda », in *Ethology* (vol.68, 2), January-December 1985, p.89-114.

³⁴ Matija Turk, Ivan Turk, Marcel Otte, « The Neanderthal Musical Instrument from Divje Babe I Cave (Slovenia): A Critical Review of the Discussion. », *Applied Sciences*, vol. 10, Issue 4, 2020, article 1226.

³⁵ Nicolas J. Conard, Maria Malina, « New evidence for the origins of music from the caves of the Swabian Jura. », *Orient-Archäologie*, vol. 22, 2008, p.13-22.

³⁶ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1949 (1ère édition, 1938), p.39

³⁷ Aristote, *Physique*, livre IV.

recommencement d'une cosmogonie³⁸ » qui permet de lutter contre le temps et la mort. Pour reprendre les mots de Bachelard :

Humainement la dissymétrie du passé et de l'avenir est radicale. En nous le passé, c'est une voix qui a trouvé un écho. Nous donnons ainsi une force à ce qui n'est plus qu'une forme, mieux encore nous donnons une forme unique à la pluralité des formes. Par cette synthèse, le passé prend alors le poids de l'avenir. Mais l'avenir, si tendu que soit notre désir, est une perspective sans profondeur. Il n'a vraiment nulle attache solide avec le réel. C'est pourquoi nous disons qu'il est dans le sein de Dieu.³⁹

La musique, en incorporant des éléments du passé, nous offre un moyen de donner forme et de rendre palpable ce qui serait autrement abstrait dans l'avenir. Elle nous permet de revivre des moments révolus et d'entrevoir les futurs possibles, créant ainsi une forme d'ordre, de négentropie, au sein d'un univers en perpétuelle tendance vers l'entropie⁴⁰. La musique peut également être perçue comme un moyen de composer avec notre destin funeste, comme l'a annoncé Brian Eno avec son œuvre *Music for Airports*. Cette musique crée un sentiment de résignation calme et apaisée face à l'inévitabilité de la mort, un thème que l'on retrouve accentué dans le mouvement musical *Dark ambient*. Ainsi, la musique nous rappelle au non-fonctionnement, à la mort, au silence qui se trouvent dispersés tout au long de la vie. D'un autre côté, elle incarne la capacité d'adaptation et de création dans un univers principalement marqué par la mort. Dans cette perspective, la dialectique de la durée se dévoile comme une succession de divers rythmes, incarnant à la fois la vie et la mort. De cette manière, la musique offre une possibilité singulière de transcender le temps, à l'instar du mythe, en nous invitant à réfléchir sur la complexité de notre expérience temporelle et de notre existence.

5. Conclusion

La musique peut ainsi être décomposée arithmétiquement en unités, sonores ou silencieuses, et nous procure une illusion de durée et de continuité par le biais de la mélodie. Les dissonances et les bruits peuvent briser cette impression d'harmonie, marquant au contraire l'aspect discontinu du temps. Notre « résonance sentimentale⁴¹ » est à l'origine de cette consistance, qui permet aux enchaînements de notes de s'écouler harmonieusement. Tandis que nous sommes inextricablement ancrés dans le présent, la musique nous permet de redonner vie à un passé révolu et de

³⁸ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin, 2020, Chapitre 4 : « Mythes et sémantisme », p.389.

³⁹ Gaston Bachelard, *La Dialectique de la Durée*, op.cit., p.53

⁴⁰ Morel, A., Durand, M-Y., « Gilbert Durand et la physique : bassins sémantiques, chaos et négentropie » in *Imaginaire et neurosciences. Héritages et actualisations de l'œuvre de Gilbert Durand*, Hermann, Paris, 2022, p. 37-52.

⁴¹ Gaston Bachelard, *La Dialectique de la Durée*, op.cit., p.167

vivre l'attente d'un futur incertain. En somme, la musique est ce qui nous permet de capturer l'éphémère dans une danse en perpétuel changement. Elle se dresse comme un rempart symbolique contre la flèche implacable du temps, employant des procédés d'organisation de fréquences, qu'elles soient harmonieuses ou non, de répétition et de trajectivité. À travers ses mélodies, la musique lie le sujet humain au monde matériel qui l'entoure, réalisant ainsi le vœu de Gaston Bachelard lorsqu'il affirme : « Toute contemplation profonde est nécessairement, naturellement un hymne. La fonction de cet hymne est de dépasser le réel, de projeter un monde sonore au-delà du monde muet⁴². »

Ainsi, la musique, en harmonie avec la philosophie de Gaston Bachelard, devient une passerelle vers une réalité métaphorique et poétique, où le temps est déformé et l'espace est étendu. Elle incarne notre désir insatiable de dépasser les contraintes de la condition humaine et possède la capacité d'élever nos esprits au-delà des limites du temps et de l'espace. Cette exploration interdisciplinaire entre la musique contemporaine et la philosophie bachelardienne nous rappelle que l'art, en particulier la musique, continue de jouer un rôle essentiel dans notre quête pour comprendre notre relation complexe avec le temps, l'espace et notre propre existence.

Maria-Ying Durand
Chercheuse indépendante
mariayingd@gmail.com

Bibliographie

- Bachelard, G., *L'Intuition de l'Instant*, Paris, Gonthier, 1932.
 Bachelard, G., *La Psychanalyse du Feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1949 [1938].
 Bachelard, G., *La Formation de l'Esprit scientifique*, Paris, Vrin, 2000 [1938].
 Bachelard, G., *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1983 [1942].
 Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1990 [1943].
 Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1982 [1948].
 Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, Paris, PUF, 1^{ère} édition critique « Quadrige », 2022 [1950].
 Bachelard, G., *La Poétique de l'Espace*, Paris, PUF, 1961 [1957].
 Bachelard, G., *La Poétique de la Rêverie*, Paris, PUF, 2016 [1960].
 Berque, A., *Le Sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986.
 Conard, N., malina, M., « New evidence for the origins of music from the caves of the Swabian Jura. », *Orient-Archäologie*, vol. 22, 2008, p.13-22.
 Derrida, J., *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 2006 [1993].
 Durand, G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin, 2020 [1969].
 Fourier, J., darboux, G., *Théorie analytique de la chaleur*, Paris, Didot, 1822.
 Helmholtz, H., *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives*, Paris, Hachette Bnf, coll. « Arts », 2020 [1868-1874]

⁴² Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, *op.cit.*, p.61-62.

- Lamy, J., « Rythme, vie et pensée chez Bachelard la rythmanalyse entre psychanalyse et chronobiologie », in *Symbolon 8*, Editions universitaires de Lyon III, 2012.
- Lassus, M-P., *Gaston Bachelard musicien, Une Philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010
- Lefebvre, H., *Éléments de rythmanalyse, Introduction à la connaissance des rythmes*, Paris, Syllepse, 1992.
- Lenssen, N., Needell, D., "An Introduction to Fourier Analysis with Applications to Music," in *Journal of Humanistic Mathematics*, Volume 4 Issue 1 (January 2014), p.72-91.
- Morel, A., Badel, A., Wanderoild, Y., Pillonnet, G., « A unified N-SECE strategy for highly coupled piezoelectric energy scavengers, » in *Smart Materials and Structures*, 27, 084002, 2018.
- Morel, A., Durand, M-Y., « Gilbert Durand et la physique : bassins sémantiques, chaos et néguentropie » in *Imaginaire et neurosciences. Héritages et actualisations de l'œuvre de Gilbert Durand*, Hermann, Paris, 2022, p. 37-52.
- Payne « Large Scale Changes over 19 years in Songs of Humpback Whales in Bermuda », in *Ethology* (vol.68, 2), January December 1985, p.89-114.
- Reeves H., *Patience dans l'azur, l'évolution cosmique*, 1981, Paris, édition du Seuil, 1988.
- Roquet, P., « Ambient Landscapes from Brian Eno to Tetsu Inoue », in *Journal of Popular Music Studies*, Volume 21, Issue 4, p.364-383, 2009.
- Todd A. E., sangwine, J. S., « Hypercomplex Fourier Transforms of Color Images, » in *IEEE Transactions on Image Processing*, vol. 16, no. 1, Jan. 2007, p. 22-35.
- Turk, M., Turk, I., Otte, M., « The Neanderthal Musical Instrument from Divje Babe I Cave (Slovenia): A Critical Review of the Discussion. », *Applied Sciences*, vol. 10, Issue 4, 2020, article 1226.
- West M.L., « The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts » in *Music & Letters*, vol. 75, n° 2, mai 1994, p. 161-179.
- Wunenburger, J-J., « Rythmopraxies : quelle révolution pour le chronotope urbain ? » in *Rhythmos*, 19 mai 2020.