

2/2023

Bachelard Studies  
Études Bachelardiennes  
Studi Bachelardiani



MIMESIS

Bachelard Studies  
Études Bachelardiennes  
Studi Bachelardiani

*Editors/Directeurs/Direttori*

Renato BOCCALI (Università IULM, Milano), Jean-Jacques WUNENBURGER (Université Jean Moulin, Lyon III)

*Deputy Editors in Chief / Rédacteur en Chef adjoints/Vice-Capo redattori*

Riccardo BARONTINI (Ghent University), Jacques POIRIER (Université de Bourgogne), Eileen RIZO PATRON (Binghamton University)

*Comité de Rédaction/ Editorial Board/Comitato redazionale*

Claudio D'AURIZIO (Università della Calabria), Ambra BENVENUTO (Università degli Studi di Napoli "FedericoII"), Annagiulia CANESSO (Università di Padova), Paulina GURGUL (Jagiellonian University), Gilles HIERONIMUS (Université Jean Moulin, Lyon III), Gerardo IENNA (Università di Verona e University of Maryland), Ana Tais PORTANOVA (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre), Catarina SANT'ANA (Universidade Federal da Bahia)

*Comité Scientifique/ Scientific Board/Comitato scientifico*

Charles ALUNNI (École normale supérieure de Paris), Lutz BAUMANN (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), Maria Francesca BONICALZI (Università degli Studi di Bergamo), Vincent BONTEMS (École normale supérieure, CEA, Paris), Ionel BUSE (Universitatea din Craiova), Rodolphe CALIN (Université Paul Valéry, Montpellier III), Mario CASTELLANA (Università del Salento, Lecce), Valeria CHIORE (Università L'Orientale di Napoli), Frédéric FRUTEAU DE LACLOS (Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne), Nicole FABRE (GIREP, Paris), Anne FAGOT-LARGEAULT (Collège de France, Paris), Elio FRANZINI (Università degli Studi di Milano), GAO YANPING (Chinese Academy of Sciences, Beijing), Etienne KLEIN (CEA, Paris), Marie-Noël LAPOUJADE (Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México), Thierry PAQUOT (Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne), Fabrizio PALOMBI (Università della Calabria, Arcavacata di Rende), Daniel PARROCHIA (Université Jean Moulin Lyon III), Jean-Philippe PIERRON (Université de Bourgogne, Dijon), Marta PLES-BEBEN (Uniwersytet Śląski w Katowicach), Gaspare POLIZZI (Università di Pisa), Delia POPA (Villanova University), Hans-Jörg RHEINBERGER (Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin), Roberto REVELLO (Università dell'Insubria), Christian THIBOUTOT (Université du Québec à Montréal), Carlo VINTI (Università degli Studi di Perugia)

Redazione

bachelardstudies@mimesisjournals.com

This issue was made possible by the support Ce numéro a été réalisé avec le support de

Questo numero è stato realizzato con il contributo

Università IULM, Milano

Association Internationale Gaston Bachelard

Mimesis Edizioni (Milano – Udine)

[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)

[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Issn: 2724-5470

Isbn: 9791222308081

© 2023 – Mim Edizioni SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75

20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

REGISTRO DI STAMPA – TRIBUNALE DI NAPOLI.R.G. n. 5571/19

Proprietario: Associazione Italiana Gaston Bachelard

Legale rappresentante: Aurororosa Alison

Direttore responsabile: Aurororosa Alison

Autorizzazione n. 34 – del 24/07/2019

# Indice

## EDITORIAL – ÉDITORIAL – EDITORIALE

- 5 Marie-Pierre Lassus, *Bachelard “silencieux” or the art of hearing*  
15 Marie-Pierre Lassus, *Bachelard “silencieux” ou l’art d’entendre*  
25 Marie-Pierre Lassus, *Bachelard “silencieux” o l’arte di ascoltare*

## THE LETTER – LA LETTRE – LA LETTERA

- 37 François-Bernard Mâche, *Points d’écoute : de la musique naturelle à la ville sonore*  
51 Makis Solomos, *Bachelard et l’écologie sonore ? Philosophies musicales et sonores du lieu : Hildegard Westerkamp et Chris Watson*  
69 Ziad Kreidy, *La symbolique poétique de Bachelard dans la musique d’avant-garde de Takemitsu*  
79 Pierre-Albert Castanet, *Pour un nouvel esprit musical audacieux » : la pensée de Gaston Bachelard au service de la création musicale de Hugues Dufourt*  
101 Eric Maestri, *Images, paysages, gestes, mondes. La dialectique bachelardienne des musiques contemporaines*  
  
121 Francesco Spampinato, *Les sympathies musculaires du brouillard : Bachelard, Debussy et les sources de l’imagination motrice*  
137 Jean-Pierre Clero, *Bachelard et Jankélévitch philosophes de l’eau. Quelques fragments de philosophie de l’imaginaire*

## MIND – L’ESPRIT – LO SPIRITO

- 161 Matthieu Guillot, *Entendre l’écriture pour écouter la sonorité. Lectures dans l’audibilité du lisible, entre Gaston Bachelard et Henri Bosco.*  
173 Christophe Corbier, *Barthes et Bachelard à la recherche d’un repos actif*  
191 Marcus Mota, *Des sons pour de nouveaux espaces : à l’écoute de Bachelard*  
205 Pierre Sauvanet, *Le rythme de Bachelard est-il sonore ?*  
213 Elie During, *Le rythme de Bachelard est-il temporel ?* (en réponse à P. Sauvanet)  
225 Blanca Solares, *La forge céleste. Gaston Bachelard et Giacinto Scelsi*

**FOR FURTHER READING – POUR ALLER PLUS LOIN –  
PER ULTERIORI LETTURE**

239 Marie-Pierre Lassus, *Bibliographie autour des milieux sonores de Gaston Bachelard*

**VARIA – VARIA – VARIA**

245 Maria-Ying Durand, *La musique, entre science et poésie : ondes acoustiques, silence et paysage*

**ARCHIVES – ARCHIVES – ARCHIVI**

263 Simeon Pease Cheney, *La musique des oiseaux*

**RESONANCES – RÉSONANCES – RISONANZE**

273 Marie-Pierre Lassus – Gilles Hieronimus, *Autour de l'imagination sonore et énergétique. Invention à deux voix*

**CRITICAL NOTES – NOTES CRITIQUES – NOTE CRITICHE**

293 Giovanni Fava, Gerardo Ienna, *Genesi e sviluppo dell'epistémologie historique. Fra epistemologia, storia e politica*

**SONOGRAPHY – SONOGRAPHIE – SONOGRAFIA**

301 Gilles Hieronimus, *Entretiens avec Bachelard Quartet Propos et extraits sonores recueillis par Gilles Hieronimus*

325 Carolyn Carlson, *Portait de Carolyn Carlson par elle-même*

339 Juliette Kempf, *En Souvenances – vers une poétique de la voix*

347 **ABSTRACT**

## Editorial

### Bachelard “silenciaire” or the art of hearing

Gaston Bachelard’s sound environments are inseparable from his life in the Champagne region, punctuated by grape harvests and harvests. As a «philosopher in the fields»<sup>1</sup>, he listened to the murmurings of the forest populated by trees and birds, the melody of the stream, or the «speaking air»<sup>2</sup> giving him philosophical and musical lessons that resonated and resounded in his rhythmic writing, undulating like “the movement of life”. This «audibility of the legible» (Matthieu Guillot) is essential to Bachelard, who advises us to listen to books in order to understand them better, to learn «energy through poems»<sup>3</sup>, music or paintings, which are all ambient and sonorous environments where we can meditate on «the energy of matter»<sup>4</sup>, a theme common to art and science in the early 20th century.

Although Bachelard never wrote about music, the closeness of his thinking to that of contemporary musicians and artists comes to the fore in this issue dedicated to a musical philosopher whose «ears can hear more deeply than eyes can see»<sup>5</sup>. Tending towards an «over-listening» of sound matter<sup>6</sup>, he hears colors and shapes speak («all flowers speak, sing, even those we draw»<sup>7</sup>) and lets us taste the flavor of words, endowed with singular sonorities and perfumes, in a «polyphony of the senses»<sup>8</sup>, that harmonizes us and helps us better inhabit the world, “poetically”.

<sup>1</sup> Bachelard, G., *The Right to Dream*, Eng. trans. by J.A. Underwood, Dallas, The Dallas Institute Publications, 1989, p. 180; [*Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970].

<sup>2</sup> Bachelard, G., *Air and Dreams. An Essay on the Imagination of Movement*, Eng. trans. by E. R. Farrell, Dallas, The Dallas Institute Publications, 1988, p. 239, [*L’Air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943]. “L’air parlant” appears translated as “word-bearing air” in E. Farrell’s English version of *Air and Dreams* (Dallas Institute Publications, 1988, p 239), but “the speaking air” is more precise.

<sup>3</sup> Bachelard, G., *Water and Dreams. An Essay on the Imagination of Matter*, Eng. trans. by E. R. Farrell, Dallas, The Dallas Institute Publications, p. 195, [*L’Eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942].

<sup>4</sup> Bachelard, G., *The Right to Dream*, cit., p. 27.

<sup>5</sup> Bachelard, G., *Earth and Réveries of Repose. An Essay on Images of Interiority*, Eng. trans. by M. McAllester Jones, Dallas, The Dallas Institute Publications, 2011, p. 141, [*La Terre et les Réveries du Repos. Essai sur les images de l’intimité*, Paris, José Corti, 1948].

<sup>6</sup> Bachelard, G., *The Poetics of Space* [1964], Eng. trans. by M. Jolas, Boston, Beacon Press, 1994, p. 178, [*La poétique de l’espace*, Paris, PUF, 1957].

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>8</sup> Bachelard, G., *The Poetics of Réverie. Childhood, Language, and the Cosmos*, Eng. trans. by D. Russel, Boston, Beacon, 1971, p. 6, [*La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960].

Many composers of the 20th and 21st centuries have been inspired by his philosophical and musical poetics, in phase with the new music of the 20th century, conceived from silence as the first sound medium of sound, which has become that space-time in motion which is generator of rhythm, timbre and musical time. But these waves of silence can also be heard in poems whose words need no preamble, at most a «prelude of silence»<sup>9</sup>. For «silence is a world» that seeks to express itself in music as in being<sup>10</sup>, giving birth to the first human word. But «before speaking, we must hear»<sup>11</sup>, says Bachelard (via Novalis), for language is first and foremost a listening to the infinite languages of the universe, as poets and musicians know, rediscovering the attitude of the “infant” and its extreme attention to the slightest sound and movement; to the point of «hearing ourselves see» or «hearing ourselves listen»<sup>12</sup>, as in acousmatic music defined by F. Bayle as «a listening of listening»<sup>13</sup>. This «poetics of listening» (M. Guillot) underlies the entire issue.

Heretofore, as Makis Solomos observes, Bachelard’s concern is «not so much with sound as a physical phenomenon, but rather with the process that allows it to exist, that is, “listening”»; an embodied, “situated” listening, revealing the “sonic unity” of a *milieu* (i.e., the set of reciprocal relations established between a subject and its environment) marked by the presence of water. His songs have fascinated philosophers, such as Bachelard and Jankélévitch (two «philosophers of water», according to Jean-Pierre Cléro) and musicians, including Japanese composer Toru Takemitsu (1930-1996), for whom a sound is authentically musical when it can be compared to living water. With a Bachelardian ear, he listened to the trickles of sound and silence he perceived around him or in his dreams, triggering poetically structured musical visions in his music (Ziad Kreidy).

Attentive to the «geology of silence»<sup>14</sup>, composer and philosopher Hugues Dufourt (1943) also drew on Bachelardian sources to compose – among other things – a “spectral music” in which the notions of spectrum and resonance are central (Pierre-Albert Castanet) on the basis of Bachelard’s own «philosophical spectrum-analysis» in his scientific work<sup>15</sup>. By teaching us to develop an active ear, within ourselves and around us, Bachelard makes us sensitive to the vibrations of sound matter that Debussy, his contemporary (1862-1918), captured in his music. In his quest for «a free, gushing art...in tune with the elements, the wind, the sky, the

<sup>9</sup> Bachelard, G., *Intuition of the Instant*, Eng. trans. by E. Rizo-Patron, Evanston, Northwestern University Press, 2013, p. 58, [*L'intuition de l'instant. Étude sur la « Siloë » de Gaston Roupnel* [1931], Paris, Stock, 1992].

<sup>10</sup> Cf. Picard, M., *The World of Silence* [1972], Eng. trans. by S. Godwin, Washington D.C., Gateway Editions, 1988, [*Die Welt des Schweigens* [1948], LOCO, 2009].

<sup>11</sup> Bachelard, G., *The Poetics of Space*, cit., p. 178.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>13</sup> Bayle, F., *La musique acousmatique : propositions... Positions*, Paris, Buchet-Chastel, 1993, p. 136.

<sup>14</sup> Bachelard, G., *Air and Dreams*, cit., p. 251.

<sup>15</sup> Bachelard, G., *The Philosophy of No*, Eng. trans. by G. C. Waterston, New York, The Orion Press, 1968, p. 40, [*La philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique* [1940], Paris, PUF, 2018].

sea!»<sup>16</sup>, Debussy lets us hear in his opera (1902) the «great... extraordinary silence» of water («one can hear the water sleep»!<sup>17</sup>), which creates «lakes of song» in the landscape<sup>18</sup>, hailed by Bachelard, for whom there can be no poetry without silence. This silence is embodied by the character of Mélisande, whose song – barely whispered “at the minimum of the voice” – is but an emanation from that silence; proof that it is possible «to represent musically all that a fine ear perceives in the rhythm of the surrounding world»<sup>19</sup>.

By listening to the sounds of water (*La Mer*, 1905) and air (wind, among others), the medium from which sound comes, he freed music from its preconceived forms, the musical grammars and metrical beat to which they were bound, to develop a «musique de plein air»<sup>20</sup>. Among the beings of this mid-place, situated between heaven and earth, the bird, in its immediate outpouring, embodies a dynamism that frees us from earthly burdens. Emblematic of music – «I am but a listening being»<sup>21</sup>, says Shelley’s lark – and of the “energy” that makes beings “alive”, the bird in flight is a primal beauty that we are able to mimic inwardly. For «there is flight within us»<sup>22</sup>, and it’s up to poets and musicians alike to make us feel it, by teaching us how to fly with sounds in space that has become music. There is «no space without music, for» there is «no expansion without space»<sup>23</sup>. Capturing the dynamism of reality and making it resonate in our imagination is the work of artists, who help us discover the vivacity of its ceaseless movements, similar to those of the animal kingdom according to Bachelard, who describes the Lautréamontian imagination as «animalizing»<sup>24</sup>.

The bird, whose “rhythmic” life gives itself, with all its intensity, in the very instant of its appearance, shows that «there is identity between the feeling of the present and the feeling of life»<sup>25</sup>. At once flight and song, wave and corpuscle, it is ambivalent like matter-energy, which is at the origin of a new conception of time, relative to space. But «in what sense is rhythm temporal» asks Pierre Sauvanet, to which Elie During responds by showing that Bachelardian time is in phase with the musical time that Marcus Mota has undertaken to make us hear in his piece *Space Tango*, where he makes us sensitive to this “temporal pluralism” made up of groups of instants.

As the first phonists, birds inspired humankind with «a music of humanity»<sup>26</sup>; by imitating the voices of the universe, particularly that of water, the “fundamental

<sup>16</sup> Debussy, C., *Monsieur Croche et autres écrits* [1971], Paris, Gallimard, 1987, p. 296.

<sup>17</sup> Debussy, C., *Pelléas et Mélisande*, Opera, 1902, Act I.

<sup>18</sup> Bachelard, G., *Water and Dreams*, cit., p. 193.

<sup>19</sup> Debussy, C., *op. cit.*, p. 289.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>21</sup> Bachelard, G., *Air and Dreams*, cit., p. 86.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>24</sup> Bachelard, G., *Lautréamont. With Essays by James Hillman and Robert S. Dupree*, Eng. trans. by R. S. Dupree, Dallas, The Dallas Institute Publications, p. 20 ; 27, [*Lautréamont* [1939], Paris, José Corti, 2015].

<sup>25</sup> Bachelard, G., *Intuition of the Instant*, cit., p. 20.

<sup>26</sup> Bachelard, G., *Water and Dreams*, cit., p. 194.

sound” from which language and music derive, according to Bachelard. Thus, he heard «the lapping of the shores in the nasal cry of aquatic birds, the frog’s croaking in the brook ouzel, the whistling of the reed in the bullfinch, the cry of the tempest in the frigate bird»; while «the trembling, shivering sounds» of the night birds were for him «the repercussion of a subterranean echo in old ruins»<sup>27</sup>. But the bird is not just an imitator; it is also an inventor, as is «a composer within the human species»<sup>28</sup>. A bird can also become a privileged messenger of the gods in divination, induced when human beings listen to its songs, as musician François-Bernard Mâche recalls (1935- )<sup>29</sup>. Initially inspired by birdsong like his master<sup>30</sup>, composer and ornithologist Olivier Messiaen (1908-1992), he turned to the sounds of the elements, so dear to Bachelard. In *Kassandra* (1977), for example, «fire begins to speak», and the buzzing of bees mingles with other voices and instrumental sounds to compose «a natural polyphony»<sup>31</sup>; while in *Amorgos* (1979) we hear «what the sea is saying in the cave», for which he acts as «translator»<sup>32</sup>. According to him, «a spontaneous animism probably makes us perceive even in the sound-world of wind, sea, storm, etc... “voices” that address us»<sup>33</sup>. For «the world speaks to us» and «man is not alone in speaking»<sup>34</sup>, confirms Bachelard. According to him, philosophical and scientific thought evolves in the opposite direction to artistic thought<sup>35</sup>, which is oriented towards an “animistic” understanding of the world and its elements, understood as sound energies that exist in a pure state in nature. Twentieth-century composers created their music to make us hear them, born of «the mysterious collaboration of air, the movement of leaves and the fragrance of flowers»<sup>36</sup>. In the twentieth century, music became a vibrant material, an art of space, just as Debussy had foreseen at the origin of a new era of compositional style, by listening to the sound of the sea, to the wind in the leaves or the cry of a bird, which «deposit in us multiple impressions...expressed in musical language»<sup>37</sup>.

Is music really «just a way of hearing»<sup>38</sup>, or is it also a mode of knowledge in its own right, stating truths in a non-rational, intuitive way? This is what the authors of this issue suggest, by showing the importance, today, of listening (declined as “ouïr”, “écouter”, “entendre” in Bayle) and of cosmo-listening to build an envi-

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Cf. Mâche, F.-B., “La musique chez les oiseaux” in *Comme un oiseau: exposition, Paris, 19 juin-13 octobre 1996*, Fondation Cartier pour l’art contemporain, Paris, Gallimard 1996; Id., *Un demi-siècle de musique...et toujours contemporaine*, Paris, L’Harmattan, 2000, pp. 395-401.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Mâche, F.-B., *Naluan*, op. 27 for ensemble and tape, Paris, Durand, 1974.

<sup>31</sup> Mâche, F.-B., *Kassandra*, op. 33, radio piece for ensemble and tape, Paris, Durand, 1977

<sup>32</sup> Mâche, F.-B., *Amorgos*, op. 38 for ensemble and tape, Paris, Durand, 1979.

<sup>33</sup> Mâche, F.-B., *La nature dans la musique*, Lecture at the University of St. Étienne, January 8, 1997.

<sup>34</sup> Bachelard, G., *The Poetics of Réverie*, cit, p. 187.

<sup>35</sup> Cf. Bachelard, G., *The Philosophy of No*, cit, pp. 15 ; 17.

<sup>36</sup> Debussy, C., *op. cit.*, p. 45.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>38</sup> Cf. Mâche, F.-B., *Exposition Paysage sonore urbain*, Actes de Colloque (30-31 mai 1980), Paris, Plan Construction, 1980.

ronment in resonance with our being. For «even inanimate things have their music» asserts Simeon Pease Cheney (1818-1890)<sup>39</sup>, the first musician to have had the idea of noting down all the sounds he heard in his house surrounded by water and forests, and writing them down on staves: a whole life spent listening<sup>40</sup>, and practicing the “art of hearing things”, as Bachelard invites us to do if we are to recover the world we have lost<sup>41</sup>. By relearning to «feel how the birds fly and know the gesture with which the little flowers open in the morning»<sup>42</sup>; to enter into “muscular sympathy” with beings and things, we will know that music or poetic verse are not feelings but «bodily and motor experiences» (Francesco Spampinato); that it’s not just birds that sing: houses do too. «The bucket where the rain (that) drips and cries under the zinc gutter», or «the droplets of sound from the fizzing fire, the crackling wood or the sudden surge of flames when the log catches fire in the hearth» are music<sup>43</sup>. When we spend our lives listening (as do the animals whose lives depend on it), the ear eventually perceives, from the hinterland of silence, a music behind the succession of sounds. As Bachelard points out, anticipating the acousmatic music born of radio art (of which he was an ardent defender): «we understand better with eyes closed»<sup>44</sup>.

But all those sounds of birds, wind and rain in buckets, insects crackling, doors slamming – are they all really music? (*Archives* in this issue)

By incorporating all such noises into their music, 20th-century composers made us realize that “we live amidst sounds, not just images”, as Raymond Murray Schafer (1933-2021) testifies in his book *The tuning of the World*<sup>45</sup>, at the origin of sound ecology. When we refuse to consider the world as music, «it’s the wind, it’s the birds, it’s the reeds, it’s the drops of rain on the trees» that we are ultimately rejecting<sup>46</sup>. Bachelard invites us to rediscover this sense of listening, even in the urban environment, where we can also ask ourselves: what sounds and silences do we want to be surrounded by in order to live better and act upon our sound environment today? Debussy showed that music creates atmospheric spaces rather than forms, deliberately blurred in his prelude for piano, *Brouillards*, which when heard «polyphonically» and «muscularly» (F. Spampinato) “tonalizes” us, provoking «an entirely new activity of the creative imagination»<sup>47</sup>. This immediate, multisensory experience of feeling in contact with an atmosphere that affects us, even before we understand it, is that of deep listening, which can give us access to bodily memory

<sup>39</sup> Quignard, P., *Dans ce jardin qu'on aimait*, Paris, Grasset, 2017, p. 12.

<sup>40</sup> Cf. *La musique des oiseaux* in *Archives*.

<sup>41</sup> Cf. Crawford, M. B., *Pourquoi nous avons perdu le monde et comment le retrouver*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2016.

<sup>42</sup> Rilke, R.-M., *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, Eng. trans. by M. D. Herter Norton, New York, Capricorn Books, 1949, p. 26 [*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910], Berlin, Suhrkamp Verlag, 2000].

<sup>43</sup> Quignard, P., *op. cit.*, p. 63.

<sup>44</sup> Bachelard, G., *The Poetics of Space*, cit., p. 181.

<sup>45</sup> Schafer, R. M., *The Tuning of the world*, Toronto, Random House Inc., 1977.

<sup>46</sup> Quignard, P., *op. cit.*, p. 119.

<sup>47</sup> Bachelard, G., *The Poetics of Rêverie*, cit., p. 191.

(starting from the intra-uterine sounds of the beginning of life in the darkness of a natural environment). Such is the proposal of artist Juliette Kempf, who invites us to plunge into the waters of Memory, with her sound installation *En souvenirs* (2022)<sup>48</sup>, where each person can “dive more deeply” and freely into a sort of “cave”, guided by the breaths and recorded voices of people of all ages. Mixed with the songs of the nine “muses”, these voices take us back to an immemorial memory, before time, when the world was nothing but breath and energy.

Seeking above all to touch the senses before the intellect, Japanese composer Toru Takemitsu conceives of music as “a living”, irrational “material” that we see being born and growing. In deep affinity with Bachelard [«Has poetry ever really been made out of thought»<sup>49</sup>], he has detached himself from the spirit of analysis in favor of a cosmic and spiritual dimension he calls “*Ma*”, a way of understanding the universe as a cosmos<sup>50</sup>. Based on a physiological rhythm, «the unquantifiable *ma* stretched dynamically...silent and out of sound...filled with innumerable sonorities» is at the heart of the arts in Japan<sup>51</sup>. It allows us to experiment with another, non-measurable time, opening up “between” things and “between” beings to bring forth a living art. Tending towards a beyond of the sensible, the ear seeks to «see the invisible and listen to the inaudible»<sup>52</sup>, and triggers visions. It is in capturing this “aura” of sound and linking dream visions and “musical” visions that the composer devotes himself, so that the sonorous and the visual merge (Z. Kreidy). On this point, he is close to choreographer Carolyn Carlson<sup>53</sup>, who, like him, is influenced by the writings of Bachelard and by Japanese culture, from which she takes certain notions such as “*Li*” (which designates, among other things, the transformations of nature and the breath of the wind). «I work from dreams and intuitions», explains Carolyn Carlson, whose poetic and metaphorical thinking is in affinity with Bachelard’s approach. Her bodily listening to the movements of the world and matter is akin to the cosmic listening of peoples who «sing and dance» ideas instead of expressing them in words (Blanca Solares). Likewise, the choreographer’s creations, conceived from her reading of Bachelard, seek to celebrate Mother Earth (despite the planet’s degradation) and to make us aware of our belonging to the living by showing what «energy» means «as an aesthetic»<sup>54</sup>.

<sup>48</sup> Kempf, J., *En souvenirs. Installation sonore dédiée à la rêverie solitaire*. Compagnie “Le Désert en Ville”. Nantes, 2022; Paris, EAM Anne Bergunon, 2023.

<sup>49</sup> Bachelard, G., *The Flame of a Candle*, Eng. trans. by J. Caldwell, Dallas, The Dallas Institute Publications, 1988, p. 17, [*La flamme d’une chandelle*, Paris, PUF, 1961].

<sup>50</sup> Takemitsu, T., Cronin, T., Tann, H., “Afterword”, *Perspectives of New Music*, Vol. 27, Issue 2, 1989, p. 213.

<sup>51</sup> Takemitsu, T., *Le son incommensurable au silence*, Tokyo, Schinchôsha, 1971, p. 196.

<sup>52</sup> Takemitsu, T., *Confronting Silence. Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995, 142.

<sup>53</sup> Marked by a childhood spent near water, listening to its movements, and those of all the beings around (trees, hills and wild flowers), C. Carlson, too, developed a deep listening to nature: «I felt life growing in everything... experienced the feeling of innocence of life opening up to the earth and sky» (Carlson, C., «Interview with H el ene Tahouet», in Id., *Ecrits sur l’eau*, Arles, Actes Sud, Roubaix, La Piscine, 2017, p. 26).

<sup>54</sup> Bachelard, G., *Lautr eamont*, cit., p. 66.

While energy has a privileged place in Carlson's work, in connection with the natural elements, her poetic thinking, based on «the musicality of movement», privileges the ear («the ear comes before the visual» she says), which projects «visions»<sup>55</sup> from an «adherence to the invisible» that is the primary condition of poetry according to Bachelard<sup>56</sup>. The philosopher testifies to this direct, pre-reflexive knowledge through his profound listening, which is in affinity with that of the musicians quoted in this issue, including F.-B. Mâche, who is inclined to think that music is irrational knowledge, belonging more to the realm of dreams (as Debussy thought) and reverie than science. According to this composer, “listening with a musical ear is already making music”, if we understand this word to mean «changing oneself into sound by existing in it»<sup>57</sup>. By «plunging into the consciousness of the elements as they are», Bachelard was able to perform this gesture in order to hear what they have to say, and to “respond to them”: «How many times at the edge of the well, on the old stone covered with wild sorrel and fern, have I whispered the name of distant waters... How many times has the universe suddenly answered me!»<sup>58</sup>, exclaims Bachelard, for whom «lending an ear is wanting to respond»<sup>59</sup>.

Eric Maestri confirms that «music only exists as “interaction”» and that it is conceived in terms of otherness, as a shared space. In support of his argument, he cites composers who have applied the Bachelardian notion of repercussion, seeking to involve the listener in the creation of their work. He underlines the importance of the image (in the Bachelardian sense) and imagination as a compositional tool for a composer like François Bayle, a reader of Bachelard (*L'Air et les Songes* in particular) with whom he feels an affinity in thought. Proof of this is the notion of “i-son” (image-sound) designed to awaken the listener's imagination in radio listening (dear to Bachelard) and acousmatic listening. Similarly, the composer Pauline Oliveiros (1932-2016) believed that listening is the fundamental material that can lead to the “deep listening” our lives lack today: by losing this reciprocal relationship triggered by active listening to our environment, human and non-human, «what is lost... is that inner peace... – a sense of balance and concentration, of new energy and life» (quoted by M. Solomos). By emphasizing the musical, acoustic dimension of the image, all these musicians are renewing Bachelard's philosophy of the imagination, for whom “man is musical”, a sound pipe or an aeolian harp.

By once again becoming “sentient-thinking” (Nietzsche) and “listening” (Bachelard) beings, we would be able to revive the world within us. The members of the *Bachelard Quartet* (interviewed here by Gilles Hiéronimus) set out to awaken this silent, reciprocal dance of our perceptions, echoing the philosopher's thoughts in sound. Their performance affirms the omnipresence of music in Bachelard's

<sup>55</sup> Bachelard, G., *Water and Dreams*, cit., p. 190.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>57</sup> Poirier, A., *Toru Takemitsu*, Paris, Michel de Maule, 1997, p. 63.

<sup>58</sup> Bachelard, G., *Air and Dreams*, cit., p. 5.

<sup>59</sup> Bachelard, G., “Preface to Buber”, in Id., *Adventures in Phenomenology: Gaston Bachelard*, edited by E. Rizo-Patron, E. S. Casey, and J. M. Wirth, Evanston, Northwestern University Press, 2017, p. 274, [Bachelard, G., « Préface », in Buber, M., *Je et tu* [1923], Paris, Aubier, 2012].

work, as the focus of an active reverie for the listener, placed at the heart of a tri-frontal device that involves us (the reader/audience) entirely in the sounds (vocal and instrumental), making us sensitive to the musicality of existence.

Understood in the sense of a listening “attitude”, music gives us the feeling of existing “without the need for thought”, as the philosopher-musician Jean-Jacques Rousseau had already observed in his *Rêveries* caused by the sounds of water. The experience induces a «meditation that renders all reflection useless, inoperative and even harmful», says Mâche<sup>60</sup>. In his *Ville Sonore* project, designed expressly for the new, solitary urban walkers we have become today, he seeks to transform the “alienated attitude of the consumer” and his “random wandering” into an attitude of deep, creative listening, soon to transform him into a “composer” of his own sound environment. In his view, «we need to get people to listen to sounds with a musical ear», which requires education: «It’s in nursery and primary schools that our freedom to listen and the future of sounds are at stake»<sup>61</sup>. Let’s listen to what they have to say, alone or through the intermediary of the composer, and we’ll then understand that «music is not a luxury or mass-produced sound product, but a way of hearing and an art of living sound»<sup>62</sup> in the manner of Bachelard.

Marie-Pierre Lassus  
 Université de Lille  
 marie-piere.lassus@univ-lille.fr

## Bibliography

- Bachelard, G., “Preface to Buber”, in Id., *Adventures in Phenomenology: Gaston Bachelard*, edited by E. Rizo-Patron, E. S. Casey, and J. M. Wirth, Evanston, Northwestern University Press, 2017, [Bachelard, G., « Préface », in Buber, M., *Je et tu* [1923], Paris, Aubier, 2012].
- Bachelard, G., *Intuition of the Instant*, Eng. trans. by E. Rizo-Patron, Evanston, Northwestern University Press, 2013, [*L’intuition de l’instant. Étude sur la Siloë de Gaston Roupnel* [1931], Paris, Stock, 1992].
- Bachelard, G., *Lautréamont. With Essays by James Hillman and Robert S. Dupree*, Eng. trans. by R. S. Dupree, Dallas, The Dallas Institute Publications, [*Lautréamont* [1939], Paris, José Corti, 2015].
- Bachelard, G., *The Philosophy of No*, Eng. trans. by G. C. Waterston, New York, The Orion Press, 1968, [*La philosophie du non. Essai d’une philosophie du nouvel esprit scientifique* [1940], Paris, PUF, 2018].
- Bachelard, G., *Water and Dreams. An Essay on the Imagination of Matter*, Eng. trans. by E. R. Farrell, Dallas, The Dallas Institute Publications, [*L’Eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942].
- Bachelard, G., *Air and Dreams. An Essay on the Imagination of Movement*, Eng. trans. by E. R. Farrell, Dallas, The Dallas Institute Publications, 1988, [*L’Air et les Songes. Essai sur l’imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943].

<sup>60</sup> Mâche, F-B., “Un urbanisme sonore ?” in Id., *Exposition « Paysage sonore urbain »*, cit.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*

- Bachelard, G., *Earth and Rêveries of Repose. An Essay on Images of Interiority*, Eng. trans. by M. McAllester Jones, Dallas, The Dallas Institute Publications, 2011, [*La Terre et les Rêveries du Repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948].
- Bachelard, G., *The Poetics of Space* [1964], Eng. trans. by M. Jolas, Boston, Beacon Press, 1994, [*La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957].
- Bachelard, G., *The Poetics of Rêverie. Childhood, Language, and the Cosmos*, Eng. trans. by D. Russel, Boston, Beacon, 1971, [*La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960].
- Bachelard, G., *The Flame of a Candle*, Eng. trans. by J. Caldwell, Dallas, The Dallas Institute Publications, 1988, [*La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961].
- Bachelard, G., *The Right to Dream*, Eng. trans. by J.A. Underwood, Dallas, The Dallas Institute Publications, 1989, [*Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970].
- Bayle, F., *La musique acousmatique : propositions... Positions*, Paris, Buchet-Chastel, 1993.
- Carlson, C., "Entretien avec Hélène Tahouet", in Id, *Écrits sur l'eau*, Arles, Actes Sud, Roubaix, La Piscine, 2017.
- Crawford, M.B., *Pourquoi nous avons perdu le monde et comment le retrouver*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2016.
- Debussy, C. *Monsieur Croche et autres écrits* [1971], Paris, Gallimard, 1987.
- Mâche, F.-B., "La musique chez les oiseaux" in *Comme un oiseau: exposition, Paris, 19 juin-13 octobre 1996*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Gallimard 1996.
- Mâche, F.-B., *La nature dans la musique*, Lecture at the University of St. Étienne, January 8, 1997.
- Mâche, F.-B., *Un demi-siècle de musique...et toujours contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Picard, M., *The World of Silence* [1972], Eng. trans. by S. Godwin, Washington D.C., Gateway Editions, 1988 [*Die Welt des Schweigens* [1948], LOCO, 2009].
- Poirier, A., *Toru Takemitsu*, Paris, Michel de Maule, 1997.
- Quignard, P., *Dans ce jardin qu'on aimait*, Paris, Grasset, 2017.
- Rilke, R.-M., *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, Eng. trans. by M. D. Herter Norton, New York, Capricorn Books, 1949, [*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910], Berlin, Suhrkamp Verlag, 2000].
- Schafer, R. M., *The Tuning of the world*, Toronto, Random House Inc., 1977.
- Takemitsu, T., *Le son incommensurable au silence*, Tokyo, Schinchôsha, 1971.
- Takemitsu, T., *Confronting Silence. Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995.
- Takemitsu, T., Cronin, T., Tann, H., *Afterword*, "Perspectives of New Music", Vol. 27, Issue 2, 1989, pp. 205-214.



## Éditorial

### *Les milieux sonores de Gaston Bachelard*

### *Pour une esthétique de l'énergie*

Les milieux sonores de Gaston Bachelard sont indissociables de sa vie champenoise, rythmée par les vendanges et les moissons. « Philosophe aux champs »<sup>1</sup>, il écoute les murmures de la forêt peuplée d'arbres et d'oiseaux, la mélodie du ruisseau, ou « l'air parlant »<sup>2</sup> lui donner des leçons philosophiques et musicales qui résonnent et retentissent dans son écriture rythmique, ondoyant comme le mouvement de la vie. Cette « audibilité du lisible » (Matthieu Guillot) est essentielle chez Bachelard qui nous conseille d'écouter les livres pour mieux les comprendre, d'apprendre « l'énergie par le poème »<sup>3</sup>, la musique ou les tableaux qui sont autant de milieux ambiants et sonores où l'on peut séjourner en méditant sur « l'énergie de la matière »<sup>4</sup>, thème commun à l'art et à la science du début XXe.

Si Bachelard n'a jamais écrit sur la musique, la proximité de sa pensée avec celle des musiciens et artistes contemporains apparaît au grand jour dans ce numéro dédié à un philosophe musicien dont « l'oreille peut entendre plus profondément que les yeux ne peuvent voir »<sup>5</sup>. Tendue vers une « sur-écoute » de la matière sonore<sup>6</sup>, il entend parler les couleurs et les formes (« toutes les fleurs parlent, chantent, même celles qu'on dessine »<sup>7</sup>) et nous fait goûter la saveur des mots, dotés de sonorités et de parfums singuliers, dans une « polyphonie des sens »<sup>8</sup> qui nous harmonise et nous aide à mieux habiter le monde, « poétiquement ».

Nombre de compositeurs aux XXe et XXIe siècles, ont été inspirés par sa poétique en phase avec la nouvelle musique du XXe, conçue à partir du silence comme premier milieu sonore du son, devenu cet espace-temps en mouvement,

<sup>1</sup> Bachelard, G., *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970, p. 234.

<sup>2</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 271.

<sup>3</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 262.

<sup>4</sup> Bachelard, G., *Le droit de rêver*, cit., p. 41.

<sup>5</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948, p. 184.

<sup>6</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 164.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>8</sup> Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 6.

générateur du rythme, du timbre et du temps musical. Mais l'on peut entendre aussi ces ondes de silence traverser les poèmes dont les mots n'ont besoin d'aucun préambule, tout au plus d'un « prélude de silence »<sup>9</sup>. Car « le silence est un monde » qui cherche à s'exprimer dans la musique comme dans l'être, donnant naissance à la première parole humaine<sup>10</sup>. Mais « avant de parler, il faut entendre »<sup>11</sup>, nous dit Bachelard (via Novalis) car le langage est d'abord une écoute des langues infinies de l'univers comme le savent les poètes et les musiciens, retrouvant l'attitude de *l'infans* et son attention extrême du moindre son et mouvement ; jusqu'à « s'entendre voir » ou « s'entendre écouter »<sup>12</sup> comme dans la musique acousmatique « une écoute de l'écoute »<sup>13</sup> selon François Bayle. Cette « poétique de l'écoute » (M. Guillot) apparaît ici en filigrane de tout le numéro.

Ce qui interroge Bachelard, observe Makis Solomos, « ce n'est pas tant le son en tant que phénomène physique que le processus qui lui permet d'exister, c'est-à-dire, "l'écoute" » ; une écoute incarnée et "située", révélant "l'unité sonore" d'un *milieu* (c'est-à-dire l'ensemble des relations réciproques établies entre un sujet et son environnement) marqué par la présence de l'eau. Ses chants ont fasciné les philosophes (Bachelard et Jankélévitch, deux « philosophes de l'eau » selon Jean-Pierre Cléro) et les musiciens parmi lesquels le compositeur japonais Toru Takemitsu (1930-1996) pour qui un son est authentiquement musical lorsqu'il peut être comparé à une eau vivante. C'est avec une oreille bachelardienne qu'il a écouté les ruissellements de sons et de silences perçus autour de lui ou dans ses rêves, déclencheurs de visions musicales poétiquement structurées dans sa musique (Ziad Kreidy).

Attentif à la « géologie du silence »<sup>14</sup>, le compositeur et philosophe Hugues Dufourt (1943- ) a puisé lui aussi aux sources bachelardiennes pour composer, sa « musique spectrale » à partir de l'œuvre scientifique de Bachelard<sup>15</sup>, où les notions de spectre et de résonance sont centrales (Pierre-Albert Castanet). En nous apprenant à développer une oreille active, en nous et autour de nous, Bachelard nous rend sensible aux vibrations de la matière sonore que Debussy, son contemporain (1862-1918), a su capter dans sa musique. En quête d'« un art libre, jaillissant... à la mesure des éléments, du vent, du ciel, de la mer ! »<sup>16</sup>, il nous fait entendre dans son opéra (1902) ce « grand silence... extraordinaire » de l'eau (« On entendrait

<sup>9</sup> Bachelard, G., *L'intuition de l'instant. Étude sur la « Siloë » de Gaston Roupnel* [1931], Paris, Stock, 1992, p. 103.

<sup>10</sup> Cf. Picard, M., *Le monde du silence*, tr. fr. par J.-L. Egger et préface de G. Marcel, Paris, Puf, 1954, [*Die Welt des Schweigens* [1948], LOCO, 2009].

<sup>11</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, cit., p. 164.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>13</sup> Bayle, F., *La musique acousmatique : propositions... Positions*, Paris, Buchet-Chastel, 1993, p. 136.

<sup>14</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, cit., p. 285.

<sup>15</sup> Bachelard, G., *La philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique* [1940], Paris, PUF, 2018, p. 47.

<sup>16</sup> Debussy, C., *Monsieur Croche et autres écrits* [1971], Paris, Gallimard, 1987, p. 296.

dormir l'eau! »<sup>17</sup>) qui met dans les paysages des « lacs de chant »<sup>18</sup>, commente Bachelard pour qui il n'y a pas de poésie sans silence. Celui-ci est incarné par le personnage de Mélisande dont le chant, murmuré « au minimum de la voix », n'est qu'un prolongement ; preuve que l'on peut « représenter musicalement tout ce qu'une oreille fine perçoit dans le rythme du monde environnant »<sup>19</sup>. À force d'écouter les sons de l'eau (*La Mer*, 1905) et des êtres de l'air milieu d'où provient le son, il a libéré la musique de ses formes préconçues, des grammaires musicales et de la pulsation métrique auxquelles elles étaient liées pour développer une « musique de plein air »<sup>20</sup>. Parmi les êtres de ce « mi-lieu », situé entre ciel et terre, l'oiseau, dans son jaillissement immédiat, incarne un dynamisme libérateur des pesanteurs terriennes. Emblématique de la musique (« Je ne suis qu'un être écoutant »<sup>21</sup>, dit l'alouette shelleyenne) et de « l'énergie » qui rend les êtres « vivants », l'oiseau, en son vol est une beauté première que nous sommes capables de mimer intérieurement. Car « il y a du vol en nous »<sup>22</sup>, et il revient aux poètes comme aux musiciens de nous le faire sentir, en nous apprenant à voler avec les sons dans l'espace devenu musique (« Pas d'espace sans musique car il n'y a pas d'expansion sans espace »<sup>23</sup>). Saisir ce dynamisme de la réalité et le faire résonner dans notre imagination est le travail des artistes, amenés à nous faire découvrir la vivacité de ses mouvements incessants, semblables à ceux du règne animal selon Bachelard, qui la qualifie d'« animalisante »<sup>24</sup>.

L'oiseau, dont la vie « rythmée » se donne, avec toute son intensité, dans l'instant même de son apparition, montre qu'« il y a identité entre le sentiment du présent et le sentiment de la vie »<sup>25</sup>. À la fois vol et chant, onde et corpuscule, il est ambivalent comme la matière-énergie qui est à l'origine d'une nouvelle conception du temps, relatif à l'espace. Mais « en quel sens le rythme est-il temporel ? », se demande Pierre Sauvanet auquel répond Elie During en montrant que le temps bachelardien est en phase avec le temps musical. Marcus Motta a entrepris de de nous le faire entendre dans sa pièce *Space Tango*, où il nous rend sensible à ce « pluralisme temporel » fait de groupement d'instant.

Premiers phonateurs, les oiseaux ont inspiré aux hommes « une musique d'humanité » en imitant les voix de l'univers<sup>26</sup>, celle de l'eau, le « son fondamental », d'où provient le langage et la musique selon Bachelard. Ainsi, il entendait « le clapotement nasillard des rivages dans le nasillement des oiseaux aquatiques, le coassement de la grenouille dans le râle de l'eau, le sifflement du roseau dans le bouvreuil, le cri de la tempête dans la frégate » ; tandis que « les sons tremblés,

<sup>17</sup> Debussy, C., *Pelléas et Mélisande*, Opéra, Acte I.

<sup>18</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, cit., p. 258.

<sup>19</sup> Debussy, C., *op. cit.*, p. 289.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 43-44.

<sup>21</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, cit., p. 103.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>24</sup> Bachelard, G., *Lautréamont* [1939], Paris, José Corti, 2015, p. 38 ; 51.

<sup>25</sup> Bachelard, G., *L'Intuition de l'instant*, cit., p. 20.

<sup>26</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, cit., p. 260.

frissonnants » des oiseaux de nuit étaient pour lui « la répercussion d'un écho souterrain dans les ruines »<sup>27</sup>. Mais l'oiseau n'est pas seulement un imitateur ; c'est aussi un inventeur « comme le compositeur dans l'espèce humaine »<sup>28</sup>. Il peut aussi se faire le messager privilégié des dieux dans la divination, induite par l'écoute de ses chants rappelle le musicien François-Bernard Mâche (1935- )<sup>29</sup>. Inspiré, dans un premier temps par les chants d'oiseaux<sup>30</sup> – comme son maître, le compositeur et ornithologue Olivier Messiaen (1908-1992) – il s'est orienté vers les sons des éléments, chers à Bachelard. Ainsi, dans *Kassandra* (1977), « le feu se met à parler » et le bourdonnement des abeilles se mêle aux autres voix et sons instrumentaux pour composer « une polyphonie naturelle »<sup>31</sup>; tandis qu'il nous fait entendre dans *Amorgos* (1979) « ce que dit la mer dans la grotte » dont il se fait le « traducteur »<sup>32</sup>. Selon lui, « un animisme spontané nous fait probablement percevoir même dans le monde des bruits du vent, de la mer, de l'orage, etc... des "voix" qui s'adressent à nous »<sup>33</sup>. Car « le monde nous parle » et « l'homme n'est pas seul à parler »<sup>34</sup>, confirme Bachelard. La pensée philosophique et scientifique évolue selon lui dans le sens contraire de la pensée artistique orientée vers la compréhension "animiste" du monde et de ses éléments<sup>35</sup>, entendus comme des énergies sonores qui existent à l'état pur dans la nature. C'est pour nous les faire entendre que les compositeurs du XXe ont créé leur musique, née « d'une collaboration mystérieuse de l'air, du mouvement des feuilles et du parfum des fleurs »<sup>36</sup>. Matière vibrante, la musique est devenue au XXe, un art de l'espace, comme l'avaient pressenti Debussy, à l'origine d'une nouvelle manière de composer en se mettant à l'écoute.

La musique ne serait-elle finalement «qu'une façon d'entendre»<sup>37</sup>, un mode de connaissance à part entière, énonçant des vérités sur un mode non rationnel, intuitif ? C'est ce que suggèrent les auteurs de ce numéro en montrant l'importance, aujourd'hui, de l'écoute (déclinée en "ouïr", "écouter", "entendre" chez Bayle) et de la cosmo-écoute pour se construire un milieu en résonance avec notre être. Car «*even inanimate things have their music*» affirme Siméon Pease Cheney (1818-1890)<sup>38</sup>, le premier musicien à avoir eu l'idée de noter tous les sons qu'il entendait

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Cf. Mâche, F.-B., « La musique chez les oiseaux », in *Comme un oiseau: exposition, Paris, 19 juin-13 octobre 1996*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Gallimard 1996; Id., *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 395-401.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Mâche, F.-B., *Naluan*, op. 27 pour ensemble et bande, Paris, Durand, 1974.

<sup>31</sup> Mâche, F.-B., *Kassandra*, op. 33 pièce radiophonique pour ensemble et bande, Paris, Durand, 1977.

<sup>32</sup> Mâche, F.-B., *Amorgos*, op. 38 pour ensemble et bande, Paris, Durand, 1979.

<sup>33</sup> Mâche, F.-B., *La nature dans la musique*, Conférence à l'Université de St. Étienne, 8 janvier 1997.

<sup>34</sup> Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, cit., p. 161.

<sup>35</sup> Cf. Bachelard, G., *La Philosophie du non*, cit., pp. 19 et 21.

<sup>36</sup> Debussy, C., *op. cit.*, p. 45.

<sup>37</sup> Cf. Mâche, F.-B., *Exposition « Paysage sonore urbain »*, Actes de Colloque (30-31 mai 1980), Paris, Plan Construction, 1980.

<sup>38</sup> Quignard, P., *Dans ce jardin qu'on aimait*, Paris, Grasset, 2017, p. 12.

dans sa maison entourée d'eau et de forêts, et à les noter sur des portées : toute une vie passée à l'écoute<sup>39</sup>, et à pratiquer l'art d'entendre les choses comme Bachelard nous invite à le faire si nous voulons retrouver le monde que nous avons perdu<sup>40</sup>. En réapprenant à « sentir comment volent les oiseaux et quel mouvement font les petites fleurs en s'ouvrant le matin »<sup>41</sup>; à entrer en « sympathie musculaire » avec les êtres et les choses, nous saurons que la musique ou les vers poétiques ne sont pas des sentiments mais « des expériences corporelles et motrices » (Francesco Spampinato) ; qu'il n'y a pas que les oiseaux qui chantent : les maisons aussi. « Le seau où la pluie (qui) s'égoutte, qui pleure sous la gouttière de zinc, ou « les gouttelettes de sons du pétilllement du feu, du bois qui craque ou l'essor subi des flammes quand la bûche s'embrase dans l'âtre » sont de la musique<sup>42</sup>. Quand on passe sa vie à l'écoute (comme le font aussi les animaux dont la vie en dépend) l'oreille finit par percevoir, depuis l'arrière-pays du silence, une musique derrière la succession des sons. Or, « l'on entend mieux les yeux fermés » souligne Bachelard<sup>43</sup>, anticipant la musique acousmatique née de l'art radiophonique dont il était un ardent défenseur.

Mais est-ce vraiment de la musique tous ces sons d'oiseaux, de vent et de pluie dans les seaux, crépitements d'insectes, de claquements de portes ? (*Archives* de ce numéro)

En intégrant ces bruits dans leur musique, les compositeurs du XXe nous ont fait comprendre que « nous vivons au milieu des sons et non pas seulement au milieu des images » comme en témoigne Raymond Murray Schafer (1933-2021) dans son livre *The Tuning of the World*<sup>44</sup> à l'origine de l'écologie sonore. En refusant de considérer le monde comme musique, « c'est le vent, ce sont les oiseaux, ce sont les roseaux, ce sont les gouttes d'averse sur les arbres » que nous refusons finalement<sup>45</sup>. Bachelard nous invite à retrouver ce sens de l'écoute, même en milieu urbain où nous pouvons aussi nous demander : de quels sons et de quels silences voulons-nous être entourés pour mieux vivre aujourd'hui et agir sur notre milieu sonore ? Debussy a montré que la musique crée des espaces atmosphériques plutôt que des formes, volontairement estompées dans *Brouillards*, un prélude pour piano qui, entendu « polyphoniquement » et « musculairement » (F. Spampinato) nous « tonalise », provoquant « une activité toute neuve de l'imagination créatrice »<sup>46</sup>. Cette expérience immédiate et multisensorielle du sentir, au contact d'une

<sup>39</sup> Cf. *La musique des oiseaux* dans *Archives*.

<sup>40</sup> Cf. Crawford, M. B., *Pourquoi nous avons perdu le monde et comment le retrouver*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2016.

<sup>41</sup> Rilke, R.-M., *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, tr. fr. par M. Betz, préface de P. Modiano, Paris, Seuil, 1980, p. 25, [*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910], Berlin, Suhrkamp Verlag, 2000].

<sup>42</sup> Quignard, P., *op. cit.*, p. 63.

<sup>43</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, cit., p. 166.

<sup>44</sup> Cf. Schafer, R. M., *Le paysage sonore : le monde comme musique*, Marseille, Éditions Wild Project, 2010, [*The Tuning of the World*, Toronto, Random House Inc., 1977].

<sup>45</sup> Quignard, P., *op. cit.*, p. 119.

<sup>46</sup> Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, cit., p. 164.

atmosphère qui nous affecte avant même que nous ne la comprenions, est celle de l'écoute profonde qui peut nous faire accéder à la mémoire corporelle (des sons intra-utérins du commencement de la vie dans l'obscurité d'un milieu naturel). Telle est la proposition de l'artiste Juliette Kempf qui nous invite à plonger dans les eaux de Mémoire, avec son installation sonore *En souvenirs* (2022)<sup>47</sup>, où chacun peut "profonder" librement dans une sorte de "grotte", guidé par les souffles et les voix enregistrées de personnes de tous âges. Mêlés aux chants des neuf « muses », ces voix nous font cheminer vers une mémoire immémoriale, d'avant le temps, où le monde n'était que souffle, énergie.

Cherchant avant tout à toucher les sens avant l'intellect, le compositeur japonais Toru Takemitsu conçoit la musique comme "une matière vivante" et irrationnelle que l'on voit naître et croître. En affinité profonde avec Bachelard (« a-t-on jamais fait de la poésie avec de la pensée ? »<sup>48</sup>) il s'est détaché de l'esprit d'analyse au profit d'une dimension cosmique et spirituelle qu'il appelle le "Ma", une manière de comprendre l'univers comme un cosmos<sup>49</sup>. Fondée sur un rythme physiologique, « l'inquantifiable *ma* tendu dynamiquement...silencieux et hors son... empli d'innombrables sonorités » est au cœur des arts au Japon<sup>50</sup>. Il permet d'expérimenter un autre temps, non mesurable, s'ouvrant "entre" les choses et "entre" les êtres pour faire surgir un art vivant. Tendue vers un au-delà du sensible, l'oreille cherche à « voir l'invisible et à écouter l'inaudible »<sup>51</sup>, et déclenche des visions. C'est à saisir cette "aura" du son et à relier visions rêvées et visions "musicales", que se livre le compositeur, de telle sorte que le sonore et le visuel se confondent (Z. Kreidy). Sur ce point, il est proche de la chorégraphe Carolyn Carlson<sup>52</sup>, influencée comme lui par les écrits de Bachelard et par la culture japonaise dont elle reprend certaines notions comme le "Li" (qui désigne, entre autres, les transformations de la nature et le souffle du vent). « Je travaille à partir de rêves et d'intuitions » explique Carlson dont la pensée poétique et métaphorique est en affinité avec l'approche bachelardienne. Son écoute corporelle des mouvements du monde et de la matière rejoint la cosmo-écoute chez les peuples qui « chantent et dansent » les idées au lieu de s'exprimer avec des mots (Blanca Solares). De même, les créations de la chorégraphe, conçues à partir de sa lecture de Bachelard, cherchent à célébrer la Terre Mère (malgré la dégradation de la planète) et à nous faire prendre conscience de

<sup>47</sup> Kempf, J., *En souvenirs. Installation sonore dédiée à la rêverie solitaire*. Compagnie "Le Désert en Ville". Nantes, 2022; Paris, EAM Anne Bergunon, 2023.

<sup>48</sup> Bachelard, G., *La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961, p. 26.

<sup>49</sup> Takemitsu, T., Cronin, T., Tann, H., « Afterword », *Perspectives of New Music*, Vol. 27, n°2, 1989, p. 213.

<sup>50</sup> Takemitsu, T., *Le son incommensurable au silence*, Tokyo, Schinchôsha, 1971, p. 196.

<sup>51</sup> Takemitsu, T., *Confronting Silence. Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995, 142.

<sup>52</sup> Marquée par une enfance vécue près de l'eau, à l'écoute de ses mouvements, et de ceux de tous les êtres alentour (arbres, collines et fleurs sauvages), C. Carlson a, elle aussi, développé une écoute profonde de la nature : « J'ai senti la vie croître en toute chose... éprouvé le sentiment d'innocence de la vie qui s'ouvre à la terre et au ciel » (Carlson, C., « Entretien avec Hélène Tahouet », in Id, *Écrits sur l'eau*, Arles, Actes Sud, Roubaix, La Piscine, 2017, p. 26).

notre appartenance au vivant en donnant à voir ce que signifie « l'énergie en tant qu'esthétique »<sup>53</sup>.

Si l'énergie a une place privilégiée chez Carlson, en lien avec les éléments naturels, sa pensée poétique, fondée sur "la musicalité du mouvement", privilégie l'oreille (« l'oreille passe avant le visuel », dit-elle) qui projette des visions à partir d'une « adhésion à l'invisible »<sup>54</sup> est la condition première de la poésie selon Bachelard. De cette connaissance directe, préréflexive, Bachelard témoigne par son écoute profonde qui est en affinité avec celle des musiciens cités dans ce numéro, parmi lesquels Mâche, enclin à penser que la musique est une connaissance irrationnelle, relevant davantage du domaine du rêve (comme le pensait Debussy) et de la rêverie que de la science. Selon ce compositeur, écouter avec une oreille musicale, c'est déjà faire de la musique à condition d'entendre par ce mot le fait de « se changer soi-même en son en existant en lui »<sup>55</sup>. Par sa façon de « plonger dans la conscience des éléments tels qu'ils sont », Bachelard a su accomplir ce geste pour entendre ce qu'ils ont à dire et y répondre : « Que de fois au bord du puits, sur la vieille pierre couverte d'oseille sauvage et de fougère, j'ai murmuré le nom des eaux lointaines... Que de fois l'univers m'a répondu ! »<sup>56</sup>, s'exclame Bachelard pour qui « tendre l'oreille c'est vouloir répondre »<sup>57</sup>.

Eric Maestri confirme que « la musique n'existe que comme "interaction" » et qu'elle est pensée en fonction d'une altérité, en tant qu'espace partagé. Il évoque, à l'appui de sa démonstration, des compositeurs (trices) ayant su décliner la notion bachelardienne de retentissement en cherchant à impliquer l'auditeur, à le faire participer à la réalisation de son œuvre. Il souligne l'importance de l'image (au sens bachelardien) et de l'imagination comme outil compositionnel chez un compositeur comme Bayle, lecteur de Bachelard (*L'Air et les Songes* en particulier) avec lequel il se sent en affinité de pensée ; pour preuve la notion "d'i-son" (image-son) propre à éveiller l'imagination de l'auditeur dans l'écoute radiophonique (chère à Bachelard) et acousmatique. De même la compositrice Pauline Oliveros (1932-2016) pensait que l'écoute est le matériau fondamental susceptible de conduire à l'"écoute profonde" (*deep listening*) qui manque aujourd'hui à nos vies : en perdant cette relation de réciprocité déclenchée par une écoute active de notre milieu, humain et non-humain, « ce qui est perdu... c'est cette paix intérieure... – un sentiment d'équilibre et de concentration, d'énergie nouvelle et de vie » (M. Solomos). En mettant l'accent sur la dimension musicale, acoustique, de l'image, tous ces musiciens renouvellent la philosophie de l'imagination chez Bachelard pour qui "l'homme est musical", tuyau sonore ou harpe éolienne.

En redevenant des êtres "sentant-pensants" (Nietzsche) et "écoutants", (Bachelard) nous serions capables de raviver le monde en nous. C'est à éveiller cette danse silencieuse et réciproque de nos perceptions que s'emploient les membres

<sup>53</sup> Bachelard, G., *Lautréamont*, cit., p. 115.

<sup>54</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, cit., p. 24.

<sup>55</sup> Poirier, A., *Toru Takemitsu*, Paris, Michel de Maule, 1997, p. 63.

<sup>56</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, cit., p. 12.

<sup>57</sup> Bachelard, G., « Préface », in Buber, M., *Je et tu* [1923], Paris, Aubier, 2012, p. 29.

du *Bachelard Quartet* (interviewés ici par Gilles Hiéronimus) en se faisant l'écho sonore des pensées du philosophe. Dans leur spectacle, s'affirme l'omniprésence de la musique chez Bachelard, foyer d'une rêverie active pour l'auditeur placé au cœur d'un dispositif tri-frontal qui l'implique tout entier dans les sons (vocaux et instrumentaux) et le rend sensible à la musicalité de l'existence.

Entendue au sens d'une "attitude" d'écoute, la musique donne le sentiment d'exister « sans qu'une pensée soit nécessaire » comme l'avait déjà constaté le philosophe-musicien Jean-Jacques Rousseau, dans ses *Rêveries* provoquées par les sons de l'eau. L'expérience induit une « méditation rendant inutile, inopérante et même nuisible, toute réflexion » nous dit Mâche. Dans son projet de *Ville Sonore*, aménagée expressément pour les nouveaux promeneurs urbains et solitaires que nous sommes devenus aujourd'hui, il cherche à transformer "l'attitude aliénée du consommateur" et son "vagabondage aléatoire" par une attitude d'écoute profonde et créative visant à le transformer bientôt en "compositeur" de son propre milieu sonore. Selon lui, « il faut conduire les gens à écouter les sons avec une oreille musicale », ce qui nécessite une éducation : « C'est dans les écoles maternelles et primaires que se joue notre liberté d'écoute et l'avenir des sons »<sup>58</sup>. Écoutez ce qu'ils ont à nous dire, seuls ou par l'intermédiaire du compositeur et l'on comprendra alors que « la musique n'est pas un produit sonore de luxe ou de série mais une façon d'entendre et un art de vivre le son »<sup>59</sup> à la manière de Bachelard.

Marie-Pierre Lassus  
 Université de Lille  
 marie-piere.lassus@univ-lille.fr

## Bibliographie

- Bachelard, G., « Préface », in Buber, M., *Je et tu* [1923], Paris, Aubier, 2012.  
 Bachelard, G., *L'intuition de l'instant. Étude sur la Siloë de Gaston Roupnel* [1931], Paris, Stock, 1992.  
 Bachelard, G., *Lautréamont* [1939], Paris, José Corti, 2015.  
 Bachelard, G., *La philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique* [1940], Paris, PUF, 2018.  
 Bachelard, G., *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.  
 Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.  
 Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948.  
 Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.  
 Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.  
 Bachelard, G., *La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961.  
 Bachelard, G., *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970.  
 Bayle, F., *La musique acousmatique : propositions... Positions*, Paris, Buchet-Chastel, 1993.  
 Carlson, C., « Entretien avec Hélène Tahouet », in Id, *Ecrits sur l'eau*, Arles, Actes Sud, Roubaix, La Piscine, 2017.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

- Crawford, M.B., *Pourquoi nous avons perdu le monde et comment le retrouver*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2016.
- Debussy, C. *Monsieur Croche et autres écrits* [1971], Paris, Gallimard, 1987.
- Mâche, F.-B., « La musique chez les oiseaux », in *Comme un oiseau: exposition, Paris, 19 juin-13 octobre 1996*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Gallimard 1996.
- Mâche, F.-B., *La nature dans la musique*. Conférence à l'Université de St-Étienne, 8 janvier 1997.
- Mâche, F.-B., *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Picard, M., *Le monde du silence*, tr. fr. par J.-L. Egger et préface de G. Marcel, Paris, Puf, 1954 [Die Welt des Schweigens [1948], LOCO, 2009].
- Poirier, A., *Toru Takemitsu*, Paris, Michel de Maule, 1997.
- Quignard, P., *Dans ce jardin qu'on aimait*, Paris, Grasset, 2017.
- Rilke, R.-M., *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, tr. fr. par M. Betz, préface de P. Modiano, Paris, Seuil, 1980, [Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge [1910], Berlin, Suhrkamp Verlag, 2000].
- Schafer, R. M., *Il paesaggio sonoro*, tr. it di N. Ala, Lucca, Casa Ricordi, 1985, [The Tuning of the world, Toronto, Random House Inc., 1977].
- Takemitsu, T., *Le son incommensurable au silence*, Tokyo, Schinchôsha, 1971.
- Takemitsu, T., *Confronting Silence. Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995.
- Takemitsu, T., Cronin, T., Tann, H., « Afterword », *Perspectives of New Music*, Vol. 27, n°2, 1989, pp. 205-214.



## Editoriale

### Bachelard “silenciaire” o l’arte di ascoltare

Gli ambienti sonori di Gaston Bachelard sono inseparabili dalla sua vita nella regione dello Champagne, scandita dal ritmo delle vendemmie e dalle mietiture. «Filosofo all’aria aperta»<sup>1</sup>, egli resta in ascolto dei sussurri della foresta popolata da alberi e uccelli, della melodia dei ruscelli o dell’«aria parlante»<sup>2</sup>, che gli impartiscono vere e proprie lezioni di filosofia e musica che risuonano nella sua scrittura ritmica, ondeggiante come il “movimento della vita”. Questa «udibilità del leggibile» (Matthieu Guillot) è fondamentale per Bachelard, che ci consiglia di ascoltare i libri per comprenderli meglio, di imparare «l’energia con la poesia»<sup>3</sup>, la musica o i quadri: veri e propri ambienti sonori in cui ci si può soffermare e meditare sull’«energia della materia»<sup>4</sup>, tema comune tanto all’arte quanto alla scienza di inizio ‘900.

Se Bachelard non ha mai scritto di musica, la vicinanza del suo pensiero a quello di musicisti e artisti coevi emerge chiaramente in questo numero dedicato a un filosofo-musicista il cui «orecchio può sentire più profondamente di quanto gli occhi possano vedere»<sup>5</sup>. Proteso a un «sovra-scoltare» la materia sonora<sup>6</sup>, egli sente parlare i colori e le forme («tutti i fiori, infatti, parlano, cantano, anche quelli disegnati»<sup>7</sup>) e ci fa gustare il sapore delle parole, dotate di sonorità e profumi peculiari, in una «polifonia dei sensi»<sup>8</sup>, che ci armonizza e ci aiuta ad abitare “poeticamente” il mondo.

<sup>1</sup> Bachelard, G., *Il diritto di sognare*, tr. it. di M. Bianchi, Bari, Dedalo, 1975, p. 192, [*Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970].

<sup>2</sup> Bachelard, G., *Psicanalisi dell’aria. L’ascesa e la caduta*, tr. it. di M. Cohen Hems, Milano, Red, 2007, p. 260, [*L’Air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943].

<sup>3</sup> Bachelard, G., *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, tr. it. di M. Cohen Hems e A. C. Pedruzzi, Milano, Red, 2006, p. 215, [*L’Eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942].

<sup>4</sup> Bachelard, G., *Il diritto di sognare*, cit., p. 35.

<sup>5</sup> Bachelard, G., *La terra e il riposo. Le immagini dell’intimità*, tr. it. di M. Citterio e A.C. Pedruzzi, Milano, Red, 1994, p. 169, [*La Terre et les Rêveries du Repos. Essai sur les images de l’intimité*, Paris, José Corti, 1948].

<sup>6</sup> Bachelard, G., *La poetica dello spazio*, tr. it. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 2006, p. 212, [*La poétique de l’espace*, Paris, PUF, 1957].

<sup>7</sup> Ivi, p. 210.

<sup>8</sup> Bachelard, G., *La poetica della rêverie*, tr. it. di G. Silvestri Stevan, Bari, Dedalo, 1972, p. 12, [*La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960].

Numerosi compositori del XX e XXI secolo sono stati ispirati dalla sua poetica filosofica e musicale, in sintonia con la nuova musica del XX secolo e fondata sul silenzio inteso come primo ambiente sonoro del suono: uno spazio-tempo in movimento, generatore di ritmo, timbro e tempo musicale. Ma queste onde di silenzio si sentono anche attraversare le poesie, le cui parole non hanno bisogno di preamboli, al massimo di un «preludio fatto di silenzio»<sup>9</sup>, poiché «il silenzio è un mondo» che cerca di esprimersi nella musica così come nell'essere<sup>10</sup>, dando origine alla prima parola umana. Ma «prima di parlare, è necessario sentire»<sup>11</sup>, sostiene Bachelard (via Novalis), poiché il linguaggio è innanzitutto un ascolto delle infinite lingue dell'universo. Lo sanno bene i poeti e i musicisti, che riscoprono l'atteggiamento dell'*infans* e la sua estrema attenzione al minimo suono e movimento, fino al «sentirsi vedere» o al «sentir[si] ascoltare»<sup>12</sup>, tipico della musica acusmatica definita da François Bayle (1932- ) come «ascolto dell'ascolto»<sup>13</sup>. Ed è proprio questa «poetica dell'ascolto» (M. Guillot) ad emergere in filigrana in tutto il numero.

Ciò che interroga Bachelard, osserva Makis Solomos, «non è tanto il suono in quanto fenomeno fisico, quanto il processo che gli permette di esistere, ossia “l'ascolto”». Un ascolto sempre incarnato e *situato*, che rivela l'“unità sonora” di un *milieu* (ossia l'insieme delle relazioni reciproche tra un soggetto e il suo ambiente) segnato dalla presenza dell'acqua. I suoi canti hanno infatti affascinato filosofi (in particolare Bachelard e Jankélévitch, i due «filosofi dell'acqua», secondo Jean-Pierre Cléro) e musicisti, tra i quali il compositore giapponese Toru Takemitsu (1930-1996), per il quale un suono è autenticamente musicale quando può essere paragonato ad acqua viva. Con orecchio bachelardiano Takemitsu ha ascoltato il fluire di suoni e silenzi, percepiti intorno a sé o in sogno, dando vita a visioni musicali poeticamente strutturate nelle sue composizioni (Ziad Kreidy).

Attento alla «geologia del silenzio»<sup>14</sup>, anche il compositore e filosofo Hugues Dufourt (1943- ) ha attinto alle fonti bachelardiane per comporre, tra le altre cose, la sua “musica spettrale” basata sulla produzione scientifica di Bachelard<sup>15</sup>, che accorda un ruolo di rilievo alle nozioni di spettro e risonanza (Pierre-Albert Castanet). Insegnandoci a sviluppare un orecchio attivo, sia dentro di noi che intorno a noi, Bachelard ci rende sensibili alle vibrazioni della materia sonora che Debussy,

<sup>9</sup> Bachelard, G., *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, tr. it. di A. Pellegrino, G. Silvestri Stevan, Bari, Dedalo, 2009, p. 101, [*L'intuition de l'instant. Étude sur la Siloë de Gaston Roupnel* [1931], Paris, Stock, 1992].

<sup>10</sup> Cfr. Picard, M., *Il mondo del silenzio* [1951], tr. it di J. L. Egger, Milano, Servitium, 2014 (*Die Welt des Schweigens* [1948], LOCO, 2009).

<sup>11</sup> Bachelard, G., *La poetica dello spazio*, cit., p. 214.

<sup>12</sup> Ivi, p. 215.

<sup>13</sup> Bayle, F., *La musique acousmatique : propositions... Positions*, Paris, Buchet-Chastel, 1993, p. 136.

<sup>14</sup> Bachelard, G., *Conclusion: L'image littéraire*, in Id., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 285. Tale sezione non è presente nella traduzione italiana.

<sup>15</sup> Bachelard, G., *La filosofia del non. Saggi di una filosofia del nuovo spirito scientifico*, tr. it. di G. Quarta, Roma, Armando, 1998, p. 68, [*La philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique* [1940], Paris, PUF, 2018].

suo contemporaneo (1862-1918), ha saputo cogliere nella sua musica. Alla ricerca di «un'arte libera, che scaturisce all'improvviso [...] a misura degli elementi, del vento, del cielo, del mare!»<sup>16</sup>, Debussy ci fa infatti percepire nella sua opera (1902) quel «grande silenzio... strano» dell'acqua («si sentirebbe l'acqua dormire!»<sup>17</sup>) che crea nei paesaggi dei veri e propri «laghi di canto»<sup>18</sup>, commenta Bachelard secondo il quale non vi è poesia senza silenzio. Il silenzio è infatti incarnato dal personaggio di Mélisande il cui canto, sussurrato “a fil di voce”, non è altro che prolungamento, a riprova di come «si [possa] rappresentare tutto ciò che un fine orecchio percepisce nel ritmo del mondo che lo circonda»<sup>19</sup>.

Prestando ascolto ai suoni dell'acqua (*La Mer*, 1905) e degli esseri dell'aria (il vento, tra gli altri), da cui proviene il suono, egli ha liberato la musica dalle sue forme precostituite, dalle grammatiche musicali e dalla pulsazione metrica a queste legata, per sviluppare una «musica *en plein air*»<sup>20</sup>. Tra le presenze di questo luogo mediano, a metà tra cielo e terra, l'uccello, nel suo apparire improvviso, incarna un dinamismo liberatore dalle pesantezze terrene. Emblema della musica («proprio come me, che sono qui in ascolto»<sup>21</sup>, dice l'allodola shelleyana) e “dell'energia” che rende gli esseri “viventi”, l'uccello in volo è una bellezza primordiale che siamo capaci di imitare interiormente. Perché «esiste il volo dentro di noi»<sup>22</sup>, e spetta ai poeti e ai musicisti farcelo sentire, insegnandoci a volare con i suoni nello spazio tramutatosi in musica («non esiste spazio senza musica perché non è possibile l'espansione senza spazio»<sup>23</sup>). È compito degli artisti catturare questo dinamismo della realtà e farlo risuonare nella nostra immaginazione, facendoci scoprire la vivacità dei suoi movimenti incessanti, simili, secondo Bachelard, a quelli del regno animale, che definisce dunque l'immaginazione una «facoltà animalizzante»<sup>24</sup>.

L'uccello, la cui vita “ritmata” si dà, con tutta la sua intensità, nell'istante stesso della sua apparizione, mostra che «vi è identità assoluta fra il sentimento del presente e il sentimento della vita»<sup>25</sup>. Allo al contempo volo e canto, onda e corpuscolo, è ambivalente come la materia-energia che è all'origine di una nuova concezione del tempo, in relazione allo spazio. Ma «in che senso il ritmo è temporale?», si chiede Pierre Sauvanet, a cui Elie During risponde mostrando che il tempo bachelardiano è in sintonia con il tempo musicale che Marcus Motta ha cercato di farci sentire nella sua composizione *Space Tango*, dove ci rende sensibili a quel “pluralismo temporale” fatto di gruppi di istanti.

<sup>16</sup> Debussy, C., *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, tr. it. di A. Battaglia, a cura di F. Lesure e E. Restagno, Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 298, [*Monsieur Croche et autres écrits* [1971], Paris, Gallimard, 1987].

<sup>17</sup> Debussy, C., *Pelléas et Mélisande*, opera, Atto I.

<sup>18</sup> Bachelard, G., *Psicanalisi delle acque*, cit., p. 212.

<sup>19</sup> Debussy, C., *op. cit.*, p. 288.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 60-61.

<sup>21</sup> Bachelard, G., *Psicanalisi dell'aria*, cit., p. 82.

<sup>22</sup> Ivi, p. 34.

<sup>23</sup> Ivi, p. 38.

<sup>24</sup> Bachelard, G., *Lautréamont*, tr. it. a cura di F. Fimiani, Milano, Jaca Book, 2009, p. 43, [*Lautréamont* [1939], Paris, José Corti, 2015].

<sup>25</sup> Bachelard, G., *L'intuizione dell'istante*, cit., p. 44.

Gli uccelli, i primi fonatori, hanno ispirato agli uomini una «musica di umanità»<sup>26</sup>, imitando le voci dell'universo, quelle dell'acqua, il "suono fondamentale" da cui derivano secondo Bachelard, tanto il linguaggio quanto la musica. Così, egli ascoltava «lo sciabordio delle rive nei suoni nasali degli uccelli acquatici, il gracidio della rana nel porciglione, il sibilo della canna nel ciuffolotto, l'urlo della tempesta nella fregata», mentre i «suoni tremolanti, rabbrividenti» degli uccelli notturni erano per lui «la ripercussione di un'eco sotterranea tra le rovine»<sup>27</sup>. Ma l'uccello non è solo un imitatore; è anche un inventore «come il compositore nella specie umana»<sup>28</sup>. Come ricorda il musicista François-Bernard Mâche (1935- )<sup>29</sup>, l'uccello può anche diventare il messaggero privilegiato degli dèi attraverso la divinazione, indotta dall'ascolto dei suoi canti. Inizialmente ispirato dal canto degli uccelli<sup>30</sup> – come il suo maestro, il compositore e ornitologo Olivier Messiaen (1908-1992) – Mâche si è poi orientato verso i suoni degli elementi, cari a Bachelard. Così, in *Kassandra* (1977), «il fuoco inizia a parlare», e il ronzio delle api si mescola ad altre voci e suoni strumentali a comporre «una polifonia naturale»<sup>31</sup>; mentre in *Amorgos* (1979) possiamo udire «ciò che il mare dice nella grotta» di cui si fa «traduttore»<sup>32</sup>. «Un animismo spontaneo», sostiene Mâche, «ci fa probabilmente percepire anche nel mondo dei rumori del vento, del mare, della tempesta, ecc... delle "voci" che si rivolgono a noi»<sup>33</sup>. Perché «il mondo ci parla» e «l'uomo non è l'unico a parlare»<sup>34</sup>, conferma Bachelard. A suo avviso, il pensiero filosofico e scientifico evolve in una direzione opposta a quello artistico, orientato ad una comprensione "animistica" del mondo e dei suoi elementi<sup>35</sup>, intesi come vere e proprie energie sonore che esistono allo stato puro in natura. È per aiutarci a sentirle che i compositori del XX secolo hanno dato vita alla loro musica, nata dal «misterioso concorso di curve dell'aria, movimento delle foglie e profumo dei fiori»<sup>36</sup>. La musica, materia vibrante, è così divenuta nel Novecento un'arte dello spazio, come aveva previsto Debussy, e fonte di un nuovo modo di comporre ascoltando il rumore del mare, del vento tra le foglie o il grido di un uccello che «lasciano in noi emozioni molteplici... (che) si [esprimono] con un linguaggio musicale»<sup>37</sup>.

<sup>26</sup> Bachelard, G., *Psicanalisi delle acque*, cit., p. 214.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Cfr. Mâche, F.-B., *La musique chez les oiseaux*, in *Comme un oiseau: exposition, Paris, 19 juin-13 octobre 1996*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Gallimard 1996; Id., *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 395-401.

<sup>29</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>30</sup> Mâche, F.-B., *Naluan*, op. 27 per ensemble e banda, Parigi, Durand, 1974.

<sup>31</sup> Mâche, F.-B., *Kassandra*, op. 33 brano radiofonico per ensemble e banda, Parigi, Durand, 1977.

<sup>32</sup> Mâche, F.-B., *Amorgos*, op. 38 per ensemble e banda, Parigi, Durand, 1979.

<sup>33</sup> Mâche, F.-B., *La nature dans la musique*, Conferenza all'Università di St-Etienne, 8 gennaio 1997.

<sup>34</sup> Bachelard, G., *La poetica della rêverie*, cit., p. 161.

<sup>35</sup> Bachelard, G., *La filosofia del non*, cit., pp. 35-36.

<sup>36</sup> Debussy, C., *op. cit.*, p. 87.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 304.

Che la musica possa essere davvero “un modo di sentire”<sup>38</sup>, una modalità di conoscenza a sé stante, che afferma verità in un modo non razionale e intuitivo? È quanto suggeriscono gli autori di questo numero, sottolineando l'importanza odierna dell'ascolto (o dell'“udire”, dell'“ascoltare”, del “sentire”, per dirla con Bayle) e del cosmo-ascolto per costruire un ambiente in risonanza con il nostro essere. Poiché «*even inanimate things have their music*» afferma Siméon Pease Cheney (1818-1890)<sup>39</sup>, primo musicista ad aver avuto l'idea di annotare tutti i suoni che sentiva nella sua dimora circondata da acque e foreste, e di trasporli su pentagrammi: un'intera vita dedicata all'ascolto<sup>40</sup>, e a praticare “l'arte di sentire le cose”, come invita a fare Bachelard se vogliamo ritrovare il mondo che abbiamo perso<sup>41</sup>. Reimparando a «sentire come volano gli uccelli» e a «sapere i movimenti con cui i piccoli fiori s'aprono il mattino»<sup>42</sup>, a entrare in “simpatia muscolare” con gli esseri e con le cose, impareremo che la musica o i versi poetici non sono solo sentimenti, ma vere e proprie «esperienze corporee e motorie» (Francesco Spampinato), e che non sono solo gli uccelli a cantare, ma anche le case. «Il secchio in cui gocciola la pioggia, che piange sotto la grondaia di zinco», o «le gocce di suoni dello scricchiolio del fuoco, del legno che si spezza o dell'impennata improvvisa delle fiamme quando il ceppo s'infiamma nel focolare» sono musica<sup>43</sup>. Quando si passa la vita ad ascoltare (come fanno anche gli animali, la cui vita peraltro dipende proprio da questo ascolto), l'orecchio finisce per percepire, dal retroterra del silenzio, una musica dietro la successione dei suoni. E «si ascolta meglio con gli occhi chiusi»<sup>44</sup>, precisa Bachelard anticipando la musica acusmatica nata dall'arte radiofonica, della quale era fervente difensore.

Ma tutti i suoni di uccelli, del vento, della pioggia che cade nei secchi, dei crepitii degli insetti, delle porte che sbattono sono davvero musica? (*Archivi* di questo numero)

Incorporando questi rumori nella loro musica, i compositori del XX secolo ci hanno fatto capire che “viviamo in mezzo a suoni e non solo in mezzo a immagini”, come testimonia Raymond Murray Schafer (1933-2021) nel suo libro *The Tuning of the World*<sup>45</sup>, all'origine dell'ecologia sonora. Rifiutando di considerare il mondo come musica, rifiuteremmo in definitiva anche «il vento, gli uccelli, le canne, le gocce di pioggia sugli alberi»<sup>46</sup>. Bachelard ci invita a riscoprire questo

<sup>38</sup> Cf. Mâche, F.-B., *Esposizione “Paysage sonore urbain”*, Atti di convegno (30-31 maggio 1980), Paris, Plan Construction, 1980.

<sup>39</sup> Quignard, P., *Dans ce jardin qu'on aimait*, Paris, Grasset, 2017, p. 119.

<sup>40</sup> Cfr. *La musique des oiseaux* in *Archivi*.

<sup>41</sup> Cfr. Crawford, M.B., *Pourquoi nous avons perdu le monde et comment le retrouver*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2016.

<sup>42</sup> Rilke, R.-M., *I quaderni di Malte Laurids Brigge* [1929], tr. it. a cura di G. Zampa, Milano, Adelphi, 1992, p. 21, [*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910], Berlin, Suhrkamp Verlag, 2000].

<sup>43</sup> Quignard, P., *op. cit.*, p. 63.

<sup>44</sup> Bachelard, G., *La poetica dello spazio*, cit., p. 150.

<sup>45</sup> Cfr. Schafer, R. M., *Il paesaggio sonoro*, tr. it di N. Ala, Lucca, Casa Ricordi, 1985, [*The Tuning of the World*, Toronto, Random House Inc., 1977].

<sup>46</sup> Quignard, P., *op. cit.*, p. 119.

senso dell'ascolto, anche nell'ambiente urbano, dove possiamo anche chiederci: da quali suoni e da quali silenzi vogliamo essere circondati per vivere meglio oggi e agire sul nostro ambiente sonoro? Debussy ha mostrato che la musica crea spazi atmosferici piuttosto che forme, volutamente sfumate in *Brouillards*, un preludio per pianoforte che, ascoltato «polifonicamente» e «muscolarmente» (F. Spampinato), ci “tonalizza”, innescando «un'attività del tutto nuova dell'immaginazione creatrice»<sup>47</sup>. Questa esperienza immediata e multisensoriale del sentire, a contatto con un'atmosfera che ci colpisce prima ancora di ogni comprensione razionale, è quella dell'ascolto profondo, che può dunque darci accesso alla memoria corporea (dei suoni intrauterini dell'inizio della vita, nell'oscurità di un ambiente naturale). Questo è l'intento dell'artista Juliette Kempf, che ci invita a immergerci nelle acque della Memoria, con la sua installazione sonora *En souvenirs* (2022)<sup>48</sup>, dove è possibile “immergersi” liberamente in una sorta di “grotta”, guidati dai respiri e dalle voci registrate di persone di tutte le età. Mescolate ai canti delle nove “muse”, queste voci ci fanno ripercorrere una memoria immemorabile, antecedente al tempo, quando il mondo non era altro che respiro, energia.

Cercando di toccare i sensi prima dell'intelletto, il compositore giapponese Toru Takemitsu concepisce la musica come “materia viva” e irrazionale, che si vede nascere e crescere. In profonda affinità con Bachelard («chi ha mai saputo fare poesia con il pensiero?»<sup>49</sup>), si è distaccato dallo spirito di analisi a favore di una dimensione cosmica e spirituale che chiama “Ma”, un vero e proprio modo di comprendere l'universo come cosmo<sup>50</sup>. Basato su un ritmo fisiologico, «l'incommensurabile *ma*, teso dinamicamente [...] silenzioso e al di là del suono [...] pieno di innumerevoli sonorità»<sup>51</sup>, esso è al centro delle arti in Giappone e permette di sperimentare un tempo altro, per l'appunto non misurabile, che si apre “tra” le cose e “tra” gli esseri per far emergere una forma d'arte vivente. L'orecchio, teso verso un aldilà del sensibile, cerca così di «vedere l'invisibile e ascoltare l'inaudibile»<sup>52</sup>, scatenando visioni. Il compositore si dedica a catturare questa “aura” del suono e al collegare visioni oniriche e visioni “musicali”, in modo tale che il sonoro e il visivo si confondono (Z. Kreidy). Su questo punto, Takemitsu è vicino alla coreografa Carolyn Carlson<sup>53</sup>, influenzata come lui dagli scritti di Bachelard e dalla cultura

<sup>47</sup> Bachelard, G., *La poetica della rêverie*, cit., p. 196.

<sup>48</sup> Kempf, J., *En souvenirs. Installation sonore dédiée à la rêverie solitaire*. Compagnie “Le Désert en Ville”. Nantes, 2022; Paris, EAM Anne Bergunion, 2023.

<sup>49</sup> Bachelard, G., *La fiamma di una candela*, tr. it. di G. Alberti, Milano, SE, 1996, p. 32, [*La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961].

<sup>50</sup> Takemitsu, T., Cronin, T., Tann, H., *Afterword*, “Perspectives of New Music”, Vol. 27, n°2, 1989, p. 213.

<sup>51</sup> Takemitsu, T., *Le son incommensurable au silence*, Tokyo, Schinchôsha, 1971, p. 196.

<sup>52</sup> Takemitsu, T., *Confronting Silence. Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995, p. 142.

<sup>53</sup> Segnata da un'infanzia trascorsa in prossimità dell'acqua, ascoltando i suoi movimenti e quelli di tutti gli esseri viventi che la circondavano (alberi, colline e fiori selvatici), anche Carlson ha sviluppato un profondo ascolto della natura: «Ho sentito la vita crescere in ogni cosa [...] ho sperimentato la sensazione di innocenza della vita che si apre alla terra e al cielo» (Carlson, C., *Intervista con Hélène Tabouet*, in Id., *Writings on Water = écrits sur l'eau*, Arles, Actes Sud, Roubaix, La Piscine, 2017, p. 26).

giapponese, della quale riprende alcune nozioni come il *Li* (che designa, tra l'altro, le trasformazioni della natura e il soffio del vento). «Lavoro a partire dai sogni e dalle intuizioni», spiega Carlson, il cui pensiero poetico e metaforico è in affinità con l'approccio bachelardiano. Il suo ascolto corporeo dei movimenti del mondo e della materia è affine all'ascolto cosmico dei popoli che “cantano e danzano” le idee piuttosto che esprimerle a parole (Blanca Solares). Allo stesso modo, le creazioni della coreografa, concepite a partire dalla sua lettura di Bachelard, cercano, malgrado il degrado del pianeta, di celebrare la Madre Terra e di renderci consapevoli della nostra appartenenza al vivente, mostrandoci cosa significhi «l'energia come estetica»<sup>54</sup>.

Se l'energia ha un ruolo di rilievo nel lavoro di Carlson, estremamente legata agli elementi naturali, il suo pensiero poetico, basato sulla “musicalità del movimento”, privilegia l'orecchio («l'orecchio viene prima del visivo», afferma la coreografa) che, esattamente come la voce per Bachelard, proietta visioni a partire da una «adesione all'invisibile»<sup>55</sup>, condizione primaria della poesia. Bachelard da testimonianza di questa conoscenza diretta e preriflessiva, attraverso il suo ascolto profondo, in sintonia con quello dei musicisti citati in questo numero, tra cui Mâche, propenso a ritenere che la musica sia una conoscenza di tipo irrazionale, appartenente più al regno dei sogni (come pensava lo stesso Debussy) e della *rêverie*, che a quello della scienza. Secondo Mâche, ascoltare con un orecchio musicale significa già fare musica, purché il fare musica sia inteso come il «trasformarsi in suono, esistendo in esso»<sup>56</sup>. Con il suo «immergersi nella coscienza degli elementi come sono», Bachelard è stato in grado di ascoltare ciò che essi hanno da dire e rispondervi. «Quante volte sul ciglio del pozzo, sulla vecchia pietra coperta di acetosella e felce, ho sussurrato il nome delle acque lontane... Quante volte l'universo mi ha risposto!»<sup>57</sup>, esclama Bachelard, per il quale «tendere l'orecchio significa già voler rispondere»<sup>58</sup>.

Eric Maestri conferma che la «musica esiste solo come “interazione”» ed è pensata in funzione di un'alterità, ossia come spazio condiviso. A sostegno della sua tesi, ricorda compositori/trici che hanno saputo declinare la nozione bachelardiana di riverbero cercando di coinvolgere l'ascoltatore, di farlo partecipare alla realizzazione dell'opera. Maestri sottolinea così l'importanza dell'immagine (in senso bachelardiano) e dell'immaginazione come strumento compositivo per autori come Bayle, lettore di Bachelard (in particolare di *Psicanalisi dell'aria*), con cui sente un'affinità di pensiero – ad esempio, la nozione “d'i-son” (immagine-suono) che stimola l'immaginazione dell'ascoltatore nell'ascolto radiofonico, caro a Bachelard, e acusmatico. Allo stesso modo, la compositrice Pauline Oliveiros (1932-2016) riteneva che l'ascolto fosse il materiale fondamentale in grado di portare a

<sup>54</sup> Bachelard, G., *Lautréamont*, cit., p. 122.

<sup>55</sup> Bachelard, G., *Psicanalisi delle acque*, cit., p. 24.

<sup>56</sup> Poirier, A., *Toru Takemitsu*, Paris, Michel de Maule, 1997, p. 63.

<sup>57</sup> Bachelard, G., *Introduction: Imagination et mobilité*, in Id., *L'Air et les Songes*, cit, p. 12. Anche questa sezione non è stata inclusa nella traduzione italiana.

<sup>58</sup> Bachelard, G., *Préface* in Buber, M., *Je et tu* [1923], Paris, Aubier, 2012, p. 29.

quell’“ascolto profondo” (*deep listening*), oggi assente nelle nostre vite. Perdendo questa relazione di reciprocità innescato da un ascolto attivo del nostro ambiente, umano e non umano, «ciò che si perde [...] è quella pace interiore [...] – una sensazione di equilibrio e concentrazione, di nuova energia e di vita» (citato da M. Solomos). Sottolineando la dimensione musicale e acustica dell’immagine, tutti questi musicisti rilanciano e rinnovano la filosofia dell’immaginazione di Bachelard, secondo la quale “l’uomo è musicale”, un tubo sonoro o un’arpa eolica.

Ritornando ad essere esseri “senzienti-pensanti” (Nietzsche) e “ascoltanti” (Bachelard), saremmo dunque in grado di rianimare il mondo dentro di noi. È l’obiettivo del *Bachelard Quartet*, qui intervistato da Gilles Hiéronimus, che si propone di risvegliare questa danza silenziosa e reciproca delle nostre percezioni, dando un’eco sonora al pensiero del filosofo. Nella loro performance si afferma la pervasività nella riflessione di Bachelard della musica, fulcro di una *rêverie* attiva per l’ascoltatore posto al centro di un dispositivo tri frontale, che lo coinvolge interamente nel suono (vocale e strumentale), sensibilizzandolo alla musicalità dell’esistenza.

Intesa come “attitudine” all’ascolto, la musica dà la sensazione di esistere senza che un pensiero sia necessario, come aveva già constatato il filosofo-musicista Jean-Jacques Rousseau nelle sue *Fantasticherie* generate dai suoni dell’acqua. L’esperienza, sostiene Mâche, induce una «meditazione che rende ogni riflessione inutile, inefficace e persino nociva»<sup>59</sup>. Nel suo progetto *Ville sonore*, concepito espressamente per i camminatori urbani e solitari che siamo diventati oggi, egli cerca di trasformare “l’atteggiamento alienato del consumatore” e il suo “vagabondaggio casuale” in un atteggiamento d’ascolto profondo e creativo, che mira a renderlo presto “compositore” del proprio ambiente sonoro. A suo avviso, «bisogna condurre le persone ad ascoltare i suoni con un orecchio musicale». Questo richiede necessariamente un’educazione: «è nelle scuole materne ed elementari che si gioca la nostra libertà d’ascolto e il futuro dei suoni»<sup>60</sup>. Ascoltiamo quello che hanno da dirci, da soli o attraverso un compositore, e capiremo allora che «la musica non è un lusso o un prodotto sonoro di massa» ma, per dirla con Bachelard, «un modo di sentire e un’arte di vivere il suono»<sup>61</sup>.

Marie-Pierre Lassus  
 Université de Lille  
 marie-piere.lassus@univ-lille.fr

## Bibliografia

- Bachelard, G., *Préface*, in Buber, M., *Je et tu* [1923], Paris, Aubier, 2012.  
 Bachelard, G., *L’intuizione dell’istante. La psicoanalisi del fuoco*, tr. it. di A. Pellegrino, G. Silvestri Stevan, Bari, Dedalo, 2009, [*L’intuition de l’instant. Étude sur la Siloè de Gaston Roupnel* [1931], Paris, Stock, 1992].

<sup>59</sup> Mâche, F-B., *Un urbanisme sonore?*, in Id., *Exposition « Paysage sonore urbain »*, cit.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

- Bachelard, G., *Lautréamont*, tr. it. a cura di F. Fimiani, Milano, Jaca Book, 2009, [*Lautréamont* [1939], Paris, José Corti, 2015].
- Bachelard, G., *La filosofia del non. Saggi di una filosofia del nuovo spirito scientifico*, tr. it. di G. Quarta, Roma, Armando, 1998, [*La philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique* [1940], Paris, PUF, 2018].
- Bachelard, G., *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, tr. it. di M. Cohen Hemsì e A. C. Pedruzzi, Milano, Red, 2006, [*L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942].
- Bachelard, G., *Psicanalisi dell'aria. L'ascesa e la caduta*, tr. it. di M. Cohen Hemsì, Milano, Red, 2007, [*L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943].
- Bachelard, G., *La terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, tr. it. di M. Citterio e A.C. Pedruzzi, Milano, Red, 1994, [*La Terre et les Rêveries du Repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948].
- Bachelard, G., *La poetica dello spazio*, tr. it. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 2006, [*La poésie de l'espace*, Paris, PUF, 1957].
- Bachelard, G., *La poetica della rêverie*, tr. it. di G. Silvestri Stevan, Bari, Dedalo, 1972, [*La poésie de la rêverie*, Paris, PUF, 1960].
- Bachelard, G., *La fiamma di una candela*, tr. it. di G. Alberti, Milano, SE, 1996, [*La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961].
- Bachelard, G., *Il diritto di sognare*, tr. it. di M. Bianchi, Bari, Dedalo 1975, [*Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970].
- Bayle, F., *La musique acousmatique : propositions... Positions*, Paris, Buchet-Chastel, 1993.
- Carlson, C., *Entretien avec Hélène Tabouet*, in Id, *Ecrits sur l'eau*, Arles, Actes Sud, Roubaix, La Piscine, 2017.
- Crawford, M. B., *Pourquoi nous avons perdu le monde et comment le retrouver*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2016.
- Debussy, C., *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, tr. it. di A. Battaglia, a cura di F. Lesure e E. Restagno, Milano, Il Saggiatore, 2018, [*Monsieur Croche et autres écrits* [1971], Paris, Gallimard, 1987].
- Mâche, F.-B., *La musique chez les oiseaux*, in *Comme un oiseau: exposition*, Paris, 19 juin-13 octobre 1996, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Gallimard 1996.
- Mâche, F.-B., *La nature dans la musique*, Conferenza all'Università di St-Étienne, 8 gennaio 1997.
- Mâche, F.-B., *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Picard, M., *Il mondo del silenzio* [1951], tr. it. di J. L. Egger, Milano, Servitium, 2014, [*Die Welt des Schweigens* [1948], LOCO, 2009].
- Poirier, A., *Toru Takemitsu*, Paris, Michel de Maule, 1997.
- Quignard, P., *Dans ce jardin qu'on aimait*, Paris, Grasset, 2017.
- Rilke, R.-M., *I quaderni di Malte Laurids Brigge* [1929], tr. it. a cura di G. Zampa, Milano, Adelphi, 1992, [*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910], Berlin, Suhrkamp Verlag, 2000].
- Schafer, R. M., *Il paesaggio sonoro*, tr. it. di N. Ala, Lucca, Casa Ricordi, 1985, [*The Tuning of the World*, Toronto, Random House Inc., 1977].
- Takemitsu, T., *Le son incommensurable au silence*, Tokyo, Schinchôsha, 1971.
- Takemitsu, T., *Confronting Silence. Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995.
- Takemitsu, T., Cronin, T., Tann, H., *Afterword*, "Perspectives of New Music", Vol. 27, n°2, summer 1989, pp. 205-214.







# François-Bernard Mâche<sup>1</sup>

## « Points d'écoute » : de la musique naturelle à la Ville sonore

*Le texte qui suit est issu d'un montage d'écrits de François-Bernard Mâche recomposés par Marie-Pierre Lassus (dont les commentaires sont en italiques) et approuvés par le compositeur, avec, au centre, le projet utopique de Ville sonore, peu connu et jamais réalisé.*

Depuis toujours, les musiciens ont ouvert leurs oreilles aux bruits les environnant. Ils l'ont fait d'une manière à la fois plus précise que la majorité des autres, et souvent plus attentivement intéressée. Que ce soit pour s'inspirer de ces bruits dans leur art ou au contraire pour continuer à les déconsidérer, mais cette fois en connaissance de cause, ils n'ont pu s'empêcher d'en être profondément marqués. Leurs instruments sont souvent adaptés aux acoustiques où ils doivent résonner. Pensez par exemple au cor des Alpes ou aux hautbois sahariens, et au fait que les fanfares militaires n'ont leur place qu'en plein air. Parmi ces bruits, des millénaires de survie grâce à la chasse ont enseigné à l'humanité la première importance des sons animaux. Les peintres des grottes préhistoriques ont sûrement été contemporains de musiciens inconnus, attentifs eux aussi au monde sonore des êtres dont ils pouvaient être les prédateurs ou les proies. Au cœur de ces grottes, on a détecté sur des stalactites la marque de percussions qui laissent penser qu'elles ont résonné dans des cérémonies [...]<sup>2</sup>.

Le terme de *soundscape*, ou « paysage sonore », porté par Raymond Murray Schafer à un grand succès, a fait prendre conscience à un large public de ce qui depuis 1930 au moins était déjà conçu et pratiqué par des artistes, à savoir la métamorphose des perceptions acoustiques en valeurs esthétiques, en dehors même de la musique. C'est en effet dès la naissance du cinéma sonore qu'en 1930 un réalisateur

<sup>1</sup> Le compositeur et agrégé de Lettres François-Bernard Mâche (1935, Clermont-Ferrand) a étudié à l'École Normale Supérieure et au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris auprès d'Olivier Messiaen dont il fut l'élève. Influencé par sa musique et par celle d'E. Varèse, il a su inventer un langage nouveau et se faire sa propre conception de la musique formulée dans les textes qui composent cet article.

<sup>2</sup> Mâche, F.-B., « Mais où est donc le chef d'orchestre ? », Exposition Le Grand Orchestre des Animaux, Fondation Cartier, Paris, 2016.

comme Walter Ruttmann a créé *Wochenende*, un film sans image dans lequel sont rassemblés et organisés des sons constituant un portrait de la ville de Berlin. Les futuristes de 1913 en avaient rêvé sans disposer encore des techniques adéquates, et bien avant eux, les romantiques avaient partagé un rêve analogue, par exemple en relançant la mode des harpes éoliennes<sup>3</sup>, connues depuis le XVII<sup>e</sup> siècle [...].

Il semble que bien souvent, ce qui est d'abord anarchique pour l'oreille humaine peut se révéler soumis à des lois d'organisation identifiables. Les chœurs d'amphibiens, de loups, de gibbons, de baleines, commencent à être en partie décodés. Les meilleurs musiciens animaux, les oiseaux, ne sont bien entendu pas en reste [...] on observe parfois une sorte d'accord tacite entre les espèces partageant un même terrain, soit par l'usage de registres différents (par exemple les insectes allant jusqu'aux ultrasons, les oiseaux occupant le médium et certains mammifères les graves), soit en rythmant leurs émissions de façon qu'elles alternent au moins partiellement [...].

Les oiseaux, reconnus depuis toujours comme une des sources des musiques humaines, sont tout aussi conscients de leur environnement sonore que les pygmées aka. Une composante essentielle des « orchestres » animaux est l'imitation. Les musiques humaines connaissent universellement des procédés comme le chant en canon, les répliques en écho ou les mélodies parallèles [...] Chez les oiseaux, le chant a deux fonctions principales : affirmer la possession d'un territoire en le claironnant sur toutes ses frontières, et séduire une femelle pour avoir une progéniture... Les meilleurs musiciens (quelque 300 espèces sur 9 000) sont souvent aussi les imitateurs les plus habiles [...] les oiseaux pratiquent des imitations prenant comme modèles aussi bien des bruits dus aux éléments ou aux activités humaines que des chants d'autres espèces [...].

Les pratiques animales que j'ai évoquées laissent sans doute entendre leurs harmonies musicales comme un effet secondaire, complémentaire des impératifs de survie et d'adaptation. Il n'est pas pour autant toujours inconscient. Une clef méconnue par la majorité des biologistes est l'importance que leur confère leur caractère ludique. Françoise Dowsett-Lemaire est une des rares ornithologues à la reconnaître. Après avoir décrit et analysé des doubles canons de rousserolles verderolles, et observé l'intégration improvisée d'une alarme sonore étrangère dans la phrase que l'oiseau était en train de chanter, elle écrit : « Ici, on a affaire probablement à un jeu : c'est de l'improvisation pure et il est difficile de l'interpréter autrement que comme une activité ludique »<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> (NDT) Cf. Novalis, *Les Disciples de Sais*, tr. fr. par M. Maeterlinck, Paris, Paul Lacomblez Éditeur, 1914, (*Die Lehrlinge zu Sais*, 1789-1799), pp. 101-133 : « La nature est une harpe éolienne, un instrument musical, dont les sons retrouvent en nous les touches qui ébranlent des cordes plus sublimes ». Bachelard a repris cette image pour qualifier chez l'homme un « sixième sens », venu après les autres » représenté par cette « petite harpe placée à la porte du souffle et qui frémit au simple mouvement des métaphores » (Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 180).

<sup>4</sup> Dowsett-Lemaire, F., « Le Chant de la rousserolle verderolle (*Acrocephalus palustris*). Fidélité des imitations et relations avec les espèces imitées et avec les congénères », *Le Gerfaut*, n°65, 1975, pp. 3-28, p.23.

En effet, il est admis que le jeu existe dans le monde animal. La plupart des mammifères le pratiquent, au-delà même de leur période de jeunesse où son intérêt adaptatif ou éducatif est essentiel. Il n'y a pas que les animaux domestiques qui invitent l'homme et d'autres espèces à partager leurs jeux. Les dauphins ne demandent pas mieux que d'en faire autant. Les oiseaux, eux, jouent surtout avec les sons, et dans certains cas avec les couleurs, comme les oiseaux jardiniers d'Océanie. Mais le jeu n'est pas pour autant futile. Il est une des activités où se manifeste avec le plus d'évidence la continuité, et parfois la complicité, entre l'animal et l'homme, comme entre toutes les espèces. La différence la plus probable est que chez l'homme le jeu s'enrichit et se prolonge par des valeurs symboliques, que l'animal ignore ou dont il ne peut en tout cas nous livrer des signes [...].

Du jeu gratuit ou intéressé à la création artistique, il y a plutôt une gradation qu'une opposition. L'intégration des organisations sonores animales dans leur lieu de vie, leur biotope, est comme l'esquisse de ce qui est porté par des rêves esthétiques chez l'homme. Si nous pouvons être sensibles à des paysages sonores au point de les représenter symboliquement, ou de les recréer, c'est un peu la même chose, en mieux, que ce que font beaucoup d'animaux en adaptant leur voix à leur milieu : rechercher une harmonie qui améliore leur vie.

[...] les paysages sonores sont une façon d'entendre d'autant plus enrichissante que par leurs contenus, par leurs organisations, par leurs acteurs, tout semble favoriser la recherche d'un nouveau rapport avec la nature. Plusieurs sociologues, philosophes, préhistoriens, écologues plaident aujourd'hui pour constater que l'homme est bien obligé de descendre de son piédestal, décidément trop secoué dans divers sens. Il s'agit de constater que la culture ne s'oppose pas radicalement à la nature au seul profit de notre espèce, et qu'elle s'esquisse dans le monde du vivant. J'ai jeté il y a une trentaine d'années les bases d'une *zoomusicologie*, qui s'intègre désormais dans une biomusicologie enfin prise au sérieux. C'est que, jeune campeur puis compositeur, j'avais depuis longtemps, comme Bernie Krause<sup>5</sup> mais à une moindre échelle, ouvert mes oreilles au grand concert de l'orchestre animal, pour tenter de transcrire certaines de mes écoutes.

*Selon Mâche nous sommes des « points d'écoute » et il est impossible, comme le voulait Pierre Schaeffer, le créateur de la « musique concrète », de débarrasser un enregistrement de sons de toute « manipulation » car celui-ci traduit toujours un point de vue. D'où le terme de « phonographie » utilisé par Mâche pour s'en distinguer et désigner un nouvel art des sons caractérisé par « l'usage généralisé de l'enregistrement des sons naturels »<sup>6</sup>. Dans cette perspective, on peut comprendre que « le seul fait d'écouter les sons naturels avec une oreille musicale suscite l'existence d'une*

<sup>5</sup> Krause, B., *Le grand orchestre animal*, Paris, Flammarion, 2012.

<sup>6</sup> Mâche, F.-B., « Mais où est donc le chef d'orchestre ? », *op. cit.*, pp. 143 – 147.

musique »<sup>7</sup> : *c'est pourquoi*, « il faut conduire les gens à écouter les sons avec une oreille musicale, à découvrir ce qu'autrement, ils n'auraient jamais entendu » de la musique »<sup>8</sup>, *et cela, dès l'enfance*. C'est dans les écoles maternelles et primaires que se joue notre liberté d'écoute, là est l'avenir des sons selon ce compositeur qui prône « l'éducation de l'oreille, une éducation musicale généralisée, telle que le choix puisse apprendre à s'exercer parmi les milieux sonores rencontrés »<sup>9</sup>.

*Tel est l'objectif du projet de Ville sonore (1971) où les bruits se mêlent intimement à la musique instrumentale. La « partition » retrace les différents parcours offerts aux « rêveries d'un promeneur solitaire », invité à la traverser en composant lui-même son milieu sonore : « Il y aurait dans cette ville des régions avec des animaux, d'autres avec des orchestres, d'autres encore avec des bruits naturels, et les gens se promèneraient là-dedans selon un itinéraire laissé à leur libre arbitre. À partir de ce moment, on pourra dire que ce sont eux les compositeurs »<sup>10</sup>.*

## Une ville sonore

Ce projet de Ville Sonore, dont l'intuition première remonte à plus de dix ans<sup>11</sup> répond à deux désirs différents. D'abord celui de rendre sensible la profonde analogie du sonore brut et du musical composé, par des transitions insensibles ; à une autre échelle, *Rituel d'oubli* illustre la même préoccupation, en mêlant inextricablement les sons bruts (lion, oiseaux, mitrillades etc.) et l'écriture d'orchestre. Ensuite le souci de changer l'attitude de l'auditeur par rapport aux sources sonores. L'auditeur de concert est immobile, enfermé dans un espace clos, et n'a pas à intervenir dans le choix des morceaux qu'il écoute. Au contraire le citoyen éphémère de cette Ville Sonore s'y promène à sa guise, tantôt à ciel ouvert tantôt dans des salles où la vie sonore est, à l'opposé du concert formaliste, une présence insolite ; et le choix de sa route, facilité par un balisage, s'identifie au choix d'un programme. Cette liberté nouvelle est aussi éloignée de l'attitude aliénée du « consommateur » traditionnel que du vagabondage aléatoire, car les règles du jeu sont proposées à l'entrée. Ainsi l'auditeur pourra s'il le désire décider, en tournant sur la première « couronne », de n'écouter que les sons qu'il provoquera lui-même par son activité ludique. Mais il pourra aussi, s'il préfère, traverser rapidement un secteur pour assister, dans la cinquième couronne, à des concerts permanents et variés. S'il veut s'exercer à la combinatoire sonore, la troisième couronne le retiendra, tandis que la quatrième attirera les auditeurs désireux de voir naître en leur

<sup>7</sup> Mâche, F.-B., « François-Bernard Mâche : La musique est une fonction biologique », entretien par G. Faccarello, *Les Nouvelles Littéraires*, n°2336, 1972, pp. 20-21.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Mâche, F.-B., « Un urbanisme sonore ? », Exposition Paysage sonore urbain, Actes de colloques, Paris, Plan Construction, 1980.

<sup>10</sup> Mâche, F.-B., « La musique est une fonction biologique », pp. 20-21.

<sup>11</sup> Voir Mâche, F.-B., « La Ville sonore », *Situation de la Recherche. Cahiers d'Étude de Radio-Télévision*, n°27-28, 1970.

présence les idées musicales des groupes d'improvisation (pop et autres). Le centre enfin est un lieu silencieux de recueillement (esplanade, terrasse, sommet d'une tour...) où les promeneurs fatigués s'installeront pour écouter, selon les bouffées de vent, tel ou tel mélange sonore ; et c'est là que l'imprévu (fulgurants faisceaux de cris des hirondelles, basse lointaine d'un avion...) rendra le plus sensible la qualité essentielle de toute musique, naturelle ou non : mettre l'éphémère en état de grâce, racheter la fuite mortelle du temps par la plénitude de l'instant.

Aucun enregistrement, aucune partition ne pourra jamais immobiliser ces heures de musique vécue, qui ne reviendront pas, et qui n'auront jamais été vécues de la même manière par les différents voyageurs du sonore. En se répandant dans la vie, la musique gagne l'espace. En échange, elle semble perdre sa densité, mais il faut refuser la fausse alternative à la mode : construction ou hasard, celui-ci réputé libérateur et celle-là aliénante. L'œuvre a droit de cité aussi bien que les sons fortuits, et leur être profond est identique. Il y a déjà une intelligence latente dans tout son, et il reste du hasard dans l'œuvre la plus « calculée ». Par ailleurs la logique bien employée est une arme libératrice, alors que la fascination du hasard pur comporte le danger de l'abrutissement.

L'important, c'est d'entrer dans les sons avec un esprit à l'affût de la musique native en tout bruit, et avec la conscience la plus éveillée devant les œuvres, qui sont des concentrés d'énergie sonore.

Ce projet, destiné à faire sentir que nous vivons au milieu des sons, et non seulement des images, appelle ainsi une sorte d'urbanisme sonore, confié à un maître d'œuvre musicien, mais il comporte une infinité de réalisations possibles, adaptées au lieu et aux moyens. Supplantera-t-il un jour, une fois accordé à un urbanisme visible, les salles Pleyel et autres Philharmonie Hall à travers le monde ?<sup>12</sup>

*Les urbanistes et les paysagistes se sont emparé de la question des environnements sonores de façon beaucoup moins désintéressée que les compositeurs :*

[...] ce n'est pas seulement leur influence qui a fini par imposer cette ouverture au monde des sons "naturels". A côté de l'attention désintéressée que les musiciens leur portent, on voit se développer un esprit beaucoup plus "intéressé", et cela d'autant plus puissamment qu'en dehors des questions de sons on le respire avec l'air du temps. En Floride, des entreprises spécialisées reconstituent la "nature" : rivières avec cascades, arbres et autres agréments. À grands frais, mais aussi à grand profit, pécuniaire du moins... Au moment où il s'avère que les matières premières s'épuisent, l'industrie va chercher à contrôler et exploiter toutes celles qui restent encore gratuites. Après les plages et les champs de neige, l'air et l'eau vont être commercialisés, puis ce sera le tour du son et du silence. Nous en sommes pour ces derniers à la phase préliminaire de l'enquête : besoins, motivations, gisements sonores... Ensuite nous menacent le conditionnement des consommateurs, la réglementation, les contrôles, les multinationales du son (après

<sup>12</sup> Mâche, F.-B., *Catalogue de l'exposition Mutations : formes, langages, comportements, l'alphabet des langages*, Musée d'Art Moderne, Céret, 1971, pp. 33-36.

tout, elles existent déjà), et la mortelle standardisation. Avec les meilleures intentions, du moins en général, les urbanistes qui intègrent le son à leur réflexion peuvent-ils éviter de proposer ou des utopies ou des règlements, ou les deux ? L'utopie n'est pas inutile, ni sans charme. J'ai moi-même cédé à son attrait voici neuf ans, dans un projet de Ville sonore. Une réglementation est souhaitable, puisqu'elle aide en général à la reconquête du silence, première condition pour la musique [...].

*Mâche emploie le mot « nature » pour désigner « tout son brut, quelle qu'en soit l'origine »<sup>13</sup> :*

[...] Il n'y a pas de différence fondamentale entre le son brut et le son instrumental : ils doivent se fondre l'un dans l'autre, le son brut devenant musical et le son instrumental perdant sa référence culturelle, par une sorte de rencontre entre la pensée et les sons. Les musiques associant la bande et l'instrument rendent plus évident ce terrain de rencontre. Et l'interprète est alors précieux, non seulement pour de simples problèmes techniques, mais dans la mesure où il aide l'intégration du son brut dans le langage instrumental en participant à la conception même de l'œuvre.

*Être à l'écoute du réel, de la « nature » comme de la « ville », c'est la fonction du compositeur comme il l'explique dans une interview à propos de Korwar (1972) pour clavecin et bande magnétique réalisée avec des bruits de vent, d'eau, de feu et de cris d'animaux :*

[...] On a tendance à dire que l'homme se définit par une culture, en opposition avec la nature. Je ne suis pas d'accord. Pour moi, le culturel a le sens d'une technique, et la pensée a le moyen de s'exercer par un ensemble de techniques. Ceci est particulièrement vrai dans le domaine des sons. La musique est une fonction de l'espèce humaine au même titre que la respiration, le mouvement ; elle est un support de l'intelligence au sens le plus large. La musique peut donc être un déchiffrement du réel et c'est pour cela que je m'attache à mettre en évidence et à utiliser l'analogie du son brut et du son instrumental. Il y a dans notre environnement quotidien de nombreuses activités sonores dont on ne perçoit pas l'utilité. Interroger le son est pour nous une façon de mieux comprendre le monde dans lequel nous vivons, donc d'y vivre mieux.<sup>14</sup>

[...] Il faut conduire les gens à écouter les sons avec une oreille musicale, à découvrir ce qu'autrement jamais ils n'auraient entendu. La musique, comme toute culture, doit être un jeu, que le compositeur anime mais n'arbitre pas.<sup>15</sup>

[...] En outre, le rôle du compositeur reste important, lorsque ses œuvres ou propositions sonores contribuent à rendre sensible la source de plaisir que peuvent devenir les bruits du monde. En arrachant ceux-ci à la trivialité qui empêche la plupart des gens de les écouter, il peut désigner, par un éclairage personnel en quelque sorte, non pas ce que son "art" sait imposer au son, mais ce que les sons ont à nous "dire" par son intermédiaire. Pour cette tâche, le compositeur doit modestement consentir à être un traducteur<sup>16</sup> [...].

<sup>13</sup> Mâche, F.-B., « Être à l'écoute du réel », propos recueillis par A. Artaud, *Scherzo*, n°59, 1977.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Mâche, F.-B., « La musique est une fonction biologique », *op. cit.*

<sup>16</sup> Mâche, F.-B., « Un urbanisme sonore ? », *op. cit.*

*Être un traducteur ne signifie pas pour autant composer de la musique à programme :*

[...] si je me sers de modèles (par exemple, dans *La Peau du silence*, je me suis servi d'un poème de Séféris, et pour un mouvement, de bruits de mer), je ne fais pas de la musique à programme, ni de la musique descriptive. Je vais jusqu'au niveau d'abstraction où l'on ne sait plus quel est le modèle.<sup>17</sup>

*Ce thème des modèles naturels pour la parole et la musique humaine est au fondement de la pensée de Gaston Bachelard pour qui « la nature retentit d'échos ontologiques... Les êtres se répondent en imitant des voix élémentaires »<sup>18</sup>. Mâche partage avec lui cette idée : « la musique a besoin de s'instruire sur des échos. C'est en imitant qu'on invente. On croit suivre le réel et on le traduit plus humainement »<sup>19</sup>. C'est ce que fit Olivier Messiaen dont l'attitude d'écoute et le travail ornithologique eurent également une influence sur l'œuvre de Mâche qui fut son élève au conservatoire de Paris :*

[...] Messiaen, tout comme ses innombrables prédécesseurs depuis l'Antiquité, ou les rares successeurs que n'ont pu dissuader ni l'ampleur de son travail ornithologique ni le discrédit dans lequel on le laisse volontiers glisser, semble avoir cherché avant tout dans ces modèles naturels deux choses : une leçon de liberté et une stimulation de l'imaginaire. Pour lui comme pour beaucoup d'autres compositeurs, l'oiseau incarne une rythmique libérée de la pulsation métrique, et la sûreté absolue dans l'improvisation. À l'arrière-plan, une providentielle infailibilité de l'instinct assurée par la divinité dont les oiseaux figurent depuis des millénaires les messagers privilégiés. Entre l'intérêt technique du savant rythmicien et le respect pour ces messagers ailés (l'étymologie et l'iconographie facilitent la fusion de leur image avec celle des anges), il y a une étroite convergence d'intérêts. Comme toutes les images mythiques, celle de St. François prêchant aux oiseaux est facilement réversible : ce sont les oiseaux qui prêchent leur musique à Messiaen. Il y a sans doute, dans cette volonté de transcrire "pour copie conforme" les chants d'oiseaux (cf. Encyclopédie Fasquelle, 1958, t. I, p. 69), une attitude ressemblant extérieurement aux manifestations d'une piété de type très ancien qui tend à faire du musicien un médium et l'héritier des Tirésias, Mélémpous et autres Théoclyménos de l'ornithomancie antique<sup>20</sup> [...].

*Le thème de la divination par l'écoute a été traité en musique par Maurice Ohana, contemporain et ami de Mâche, dans une œuvre qui lui est entièrement dédiée : L'Office des oracles (1974), avec une séquence d'ornithomancie (cf. VIII, « Interrogation des oiseaux »). Dans ses ouvrages Mâche commente cette analogie entre musiques animales et musiques humaines à partir de l'écoute des chants d'oiseaux qui sont dans*

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> « Si l'eau tombante ne redonnait pas les accents du merle chanteur... Nous ne pourrions pas entendre poétiquement les voix naturelles », écrit Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1941, p. 259.

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> Mâche, F.-B., « La musique au naturel », *Les cahiers du C.R.E.M.*, n°3, 1987, p. 9.

*la nature les meilleurs musiciens et dont les talents d'inventeurs sont comparables à ceux du compositeur :*

[...] De l'antiquité grecque jusqu'à nos jours, la divination par l'écoute ou l'observation des oiseaux a été répandue dans le monde entier. Cicéron, qui était chargé de prendre les augures par ses fonctions politiques, demandait qu'on ne le pousse pas au fou-rire pendant qu'il observait les poulets sacrés. Mais son scepticisme ne semble pas avoir atteint les rois de Birmanie, qui, il y a encore un siècle, disposaient dans leur palais de Mandalay d'un observatoire spécialisé avec des guetteurs se relayant jour et nuit afin de déterminer si les auspices (c'est-à-dire précisément l'observation des oiseaux) étaient favorables, et éventuellement chasser les oiseaux de mauvais augure [...].

François-Bernard Mâche

Les énigmes, ou au moins les problèmes, que nous posent les chants d'oiseaux, dépendent bien évidemment de ce qu'il faut entendre par musique. "Les oiseaux sont musiciens" : voilà un lieu commun qu'il est aussi difficile d'approuver que de contredire tant qu'on ne s'est pas entendu sur la vraie nature de cette activité. À première vue, on confirmera en remarquant que non seulement le chant stéréotypé de plusieurs espèces nous paraît analogue à certaines de nos musiques (même le pire des chanteurs, le coucou, a séduit des générations de compositeurs au moins depuis le 13<sup>ème</sup> siècle), mais surtout l'oiseau est, dans quelques espèces privilégiées, un inventeur sonore individuel comme le compositeur dans l'espèce humaine. Chaque merle se constitue un répertoire propre, et le remet à jour d'une année sur l'autre. Dans un cas comme dans l'autre, que ce soit en écoutant le chant de toute une espèce ou celui de tel individu, le musicien trouve chez l'oiseau d'inépuisables sujets d'émerveillement [...].

Les rapports entre les oiseaux et la musique sont loin de se limiter à une source d'inspiration dont les compositeurs auraient depuis toujours aimé se saisir. Au-delà des formes sonores analogues : rythmes, mélodies, ornements, citations, refrains, strophes, l'étude des chants d'oiseaux met en évidence des convergences avec les musiques humaines dans la syntaxe, les techniques de développement, l'agencement polyphonique, qui nous interrogent tout autrement que comme un simple répertoire de belles formes. Il est même très difficile de trouver un seul trait commun aux musiques pratiquées par l'homme qui n'ait son analogue quelque part dans une autre espèce animale. Même l'existence d'échelles fixes, ou de transpositions en hauteurs et en durées, se rencontrent chez certains oiseaux [...].

[...] Le droit à l'innovation s'exerce déjà dans le monde animal : les oiseaux, entre autres, en témoignent de façon éclatante. Ils nous rappellent aussi que toute création artistique comporte un équilibre particulier entre la répétition et la nouveauté et qu'ainsi, l'art mystérieux de la variation, de la dialectique entre le même et l'autre, a toujours le dernier mot. En nous fournissant un abondant répertoire de formes sonores auxquelles ils appliquent un assez riche répertoire de variations, les oiseaux ont une importance sans commune mesure avec le pittoresque superficiel

ou sentimental auquel les musiciens les plus naïfs s'en sont tenus bien souvent. Que la musique s'inspire consciemment ou non des chants d'oiseaux, elle en est de toute manière plus proche qu'on ne l'a cru<sup>21</sup> [...].

*C'est cette « proximité originelle » que Mâche a soulignée dans sa musique et dans ses écrits, affirmant que « nous avons à apprendre de l'oiseau »<sup>22</sup> dont les inventions s'appuient sur un dialogue avec leurs milieux sonores d'où résultent des découvertes : attitude qui est celle de la création artistique, commune aux deux espèces (humaine et animale)<sup>23</sup>. S'interrogeant sur sa pratique « naturaliste » qui lui fait ranger sous une même catégorie de modèles les sons « naturels » (ceux des éléments, des animaux, de la parole humaine) et les « bruits urbains », il n'y trouve « pas seulement une méthode heuristique, une technique de production, une poétique musicale mais aussi des schèmes dont l'existence dépasse de beaucoup la seule humanité. L'utilisation de modèles naturels en musique pose des questions d'ordre anthropologique, et non seulement esthétique »<sup>24</sup>.*

[...] la fonction artistique n'a pas seulement une dimension sociale ou idéologique, mais qu'elle répond à d'obscurs impératifs inscrits dans notre système nerveux central, qu'on ne peut apparemment pas ignorer impunément. La méconnaissance de ces schèmes, quel que soit leur nom, et leur refoulement même, les a fait resurgir violemment, provoquant le risque (inverse des excès modernistes), dans lequel nous pataugeons, d'une régression nostalgique. Les lieux communs, dédaignés parce que confondus avec des routines périmées, ont opéré une sorte de "retour du refoulé" et fait douter de la légitimité même d'une musique ou d'un art savant. La toute-puissante industrie musicale s'en empare d'ailleurs sans scrupule pour sa promotion permanente du ressassement et du conditionnement sonore. Or, la nature sonore n'était que la face audible de ces schèmes préférentiels, les phénotypes, dont je suis en train d'évaluer l'universalité avec un programme de recherche des Universaux en musique<sup>25</sup>. L'autre face, c'est notre nature intérieure, celle des archétypes [...] J'ai ainsi peu à peu remarqué la présence dans le monde animal de schèmes structurels analogues à ceux des musiques humaines. Ce n'était pas par anthropomorphisme que des modèles animaux pouvaient m'apparaître comme porteurs d'une musique, mais c'est parce que des schèmes fondamentaux devaient être présents à la fois dans le psychisme animal et dans le psychisme humain, et que la musique était pour ainsi dire contrainte de les prendre en compte [...].

<sup>21</sup> Mâche, F.-B., *Comme un oiseau*, Catalogue de l'exposition, Fondation Cartier, Paris, Gallimard, 1996 ; Mâche, F.-B., *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 395-401.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> (NDT) Souriau, É., *La création artistique des animaux*, Paris, Hachette, 1963.

<sup>24</sup> Mâche, F.-B., Conférence à l'Université de Saint-Etienne, 8 janvier 1997, «La nature dans la musique», [www.fbmake.fr](http://www.fbmake.fr).

<sup>25</sup> Mâche, F.-B., *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, 2001.

INTÉRIEURS	PLEIN AIR
	
Timbres très doux, discontinus, hauteurs déterminées	Timbres assez violents, continus, hauteurs indéterminées
	
Timbres doux, discontinus, hauteurs déterminées	Timbres violents, continus, hauteurs déterminées
	
Timbres doux, continus, mélanges à dominante douce	Timbres et mélanges très violents, discontinus.

1. Bruits spontanés inorganisés provoqués par le public.  
 2. Bruits naturels inorganisés, enregistrés ou en direct, amplifiés.  
 3. Sons organisés ou "phonographies".  
**COURONNES** 4. Oeuvres partiellement indéterminées, improvisations etc...  
 5. Oeuvres musicales.  
 6. Observatoire silencieux.

- SECTEURS**  
 I. Crescendo de timbres régulier.  
 II. Crescendo de timbres régulier, un peu plus violent.  
 III. Crescendo de timbres, fin brusquement contrastée.  
 IV. Parcours à milieu contrasté.  
 V. Début violent, milieu contrasté.  
 VI. Début très contrasté, puis crescendo régulier.

- TYPES DE PARCOURS**  
 1) En spirale, en suivant le même type de timbres à travers 5 plages de sons plus organisées  
 2) Circulaire, sur une même couronne : un même niveau d'organisation à travers différents timbres ; par exemple uniquement des sons naturels (couronne 2)  
 3) Direct, en restant dans un même secteur, de l'extérieur vers le centre, variété de timbres et de niveau d'organisation maximale.  
 4) Librement combiné, sur 6 à 30 plages.

<sup>26</sup> Mâche, F.-B., « La musique est une fonction biologique », *op. cit.*, pp.20, 21.

<sup>27</sup> *Ibidem.*

### **COURONNE 1. Bruits provoqués par le public.**

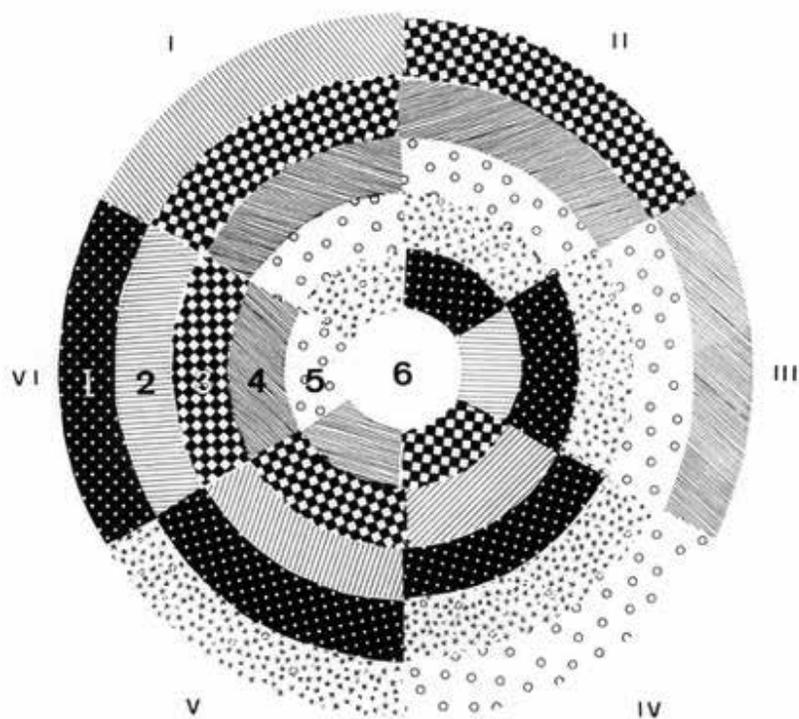
- I,1. Grosses structures gonflables remplies d'un gaz léger,) frapper comme des ballons ; maracas suspendues etc...
- II,1. Dispositifs cybernétiques réagissant au passage du public, et déclenchant des oscillations électriques (genre Theremine) ou des enregistrements préparés d'avance.
- III,1. Pénétrables tels que : fines plaquettes s'entrechoquant, rideaux de perles, de bambous, guirlandes de petits grelots etc...
- IV,1. Passages jonchés de gros galets sur des caisses de résonance en bois etc...
- V,1. Pénétrables de fines tiges d'acier flexibles battant sur des plaques métalliques ou plastiques, tringles s'entrechoquant etc...
- VI,1. Planches ou ponts de plaques de tôle en porte-à-faux, parquets et portes à faire grincer etc...

### **COURONNE 2. Bruits naturels.**

- I,2. Volières (canaris, bengalis etc... ) amplifiées ou non.
- II, 2. Ruches ( amplifiées ) ; ajoutons avec clochettes, crépitements de flambées ( enregistrés ou en direct ) ; bruits de rivière ou ruisseau captés par micros etc...
- III, 2. Pluie, ressac de la mer, cascade etc... ( enregistrés ).
- IV, 2. Vent violent, avions à réaction etc... ( enregistrés ).
- V, 2. Chenil, porcherie etc... ( amplifiés ).
- VI, 2. Colombier, perruches etc... ( sans amplification ).

### **COURONNE 3. Séquences de sons à combiner par le public.**

- I,3. Juke-box n.° 1 : sons continus ou " trames " à timbre doux.
- II, 3. Juke-box n° 2 : sons continus à hauteurs indéterminées, de timbre violent.
- III, 3. Juke box n° 3 : même chose, avec des sons de hauteurs déterminées.
- IV, 3. Juke-box n.° 4 : timbres violents, sons discontinus (silences enregistrés sur les séquences fournies).
- V, 3. Juke-box n.° 5 : timbres très doux, hauteurs complexes, sons discontinus, avec beaucoup de silences.
- VI, 3. Juke-box n.° 6 : timbres doux, hauteurs déterminées, sons discontinus.



## Bibliographie

- Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1941.
- Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- Dowsett-Lemaire, F., « Le Chant de la rousserolle verderolle (*Acrocephalus palustris*). Fidélité des imitations et relations avec les espèces imitées et avec les congénères », *Le Gerfaut*, n°65, 1975, pp. 3-28.
- Krause, B., *Le grand orchestre animal*, Paris, Flammarion, 2012.
- Mâche, F.-B., « La Ville sonore », *Situation de la Recherche. Cahiers d'Étude de Radio-Télévision*, n°27-28, 1970.
- Mâche, F.-B., *Catalogue de l'exposition Mutations : formes, langages, comportements, l'alphabet des langages*, Musée d'Art Moderne, Céret, 1971.
- Mâche, F.-B., « François-Bernard Mâche : La musique est une fonction biologique », entretien par G. Faccarello, *Les Nouvelles Littéraires*, n°2336, 1972, pp. 20-21.
- Mâche, F.-B., « Être à l'écoute du réel », propos recueillis par A. Artaud, *Scherzo*, n°59, 1977.
- Mâche, F.-B., « Un urbanisme sonore ? », Exposition Paysage sonore urbain, Actes de colloques, Paris, Plan Construction, 1980.
- Mâche, F.-B., « La musique au naturel », *Les cahiers du C.R.E.M.*, n°3, 1987.
- Mâche, F.-B., *Comme un oiseau*, Catalogue de l'exposition, Fondation Cartier, Paris, Gallimard, 1996.
- Mâche, F.-B., Conférence à l'Université de Saint-Etienne, 8 janvier 1997, «La nature dans la musique», [www.fbmake.fr](http://www.fbmake.fr).
- Mâche, F.-B., *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*, Paris, Le Harmattan, 2000.
- Mâche, F.-B., *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- Mâche, F.-B., « Mais où est donc le chef d'orchestre ? », Exposition Le Grand Orchestre des Animaux, Fondation Cartier, Paris, 2016.
- Novalis, *Les Disciples de Sais*, tr. fr. par M. Maeterlinck, Paris, Paul Lacomblez Éditeur, 1914, (*Die Lehrlinge zu Sais*, 1789-1799).
- Souriau, É., *La création artistique des animaux*, Paris, Hachette, 1963.



## Makis Solomos

### *Bachelard et l'écologie sonore ? Philosophies musicales et sonores du lieu : Hildegard Westerkamp et Chris Watson*

#### **Introduction. Bachelard et l'écologie sonore ?**

On connaît l'intérêt de Bachelard pour la musique, même s'il a très peu écrit sur le sujet. « L'univers bachelardien est un univers musical », nous dit Marie-Pierre Lassus<sup>1</sup>, qui, dans son livre sur « Bachelard musicien », soutient la thèse – fondée sur une affirmation du philosophe – qu'il « appartient au musicien qui “entend par l'imagination plus que par la perception” (Bachelard), de nous apprendre à sentir et à penser le monde, soumis aujourd'hui à une dé-perception au profit de la sensation qui conduit à une crise des modalités du lien »<sup>2</sup>.

On pourrait aussi remarquer, aujourd'hui que l'évolution de la musique vers le son est bien avancée<sup>3</sup> – et où il appartient au musicologue de penser le son en même temps que la musique –, combien Bachelard semble émerveillé par l'univers des sons. À vrai dire, ce qui l'interroge, ce n'est pas tant le son en tant que phénomène physique, que le processus qui lui permet d'exister pour les êtres vivants, c'est-à-dire l'écoute. Bachelard, « grand écoutant »<sup>4</sup>, prolongeant la réflexion des Pythagoriciens sur l'harmonie des sphères, écrit : « Tout vrai poète contemplant le ciel étoilé *entend* la course régulière des astres »<sup>5</sup>. Ou encore, s'interrogeant sur les images, il nous dit : « Il est des natures qui banalisent les images les plus rares : ils ont toujours des concepts prêts à recevoir les images. D'autres natures, celles des vrais poètes, remettent en vie les images les plus banales : écoutez ! dans le creux même d'un concept, ils font retentir le bruit de la vie »<sup>6</sup>. Pour en venir aux sons réels, évoquant la pollution sonore de

<sup>1</sup> Lassus, M.P., *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Lille, Presses du Septentrion, 2010, p. 232.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Cf. Solomos, M., *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIème siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

<sup>4</sup> Lassus, M.P., *Gaston Bachelard musicien. Ibidem*.

<sup>5</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943, 17<sup>e</sup> réimpression, 1990, p. 61.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 122-123.

Paris, il décrit ce mécanisme de défense qui permet à de nombreux citadins d'y survivre : « Si le roulement des voitures devient plus douloureux, je m'ingénie à y retrouver la voix du tonnerre, d'un tonnerre qui me parle, qui me gronde »<sup>7</sup>, ajoutant : « Et je m'endors, bercé par les bruits de Paris »<sup>8</sup>. Ailleurs, il nous parle du plaisir sonore à prendre en prononçant des mots : « Et pour un rêveur de mots, quel calme dans le mot rond ! Comme il arrondit paisiblement la bouche, les lèvres, l'être du souffle ! [...] Quelle joie sonore de commencer la leçon de métaphysique, en rupture avec tous les "être-là" en disant : *Das Dasein ist rund*. L'être est rond. Et puis d'attendre que les roulements de ce tonnerre dogmatique s'apaisent sur les disciples extasiés »<sup>9</sup>.

Entre son perçu et son imaginé, Bachelard nous donne du son une idée assez précise : « De tous les bruits discordants d'une campagne agitée, naît par cette "conversion" opérée par l'alouette dans la paix du soir une unité sonore, un univers musical, un hymne montant »<sup>10</sup>. Cette idée renvoie à l'écoute développée par Murray Schafer, qui pense « le monde comme une immense composition musicale »<sup>11</sup>. Elle pourrait passer pour métaphorique (image poétique) ou banale – renvoyant au magma post-pythagoricien bien connu –, mais, sachant que Murray Schafer a lancé le grand courant de l'écologie acoustique, on pourrait également l'interpréter comme une définition du son allant dans le sens de l'écologie. Alors, le son serait à penser – à l'encontre des pensées du son qui se sont développées depuis l'invention de l'enregistrement, lesquelles tendent à le réifier – non pas comme une monade isolée, un objet, mais comme un ensemble de relations. D'ailleurs, plutôt que de son, on devrait parler de « milieux sonores », une expression qui permet de mettre en valeur l'« unité sonore » : dit avec les termes de l'écologie, on ne peut pas séparer le son ni de l'environnement, ni du sujet écoutant<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1957, 3<sup>e</sup> édition, 1961, p. 43.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>10</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, *op. cit.*, p. 105. Bachelard se réfère ici à un poème de d'Annunzio qui évoque le chant d'alouettes de la manière suivante : « (La symphonie) montait, montait sans pauses (comme monte et comme chante l'alouette). Et, peu à peu, sous le psalme sylvain, s'émut une musique faite de cris et d'accents, convertis en notes harmonieuses par je ne sais quelle vertu de la distance et de la poésie... » (cité dans *ibidem*, p. 105).

<sup>11</sup> Schafer, R.M., *Le paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, traduction Sylvette Gleize, Paris, J.C. Lattès 1977, p. 281.

<sup>12</sup> Nous préférons l'expression « milieux sonores » à celle « paysage sonore » mise en avant par Murray Schafer et l'écologie acoustique car, à la différence de la première, cette seconde expression est trop forgée sur le visuel et ne prend pas assez en compte les qualités fondamentales du sonore : énergie, complexité, émergence, globalité et présence. Cf. Solomos, M., « From sound to sound space, sound environment, soundscape, sound milieu or ambiance... », in Kay, S.; Noudelmann, F. (eds.), *Soundings and Soundscapes*, revue *Paragraph. A Journal of Modern Critical Theory*, vol. 41, n°1, 2018, pp. 95-109.

## Philosophies du lieu

### Topophilie

Écologie : on sait, désormais, que Bachelard pourrait être appréhendé comme un penseur de l'écologie. Il n'a pas écrit sur l'écologie, « pourtant, de plus en plus d'architectes, d'urbanistes, de plasticiens, de vidéastes voient dans [sa] pensée [...] les ressources philosophiques pour nourrir une pensée et une pratique alternatives ; pour promouvoir une relation apaisée aux éléments de la nature, à ses paysages, à ses rythmes ; pour soutenir une approche existentielle de l'habitat en termes moins d'aménagement que de ménagement »<sup>13</sup>, écrit Jean-Philippe Pierron dans l'un des derniers numéros des Études Bachelardiennes intitulé *Bachelard : penseur de l'écologie ?*, numéro dans lequel Gérald Hess remarque qu'il « est possible de suggérer que les rêveries [analysées par Bachelard] contribuent également à une vision écologique de la réalité »<sup>14</sup>. L'hypothèse d'un Bachelard allant dans le sens de la pensée écologique se reflète également dans son vocabulaire : « son œuvre est [...] riche d'un lexique où émergent les termes de “lieu”, “terre”, “nature”, “cosmos”, “rythme”, et les verbes participer, intérioriser, fusionner, etc. »<sup>15</sup>. Nous proposons ici de travailler sur les notions de *lieu* et d'*habiter*, pour ensuite faire le lien avec les courants musicaux et d'arts sonores qui sont centrés sur ces notions.

Dans un entretien sur *La poétique de l'espace*, Bachelard affirme : « Je ne vis pas dans l'infini, car dans l'infini on n'est pas chez soi »<sup>16</sup>. Livre le plus populaire du philosophe, *La poétique de l'espace* analyse notre attachement à des lieux :

Mais que de problèmes connexes si nous voulons déterminer la réalité profonde de chacune des nuances de notre attachement à un lieu d'élection ! Pour un phénoménologue, la nuance doit être prise comme un phénomène psychologique de premier jet. La nuance n'est pas une coloration superficielle supplémentaire. Il faut donc dire comment, nous habitons notre espace vital en accord avec toutes les dialectiques de la vie, comment nous nous enracinons, jour par jour, dans un “coin du monde”.<sup>17</sup>

Dans ce livre, Bachelard invente une méthode « topo-analytique » qui « complète la méthode rythmanalytique développée dans les ouvrages antérieurs, focalisée sur la dimension rythmique – c'est-à-dire temporelle – de l'imagination »<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Pierron, J.P., Éditorial, Études Bachelardiennes, n°1, 2020, p. 9.

<sup>14</sup> Hess, G., « Gaston Bachelard et La poétique de la rêverie Une interprétation écologique », Études Bachelardiennes, n°1, 2020, p. 20.

<sup>15</sup> Pierron, J.P., *op. cit.*, p. 9.

<sup>16</sup> Cité par Hieronimus, G., « Présentation », in Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, édition établie par Gilles Hieronimus, Paris, P.U.F., 2020, édition numérique.

<sup>17</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>18</sup> Hieronimus, G., *op. cit.*

C'est bien l'imagination qui intéresse Bachelard. Lorsqu'il affirme : « On ne trouve pas l'espace : il faut toujours le construire »<sup>19</sup>, il part, comme le souligne Gilles Hieronimus, d'une réflexion sur la physique contemporaine (théorie de la relativité et mécanique quantique) qui va à l'encontre de l'intuition ordinaire de l'espace : « l'expérience perceptive, que nous tenons pour immédiate, est en réalité médiatisée par des concepts et par des images »<sup>20</sup>. En retour, l'imagination dont il est question n'est pas conçue sur le modèle du solipsisme cartésien, d'un être désincarné, elle nous sollicite « corps et âme, de façon discrète mais intense, favorisant le développement d'un lien incarné et vivant à l'espace »<sup>21</sup>.

Sur ce point, il convient de développer la distinction entre lieu et espace. L'espace dont parle Bachelard est plus une entité singulière, un lieu, que l'espace abstrait de la géométrie classique – il est l'espace singulier de la physique quantique. Le philosophe nord-américain Edward Casey, qui a été marqué par Bachelard, montre comment le lieu a été de plus en plus négligé au profit de l'espace (dans le sens abstrait du terme), jusqu'à sa récente réappropriation à travers notamment la pensée phénoménologique<sup>22</sup>. Le même philosophe, dans un livre précédent qui a fait date, contribue à l'évolution de cette dernière en développant entre autres la notion d'« emplacement » comme équivalente de celle d'incarnation (*embodiment*)<sup>23</sup>. De nombreux travaux actuels insistent précisément sur le fait que l'écoute est non seulement incarnée, mais également située. Ainsi, Michael Stocker propose un exercice qu'il nomme « écouter où vous êtes » : cet exercice, nous dit-il,

je le pratique lorsque je me sens ébranlé du fait de “l'intoxication par l'information” – lorsque je suis soumis à trop de stimulus. Il me permet de me jauger à mon environnement uniquement à travers mon expérience du son – j'utilise le son pour m'aider à me sentir “en place”. Si je suis à l'intérieur, je peux entendre la taille et la texture de la pièce dans laquelle je suis. Je peux entendre si le sol est en béton, en bois ou recouvert d'une moquette ; si là où je suis est une pièce petite ou un grand bâtiment<sup>24</sup>.

## La joie d'habiter

Lieu : dans *La poétique de l'espace*, Bachelard parle bien de « topophilie », d'un espace vécu et non abstraitement pensé. C'est pourquoi, nous dit-il, il s'agit d'un « espace heureux » :

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> Cf. Casey, E., *The Fate of Place: A Philosophical History*, Berkeley, University of California Press, 2013.

<sup>23</sup> Cf. Casey, E., *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.

<sup>24</sup> Stocker, M., *Hear Where We Are. Sound, Ecology, and Sense of Place*, New York-Heidelberg, Springer, 2013, p. 2 ; nous traduisons.

Nous voulons examiner, en effet, des images bien simples, les images de l'*espace heureux*. Nos enquêtes mériteraient dans cette orientation, le nom de *topophilie*. Elles visent à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés. Pour des raisons souvent très diverses et avec les différences que comportent les nuances poétiques, ce sont des *espaces louangés*. [...] L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination ».<sup>25</sup>

Cet espace (au sens de lieu) heureux va de pair avec la « joie d'habiter », qu'éprouve par exemple le rêveur qui « rêve à la hutte, au nid, à des coins où il voudrait se blottir comme un animal en son trou »<sup>26</sup>, et qui est liée, plus généralement, à la poésie de la maison.

Cette joie d'habiter, parce qu'elle passe par l'imagination incarnée (visuelle, tactile, sonore), qui fait travailler nos sens au lieu de les anesthésier comme il en va dans les espaces abstraits, nous amène du côté de l'habiter dont parle la pensée écologique, ainsi que le suggère Juan-Min Huang, qui cite *La poétique de la rêverie* :

Le mode d'habiter qui tient compte de la vie consiste à voir à travers la simple apparence de la causalité ou du contrôle humain afin de saisir une image plus large dans laquelle les êtres humains vivent avec la nature sauvage (*wilderness*). La possibilité de durabilité est de bien habiter sur terre. Le drame cosmique proposé par Bachelard consiste à nous rappeler une position fondamentale : « La rêverie nous aide à habiter le monde, à habiter le bonheur du monde »<sup>27,28</sup>

On pourrait aussi renvoyer aux travaux de Tim Ingold, pour qui l'homme se constitue dans son interaction avec l'environnement : le cerveau n'est pas un système de traitement d'informations<sup>29</sup>. De ce fait, l'homme *habite* le monde. L'anthropologue britannique défend une *dwelling perspective* en opposition à une *building perspective* : selon la seconde, le monde est chargé de sens et l'homme doit d'abord s'en construire une représentation mentale avant d'agir ; selon la première, l'homme et le monde s'élaborent dans leur interaction.

Eu égard à la notion d'habiter, on a souvent rapproché *La poétique de l'espace* (publiée en 1957) du texte de Heidegger « Bâtir, habiter, penser » (1951). Heidegger explique « que les espaces reçoivent leur être des lieux et non de "l" espace »<sup>30</sup>, qu'habiter, qui « est toujours séjourner déjà parmi les choses »<sup>31</sup>, « est

<sup>25</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 17.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>27</sup> Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, 1968, Paris, P.U.F., quatrième édition, 1968, p. 20.

<sup>28</sup> Huang, K.M., « Dwelling Together on Earth: An Ecological Consideration from Bachelard's Cosmo-analysis », *Études Bachelardiennes*, n°1, 2020, p. 41.

<sup>29</sup> Cf. Ingold, T., *The perception of environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*, Londres, Routledge, 2000.

<sup>30</sup> Heidegger, M., « Bâtir, habiter, penser », in Heidegger, M., *Essais et conférences*, traduction de l'allemand par André Préau, 1958, pp. 170-193.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 179.

le trait fondamental de l'être »<sup>32</sup>. Dans la lignée de Heidegger et, en un sens, de Bachelard, mais également inspiré par ses recherches sur le Japon, le géographe et philosophe Augustin Berque développe une pensée originale du lieu, qui croise le thème de l'habiter avec la notion de milieu. Cherchant à dépasser l'opposition entre l'objectif et le subjectif, le factuel et le sensible, la physique et le phénoménal – et donc entre le lieu comme espace (abstrait) et le lieu réduit à un pur souvenir –, il entremêle géographie et philosophie. Dans son livre *Écoumène*. Introduction à l'étude des milieux humains, il soutient l'idée que l'être humain est « géographique ». Il ne s'agit pas seulement de dire que les êtres humains sont toujours quelque part, mais que, en termes philosophiques, l'être possède une étendue :

C'est donc de cela qu'il faut partir : du constat que le moindre paysage, que le moindre il-y-a dans ce paysage, pose dès l'abord, et pleinement, la question de l'être. "Il y a ceci plutôt que cela, et ici plutôt que là" : ce n'est pas seulement la géographie, mais l'ontologie aussi que fonde un pareil énoncé [...] Dire que la question de l'être est philosophique, tandis que celle du lieu, elle, serait géographique, c'est trancher dans la réalité par une abîme qui interdit à jamais de la saisir.<sup>33</sup>

Le lieu n'est donc pas une simple localisation. Il est proche de la *chôra* platonicienne, qui « témoigne d'une prégnance ontologique sans commune mesure avec une simple localisation »<sup>34</sup>. Cependant, en Occident, a prévalu le *topos* aristotélien, qui indique la limite d'un corps et fonde une identité, qui possède une substance, là où la *chôra* constitue un milieu existentiel indéfini, insubstantiel et associé au devenir (la *genesis*), qui dépasse donc la pure identité. Avec la prédominance du *topos* – dans ce sens et non pas dans le sens de la « topophilie » bachelardienne –, « le sujet moderne s'est coupé de son milieu existentiel, réduit à une collection d'objets »<sup>35</sup>. Il en résulte « l'inextinguible manque-à-être des modernes, d'où découle, entre autres effets, l'insatiable consommation d'objets par laquelle ils pallient ce manque, et dont on voit bien aujourd'hui les conséquences écologiques »<sup>36</sup>. Il s'agit donc de restaurer la relation entre lieu et être, une relation que Berque nomme écoumène « en rendant au vieux terme grec *oikoumenè* son genre féminin, qui en fait à la fois de la terre et de l'humanité »<sup>37</sup> : « L'écoumène, c'est l'ensemble et la condition des milieux humains, en ce qu'ils ont proprement d'humain, mais non moins d'écologique et de physique »<sup>38</sup>.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>33</sup> Berque, A., *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 1987, p. 198.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>35</sup> Berque, A., « Les fondements terrestres de l'existence humaine, la perspective écouménale », in Afeissa H.S., (ed.), *Écosophies, la philosophie à l'épreuve de l'écologie*, Paris, Éditions MF, 2009, p. 45.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 45-46.

<sup>37</sup> Berque, A., *Écoumène*, op. cit., p. 16.

<sup>38</sup> Berque, A., « Les fondements terrestres... », op. cit., p.17.

## Emplacement et confinement

Comme il vient d'être dit, le risque encouru par la pensée du lieu est de confondre celui-ci avec le *topos* au sens d'un lieu substantialisé et identitaire. On sait combien, en musique, les forces de subjectivation peuvent être récupérées pour devenir des marqueurs identitaires, notamment par les pouvoirs politiques<sup>39</sup>. Ce fut le cas de la musique romantique, récupérée par les nationalistes, du fait que, approfondissant les « forces de la terre et du peuple » (pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari<sup>40</sup>), elle s'intéressait de manière sincère aux lieux – depuis les *lieder* de Schubert jusqu'au poème symphonique *Finlandia* de Sibelius, en passant par *Harold en Italie* (Berlioz), la symphonie « écossaise » de Mendelssohn, les poèmes symphoniques *Le Désert* (Félicien David), *Hungaria* (Liszt), *Má Vlast – Ma Patrie* (Smetana), *Dans les steppes de l'Asie centrale* (Borodine)...

Pour éviter que le processus d'« emplacement » – où le sujet se construit dans sa relation au lieu – ne devienne *confinement*, une dernière référence s'impose : le processus deleuzo-guattarien de territorialisation-déterritorialisation-reterritorialisation. Récusant la philosophie qui se limite au couple sujet-objet, Deleuze et Guattari affirment que « penser se fait plutôt dans le rapport du territoire et de la terre »<sup>41</sup> et développent ce qu'ils appellent une « géophilosophie » : d'où leur référence au territoire. Les lecteurs de *Mille plateaux* connaissent par cœur l'introduction de la notion de ritournelle dans le chapitre illustré par *La machine à gazouiller* de Paul Klee et commençant par : « Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. [...] »<sup>42</sup>. Nos auteurs décrivent trois aspects de la ritournelle : créer le territoire, pour conjurer le chaos ; habiter le territoire qui filtre le chaos ; s'élancer hors du territoire, se déterritorialiser vers un cosmos qui se distingue du chaos. Ils insistent sur le fait qu'il s'agit d'« aspects » et non de « moments successifs dans une évolution »<sup>43</sup>. Ceci parce qu'en fait, contrairement à une idée répandue à une certaine époque, Deleuze et Guattari ne sont pas les chantres de la déterritorialisation et du nomadisme : ils se réfèrent également à la *reterritorialisation*. En réalité, ce qu'ils présentent au début de ce chapitre, c'est la « petite » ritournelle, mais il y a aussi la grande : créer un territoire ; partir ou se déterritorialiser ; revenir ou se reterritorialiser<sup>44</sup>. Car

<sup>39</sup> Cf. Biddle, I.; Knights V. (eds.), *Music, National Identity and the Politics of Location. Between the Global and the Local*, Lanham, Ashgate, 2007.

<sup>40</sup> Deleuze, G. ; Guattari, F., *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 422.

<sup>41</sup> Deleuze, G. ; Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 82.

<sup>42</sup> Deleuze, G., Guattari, F., *Mille plateaux*, op. cit., p. 382.

<sup>43</sup> Deleuze, G. ; Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 383. Curieusement cependant, ces aspects coïncident implicitement avec les trois âges de l'art, classicisme, romantisme et modernité, qui sont décrits dans le même chapitre.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 66.

se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis [...]. Cependant, on évitera de croire que, pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, la déterritorialisation est une fin en soi, une déterritorialisation sans retour. Ce concept n'est pas envisageable sans son pendant qu'est la reterritorialisation. La conscience retrouve son territoire, mais sous de nouvelles modalités [...] jusqu'à une prochaine déterritorialisation.<sup>45</sup>

À son tour, la reterritorialisation n'est qu'un aspect de la ritournelle. Le territoire n'est pas pensé comme un lieu sédentaire avec des frontières étanches, mais comme un lieu de passage. Évoquant l'« équivoque du Natal » comme équivoque entre la territorialité et la déterritorialisation, les deux penseurs écrivent :

Elle se comprend d'autant mieux si l'on considère que le territoire renvoie à un centre intense au plus profond de soi ; mais précisément, [...] ce centre intense peut être situé hors territoire, au point de convergence de territoires très différents ou très éloignés. Le Natal est dehors. On peut citer un certain nombre de cas célèbres et troublants, illustrant de prodigieux décollements de territoire, nous faisant assister à un vaste mouvement de déterritorialisation en pleine prise sur les territoires, et les traversant de fond en comble.<sup>46</sup>

Le texte évoque les « pèlerinages aux sources » des saumons, les « rassemblements surnuméraires » des sauterelles ou des pinsons ou encore les « migrations solaires ou magnétiques » ; une note de bas de page cite le cas des langoustes, filmées par l'équipe de Cousteau dans la mer des Caraïbes qui, dans leur migration annuelle, forment de remarquables processions de marche en file indienne<sup>47</sup>. Le centre du territoire est donc mobile et le territoire constitue un assemblage. L'expérience du lieu dont il est question ici – la reterritorialisation – est loin d'être un confinement.

## **Composition à base de paysages sonores et de *Field recording*. Hildegard Westerkamp et Chris Watson**

### **Recentrement sur le lieu en musique et dans les arts sonores**

« Un lieu n'est pas seulement un espace matériel, visible et tangible, mais aussi et peut-être surtout une atmosphère sonore, parfois une certaine qualité de silence, chargées de significations, du moins pour une imagination à l'écoute »<sup>48</sup>, écrit

<sup>45</sup> Leclercq, S. ; Villani, A., « Répétition », in Sasso, R. ; Villani, A., *Le vocabulaire de Gilles Deleuze, Les Cahiers de Noesis*, n°3, 2003, p. 301.

<sup>46</sup> Deleuze, G. ; Guattari, F., *Mille plateaux*, op. cit., p. 401.

<sup>47</sup> Leclercq, S. ; Villani, A., « Répétition », op. cit., 2003.

<sup>48</sup> Hieronimus, G., op. cit.

Gilles Hieronimus, se référant à l'imagination incarnée bachelardienne. Comme on le sait, la musique et les arts sonores des dernières décennies ont beaucoup travaillé la question de l'espace (du lieu) et l'on peut aujourd'hui postuler une indissociabilité du son et de l'espace (lieu)<sup>49</sup>. De très nombreux artistes développent une esthétique de l'expérience du lieu et de sa transmission à travers le son. Les œuvres avec spatialisation du son, les installations sonores, les écosystèmes audibles, le genre des promenades sonores et bien d'autres genres nés récemment partagent cette esthétique à des degrés divers.

Ces développements artistiques font leurs la pensée de l'anthropologue Keith Basso, qui, dans son beau livre sur l'importance de la notion de lieu pour la communauté apache de Cibecue, écrit : « Dans l'époque turbulente qui est la nôtre, marquée par le déracinement des populations et l'ampleur des diasporas, il devient de plus en plus difficile de se raccrocher à des lieux, de prendre pleinement conscience de ce qu'ils ont à nous offrir, et je crains que cela soit considéré partout comme un privilège et un don dans les années à venir »<sup>50</sup>. Une pensée du son se souciant du lieu peut aider à se réapproprier, à humaniser les espaces abstraits et virtuels dans lesquels nous plonge le capitalisme planétaire<sup>51</sup>. Une telle pensée est par essence écologique. Au caractère destructeur de ce dernier, l'écologie politique ne répond pas par la promesse de l'*u-topie* (sans ou hors lieu) comme le faisait une partie de la gauche traditionnelle, mais par l'action ici et maintenant. L'ancrage dans le local, la défense des lieux naturels et humains menacés, le développement de liens à une échelle humaine font partie des principes de base de l'écologie, qu'elle soit radicale, à l'instar de l'écologie « profonde » d'Arne Næss<sup>52</sup> ou plus modérée. Comme l'écrit Hildegard Westerkamp, « contester le *statu quo* actuel signifie littéralement réduire au silence, éteindre, réduire les bourdonnements qui symbolisent la pensée globale du capitalisme et qui, comme une croissance cancéreuse, détruisent les éléments locaux, subtils du lieu et de la culture, détruisent précisément ce qui donne à un lieu son caractère spécifique et donc sa vitalité et son énergie »<sup>53</sup>.

<sup>49</sup> Cf. Solomos, M., *De la musique au son*, op. cit., chapitre 6, où je parle d'« espace-son ».

<sup>50</sup> Basso, K., *L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert*, traduction de l'anglais par Jean-François Caro, Paris, Zones sensibles, 2016, p. 22.

<sup>51</sup> Cf. Pistrick, E.; Isnart, C., « Landscapes, soundscapes, mindscapes: introduction », *Etnografía*, vol. 17, n°3, 2017, pp. 503-513.

<sup>52</sup> Cf. Næss, A., *Écologie, communauté et style de vie*, traduction Charles Ruelle, Paris, Éditions MF, 2008 ; Næss, A., *La Réalisation de soi*, traduit de l'anglais par Pierre Madelin, Marseille, Wild Project, 2017.

<sup>53</sup> Westerkamp, H., « The Local and Global "Language" of Environmental Sound », in Houston, A. (ed.), *Environmental and Site-Specific Theatre, Canadian Perspectives on Canadian Theatre in English*, Volume Eight, Playwrights Canada Press, 2017 ; nous traduisons.

## Composition musicale à base de paysages sonores. Hildegard Westerkamp et *Beneath the Forest Floor*

Makis Solomos

Dans ce qui suit, nous allons commenter brièvement deux réalisations artistiques appartenant à deux genres différents parmi les genres nouveaux qui revalorisent le lieu : la composition musicale à base de paysages sonores (*soundscape composition*) et la composition sonore à base de *field recording*. La *soundscape composition* est née au sein du courant de l'écologie acoustique. Lorsque, en 1971, Murray Schafer lance le *World Soundscape Project* (projet mondial de paysage sonore), il fonde un groupe de recherches composé en grande partie de jeunes compositeurs – dont deux, Barry Truax et Hildegard Westerkamp, connaîtront une carrière internationale. Il était donc naturel que la recherche fasse naître des préoccupations artistiques. « Comme la plupart des participants étaient des compositeurs, ils commencèrent à appliquer des techniques électroacoustiques pour traiter les sons enregistrés [dans le cadre du *World Soundscape Project*], créant des compositions allant de celles dont les sons sont transformés d'une manière transparente à celles dont ils sont bien plus transformés »<sup>54</sup>. C'est probablement Barry Truax qui utilisera pour la première fois l'expression *soundscape composition*<sup>55</sup>, en donnant la définition suivante, qui permet de la distinguer de la musique électroacoustique :

La différence essentielle entre la composition électroacoustique qui utilise du son environnemental préenregistré comme matériau et une œuvre qui peut être appelée « composition à base de paysages sonores » est que, dans la première, le son perd tout ou presque tout son contexte environnemental. [...] De l'autre côté, dans la composition à base de paysages sonores, c'est précisément le contexte environnemental qui est préservé, encouragé et exploité par le compositeur. [...] Une part de l'intention du compositeur peut également être d'encourager la conscience de l'auditeur pour le son environnemental.<sup>56</sup>

Hildegard Westerkamp est non seulement l'une des pionnières de la composition à base de paysages sonores, mais c'est aussi elle qui a mené ce genre du côté de la musique – c'est pourquoi je parle de « composition *musicale* à base de paysages sonores ». Nous prendrons ici en exemple sa pièce *Beneath the Forest Floor* (sous le sol de la forêt). Mettant en relation écologie environnementale et écologie mentale, Westerkamp nous livre ce commentaire : « *Beneath the Forest Floor* est composé de sons enregistrés dans des forêts anciennes de la côte-ouest de la Colombie-Britannique. La pièce nous fait traverser la forêt visible pour nous amener usqu'à son monde d'ombres, à son esprit ; vers ce qui affecte notre corps, notre cœur et notre

<sup>54</sup> Truax, B., « Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape », *Organised Sound*, vol. 13, n°2, 2008.

<sup>55</sup> Cf. Truax, B., *Acoustic Communication*, Norwood, N.J., Ablex Publ. Corp, 1984.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

cervea lorsque nous faisons l'expérience de la forêt »<sup>57</sup>. L'**exemple 1** donne une photo, prise par Westerkamp, de cette forêt.



Ex. 1. *La forêt dans la vallée de la Carmanah*. Photo Hildegard Westerkamp, juillet 1991<sup>58</sup>.  
Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.

La pièce démarre par un son répété plusieurs fois, qu'on pourrait nommer, si l'on se basait sur la terminologie musicale traditionnelle, « ostinato » ou, mieux encore, « basse obstinée » – on peut parler ici d'une « musicalisation » des sons enregistrés. D'une durée approximative de 9 secondes, il sonne comme une sourde « vibration qui semble provenir des profondeurs de la terre »<sup>59</sup>. Il s'agit en fait d'un croassement de corbeau considérablement ralenti (environ 9,5 fois), ce qui provoque son étirement temporel (donnant donc naissance à des pulsations) ainsi que la fréquence grave. On entend le son de corbeau à la vitesse normale plusieurs fois dans la pièce, mais il est impossible pour l'oreille de faire le lien avec le son transformé. Par-dessus ce son, on entend une trame de sons quasi harmoniques ainsi que des paysages sonores (cri d'un geai de Steller ou cours d'eau), restitués tels

<sup>57</sup> Westerkamp, H., « *Beneath the Forest Floor* », site internet : <http://www.sfu.ca/~westerka>.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Tamara Bernstein citée in A McCartney, A.S., *Sounding Places: Situated Conversations through the Soundscape Compositions of Hildegard Westerkamp*, PhD, Toronto, York University, 1999, p. 344.

quels, sans transformations et faisant irruption par montage de manière ponctuelle en contrastant fortement avec la trame continue des sons quasi harmoniques. À 3'38", le corbeau ralenti se transforme dans une sorte de « barrissement » (il s'agit en fait d'un son d'écureuil ralenti<sup>60</sup>) et à 4'39", on entre dans la seconde partie de la pièce. Préparée par la juxtaposition serrée de montages de paysages sonores dans la première partie entre 2'26" et 2'54", celle-ci constitue une vraie tranche de réel, donnant l'ambiance d'une forêt sous la pluie. À 7'15", le son « barrissement » est ralenti manuellement et débouche et émerge ainsi la troisième partie, qui constitue un moment d'accalmie, baignant dans le silence et les résonances. La quatrième partie (qui démarre à 8'43") reprend le principe de la seconde : une immersion dans le paysage sonore de la forêt, mais avec des conditions climatiques et des sonorités différentes, avec du vent et des cours d'eau. La dernière partie (13'10"-17'23"), dominée par une nappe harmonique, nous entraîne vers des atmosphères méditatives. À partir de 14'41", se rajoute une autre nappe de sons-notes tout aussi harmoniques. La fin (à partir de 16'58") est formée d'un *diminuendo* des deux nappes et de la reprise du corbeau ralenti, qu'on entend seul à la fin.

Dans une œuvre électroacoustique ou acousmatique, l'auditeur peut naviguer entre deux niveaux, comme il en va dans la musique instrumentale. Le premier relève de ce que l'on nomme parfois le « proprement musical » : eu égard à la musique électroacoustique, il s'agit de la morphologie sonore et des articulations formelles entre les sons. Le second renvoie à la notion de sens. Ce dernier pourra être précisé en détail par le compositeur, mais restera toujours lié à une intention : l'auditeur, lui, pourra faire proliférer d'autres sens. Il en va tout autrement d'une composition à base de paysages sonores où le propos est orienté vers l'expérience d'un lieu. Ainsi, dans *Beneath the Forest Floor*, la partie la plus importante (au niveau quantitatif) des sons qu'on entend n'est pas constituée de matériaux sonores malléables, transformables, mais de sons dont on perçoit clairement la provenance : la forêt dont il est question dans la notice rédigée par la compositrice. Il n'y a donc pas lieu de séparer morphologie sonore d'un côté, sens de l'autre. Quant aux autres sons de la pièce, ils ont pour fonction de favoriser l'éclosion d'une prise de conscience de l'écoute : l'écoute (des sons) d'une forêt certes, mais qui signifie plus qu'une écoute de morphologies sonores (vent, pluie, oiseaux, etc.).

C'est ainsi que la première partie de l'œuvre nous donne un aperçu général de la forêt, de sa complexité et de sa richesse ainsi que de son monde le plus intérieur, « son monde d'ombres, [...] son esprit »<sup>61</sup>, matérialisé sans doute par les trames de sons quasi harmoniques. La seconde partie nous plonge dans un moment fort de la forêt, où elle est envahie par la pluie. La troisième, moment de transition, du fait de ses silences et de ses sons transformés dont on ne devine pas l'origine, est empreinte de mystère : elle nous rapproche encore plus du monde intérieur de la forêt. La quatrième offre un autre moment fort de la forêt, avec

<sup>60</sup> C'est Hildegard Westerkamp qui nous apporte cette précision ainsi que de nombreuses autres précisions (échange d'emails, décembre 2021).

<sup>61</sup> Westerkamp, H., « *Beneath the Forest Floor* », *op. cit.*

ses divers types d'eau. Enfin, la dernière partie, avec sa prédominance de nappes quasi harmoniques, nous rive définitivement du côté de l'esprit de la forêt et de son calme. À l'issue de l'écoute de *Beneath the Forest Floor*, nous sommes donc prêts à reconnaître avec la compositrice que : « En plus de nous permettre de ressentir l'impressionnant silence, une visite [de la forêt] donnera aussi un sens très réel de ce qui est perdu lorsque ces forêts disparaissent : non seulement les arbres, mais aussi cette paix intérieure qu'ils nous communiquent – un sentiment d'équilibre et de concentration, d'énergie nouvelle et de vie. La forêt intérieure, la forêt en nous »<sup>62</sup>.

### Composition sonore à base de *field recording*. Chris Watson et *In St Cuthbert's Time*

Né de l'enregistrement et lié d'une manière consubstantielle à son développement, le *field recording* (« enregistrement de terrain ») couvre un vaste domaine, qui n'est pas toujours de nature artistique. Il est parfois quelque peu discrédité du fait qu'il peut correspondre à des pratiques très commerciales. Malgré la critique qu'on en fait, même ce type – très *new age* – de *field recording* représente un véritable travail tant proprement technologique que quasi artistique. Comme l'écrit avec beaucoup de simplicité Paul Virosteck dans un livre à l'usage des amateurs du *field recording* (pour le cinéma, la radio, les jeux, le théâtre...) : le *field recording*

tente de traquer, d'emprisonner et de manipuler un aspect élémentaire de l'expérience humaine : notre sens du son. [...] Il] utilise cette créativité pour influencer non seulement le son, mais aussi l'émotion. Tout un chacun se sent secoué lorsqu'il écoute sa chanson préférée. [...] Les *field recordists* recherchent cela. [...] Un *field recordist* créatif puise dans l'audio brut autour de nous, y intègre du sens et de l'expression, et le partage en saisissant les effets sonores qui choquent, attristent et inspirent.<sup>63</sup>

Dit d'une manière plus savante, avec Daniel Deshayes, la prise de son que suppose le *field recording* n'est pas un acte neutre : c'est un « acte d'interprétation »<sup>64</sup>. C'est pourquoi il est si important de prendre conscience du travail technologique en jeu et de le penser comme « technique entendue »<sup>65</sup>. Il est enfin important de souligner que, dans le *field recording*, on trouve le geste quasi militant qui consiste à « sortir » le micro, c'est-à-dire à quitter le studio d'enregistrement :

<sup>62</sup> *Ibidem*. Pour une analyse plus détaillée de *Beneath the Forest Floor* cf. Solomos, M.; Duhautpas, F.; Freychet, « A., « *Beneath the Forest Floor* de Hildegard Westerkamp. Analyse d'une composition à base de paysages sonores », *Analyse musicale*, n°76, 2015, pp. 34-42 ; Clarke, M.; Dufeu, F.; Manning, P. *Inside Computer Music*, Oxford, Oxford University Press, 2020, pp. 127-160.

<sup>63</sup> Virosteck, P., *Field Recording: from Research to Wrap: An Introduction to Gathering Sound Effects*, Airborne Publications, 2012, p. 8 ; nous traduisons.

<sup>64</sup> Deshayes, D., *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 65.

<sup>65</sup> Caron Darras, F., « Localités fendues : la technologie comme vecteur de transindividuation dans la pratique du *field recording* », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n°26, 2021, en ligne.

L'enregistrement en studio est une manière d'arracher la musique ou plus largement le son hors du temps qui s'écoule. Il enferme le son sur un support qui lui permettra d'être dupliqué et ensuite écouté, sur un CD par exemple, dans les situations les plus diverses, sans aucune référence au lieu ni au moment dudit enregistrement. Le studio agit comme un "effaceur", il décontextualise. Sortir le micro, c'est au contraire capturer un moment et un lieu précis liés aux circonstances de l'enregistrement.<sup>66</sup>

De nombreux artistes sonores sont aujourd'hui engagés dans la composition sonore à base de *field recording*, même si « le lien entre *field recording* et création ne va pas forcément de soi »<sup>67</sup>. Nous évoquerons ici le *sound recordist* Chris Watson qui, à côté de ses documentaires animaliers pour les grands médias, a produit plusieurs pièces pouvant s'écouter comme des œuvres d'art sonore. L'un des projets les plus fascinants de Chris Watson est *In St Cuthbert's Time*. Il a été réalisé en 2013 pour une exposition contenant le manuscrit enluminé connu sous le nom d'« Évangiles de Lindisfarne », à Durham. Lindisfarne, ou *Holy island*, est une île anglaise, sur la côte de la Northumbrie, accessible à marée basse par une chaussée submersible. Le monastère de Lindisfarne a été fondé en 635 et constitua la base de la christianisation du nord de l'Angleterre. Le manuscrit enluminé est une copie illustrée en latin des Évangiles et a probablement été réalisé par Eadfrith, devenu ensuite évêque de Lindisfarne (quant à Saint-Cuthbert, mentionné dans le titre de la pièce, il fut membre puis abbé du monastère avant de devenir évêque de Lindisfarne.) Voici un extrait de la notice rédigée par Watson :

Tout au long de l'histoire de l'humanité, les artistes ont été influencés par leurs environnements et les sons du paysage qu'ils habitent. Quand Eadfrith, l'évêque de Lindisfarne, écrivait et illustrait les évangiles de Lindisfarne sur cette île à la fin du VIIe siècle et au début du VIIIe siècle, il devait être plongé dans les sons de l'Île sainte pendant qu'il créait cette œuvre remarquable. Cette production vise à réfléchir sur les aspects quotidiens et saisonniers de la variété évolutive des sons ambiants qui ont accompagné la vie et le travail pendant cette période de réflexion et de créativité exceptionnelles.<sup>68</sup>

Il est important de souligner que, pour ce projet, Watson collabora avec des membres de l'université de Durham, dont certains écrivent dans la pochette du CD, laquelle contient de belles photos (cf. **exemple 2**). Sa recherche de l'environnement sonore de Cuthbert et d'Eadfrith – et notamment de tous les sons aviaires – a été facilitée par le fait que l'île a été protégée : aujourd'hui encore, il y a encore très peu de sons anthropophoniques (dans tout le CD, on entend une unique et très brève occurrence d'un tel son – dans la pièce « Haerfest », à 4'54" : comme un klaxon d'autobus).

<sup>66</sup> Muller, J.G., « *Field recording* : des micros pour raconter le monde », sans date, en ligne.

<sup>67</sup> Bernard, M.H., « *Field recording* et création », in Solomos, M. ; Barbanti, R. ; Loizillon, G. ; Pardo Salgado, C. ; Paparrigopoulos, K. (eds.), *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde / Music and Ecologies of sound. Theoretical Projects for a Listening of the World*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 139.

<sup>68</sup> Watson, C., *In St Cuthbert's Time*, Touche Records.



Exemple 2. Chris Watson, *In St Cuthbert's time* : photographie Maggie Watson.  
Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.

L'album contient quatre pistes : « Winter », « Lencten » (printemps en ancien anglais), « Sumor » (été) et « Haerfest » (automne), liées par une « empreinte sonore », une petite cloche qui était utilisée pour appeler la congrégation. On y entend toutes sortes de sons d'animaux, principalement aviaires : des *anser* (oie cendrée), *branta bernicla* (bernache cravant), *cygnus* (cygne chanteur), *anas penelope* (canard siffleur), *numenius arquata* (courlis cendré), *pluvialis squatarola* (pluvier argenté), *vulpes* (renard roux), *corvus corax* (grand corbeau) (pièce « Winter ») ou des *pluvialis apricaria* (pluvier doré), *calidris alpina* (bécasseau variable), *calidris canuta* (bécasseau maubèche), *sturnus vulgaris* (étourneau sansonnet), *turdus viscivorus* (grive draine), *erithacus rubecula* (rouge-gorge familier), *tringa ocbopus* (chevalier culblanc), *cervus elaphus* (cerf élaphe), *halichoerus grypus* (phoque gris) (pièce « Haerfest »). Écoutez, dans « Haerfest », à partir de 10'10" des sortes de lamentations qui s'intensifient pour devenir de vrais chants de désespoir...

Il serait difficile de conclure cette tentative de mettre en relation Bachelard avec l'écologie sonore à l'aide des genres nouveaux que sont la composition musicale à base de paysages sonores et la composition sonore à base de *field recording*. Tout au plus pourrions-nous proposer d'écouter *Beneath the Forest Floor* et *In St Cuthbert's Time* à l'aide d'une oreille bachelardienne, attentive aux détails et à l'imagination...

Makis Solomos  
Université Paris 8  
makis.solomos@univ-paris8.fr

## Bibliographie

- Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1957, 3<sup>e</sup> édition, 1961.
- Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, 1968, Paris, P.U.F., quatrième édition, 1968.
- Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943, 17<sup>e</sup> réimpression, 1990.
- Basso, K. *L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert*, traduction de l'anglais par Jean-François Caro, Paris, Zones sensibles, 2016.
- Bernard, M.H., « *Field recording* et création », in Solomos, M. ; Barbanti, R. ; Loizillon, G. ; Pardo Salgado, C. ; Paparrigopoulos, K. (eds), *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde / Music and Ecologies of sound. Theoretical Projects for a Listening of the World*, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 139-145.
- Berque, A., *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 1987.
- Berque, A., « Les fondements terrestres de l'existence humaine, la perspective écouménale », in Afeissa, H.S., (ed.), *Écosophies, la philosophie à l'épreuve de l'écologie*, Paris, Éditions MF, 2009, pp. 35-53.
- Biddle, I.; Knights V. (eds.), *Music, National Identity and the Politics of Location. Between the Global and the Local*, Lanham, Ashgate, 2007.
- Caron Darras, F., « Localités fendues : la technologie comme vecteur de transindividuation dans la pratique du *field recording* », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n°26, 2021, en ligne.
- Casey, E., *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- Casey, E., *The Fate of Place: A Philosophical History*, Berkeley, University of California Press, 2013.
- Clarke, M.; Dufeu, F.; Manning, P., *Inside Computer Music*, Oxford, Oxford University Press, 2020.
- Deleuze, G. ; Guattari, F., *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980.
- Deleuze, G. ; Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.
- Deshayes, D., *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006.
- Heidegger, M., « Bâtir, habiter, penser », in Heidegger, M., *Essais et conférences*, traduction de l'allemand par André Préau, 1958, pp. 170-193.
- Hess, G., « Gaston Bachelard et La poétique de la rêverie Une interprétation écologique », *Études Bachelardiennes*, n°1, 2020, pp. 19-32.
- Hieronimus, G., « Présentation », in Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, édition établie par Gilles Hieronimus, Paris, P.U.F., 2020, édition numérique.
- Huang, K.M., « Dwelling Together on Earth: An Ecological Consideration from Bachelard's Cosmo-analysis », *Études Bachelardiennes*, n°1, 2020, pp. 33-46.
- Ingold, T., *The perception of environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*, Londres, Routledge, 2000.
- Lassus, M.P., *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Lille, Presses du Septentrion, 2010, édition numérique.
- Leclercq, S. ; Villani, A., « Répétition », in Sasso, R. ; Villani, A., *Le vocabulaire de Gilles Deleuze, Les Cahiers de Noesis*, n°3, 2003.
- McCartney, A.S., *Sounding Places: Situated Conversations through the Soundscape Compositions of Hildegard Westerkamp*, PhD, Toronto, York University, 1999.
- Muller, J.G., « *Field recording* : des micros pour raconter le monde », sans date, en ligne.
- Næss, A., *Écologie, communauté et style de vie*, traduction Charles Ruelle, Paris, Éditions MF, 2008.
- Næss, A., *La Réalisation de soi*, traduit de l'anglais par Pierre Madelin, Marseille, Wild Project, 2017.
- Pierron, J.P., Éditorial, *Études Bachelardiennes*, n°1, 2020, pp. 9-12.
- Pistrick, E.; Isnart, C., « Landscapes, soundscapes, mindscapes: introduction », *Etnográfica* vol. 17 n°3, 2017, pp. 503-513.
- Schafer, R.M., *Le paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, traduction Sylvette Gleize, Paris, J.C. Lattès, 1977.

- Solomos, M., « From sound to sound space, sound environment, soundscape, sound milieu or ambience... », in Kay, S.; Noudelmann, F. (eds.), *Soundings and Soundscapes*, revue *Paragraph. A Journal of Modern Critical Theory*, vol. 41, n°1, 2018, pp. 95-109.
- Solomos, M. *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIème siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- Solomos, M.; Duhautpas, F.; Freychet, A., « *Beneath the Forest Floor* de Hildegard Westerkamp. Analyse d'une composition à base de paysages sonores », *Analyse musicale*, n°76, 2015, pp. 34-42.
- Stocker, M., *Hear Where We Are. Sound, Ecology, and Sense of Place*, New York-Heidelberg, Springer, 2013.
- Truax, B., *Acoustic Communication*, Norwood, N.J., Ablex Publ. Corp, 1984.
- Truax, B., « Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape », *Organised Sound*, vol. 13, n°2, 2008, pp. 36-39.
- Virosteck, P., *Field Recording: from Research to Wrap: An Introduction to Gathering Sound Effects*, Airborne Publications, 2012.
- Watson, C., *In St Cuthbert's Time*, Touche Records.
- Westerkamp, H., « The Local and Global "Language" of Environmental Sound », in Houston, A. (ed.), *Environmental and Site-Specific Theatre, Canadian Perspectives on Canadian Theatre in English*, Volume Eight, Playwrights Canada Press, 2017.
- Westerkamp, H., site internet : <http://www.sfu.ca/~westerka>.



## Ziad Kreidy

### *La symbolique poétique de Bachelard dans la musique d'avant-garde de Takemitsu*<sup>1</sup>

« Je suis toujours frappé par la pensée si affirmée de Gaston Bachelard à propos de la puissance de l'imagination », déclare le compositeur japonais Tōru Takemitsu (1930-1996) qui s'est senti de fortes affinités avec la pensée esthétique du philosophe<sup>2</sup>. Étonné de voir que Bachelard ait parlé de l'image de l'eau, du feu et du rêve, il est à la fois rassuré et inquiet de la proximité de leurs champs d'intérêts communs<sup>3</sup>.

Cet extrait de l'introduction de *L'air et les Songes* sur l'imagination représente pour lui un soutien fondamental et un encouragement :

On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or, elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. S'il n'y a pas de changement d'image, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'*action imaginante*. Si une image *présente* ne fait pas penser à une image *absente*, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Compositeur des plus célèbres au Japon, Tōru Takemitsu (1930-1996) est le premier de son pays à avoir acquis une renommée mondiale. L'expérience amère de la Seconde Guerre mondiale l'a conduit, dans les années 1950, à se rebeller contre les traditions artistiques de sa patrie et à s'intéresser exclusivement à la musique occidentale. Dès l'âge de seize ans, il entame une formation essentiellement autodidacte et refuse de s'inscrire dans une institution musicale, cherchant librement à créer et à s'identifier à son propre son. Le résultat est un timbre unique, aisément reconnaissable par l'auditeur. *November Steps* (1967), pour *shakuhachi*, *biwa* et orchestre, basée sur la confrontation des instruments japonais anciens et européens modernes, est la composition qui a valu à Takemitsu la reconnaissance internationale en tant que créateur d'un point de rencontre entre l'Extrême-Orient et l'Occident. À partir de là, sa créativité prendra une tournure exceptionnelle. Au fur et à mesure, d'une composition à l'autre, la confrontation sonore des civilisations va s'adoucir. Les frontières artistiques se feront petit à petit plus imprécises. Impossibles à délimiter, elles finiront par disparaître dans les œuvres de la maturité, se disséminant dans son identité multiple. En fin de compte, Takemitsu, en tant que Japonais occidentalisé, est parvenu à recréer sa propre culture antique et à réaliser son rêve d'absolu dans l'art.

<sup>2</sup> Tōru Takemitsu. *Écrits*, Lyon, Symétrie, 2018, p. 67 (trad. fr. et choix des textes de W. Miyakawa).

<sup>3</sup> Tōru Takemitsu. *Écrits*, op. cit., p. 55-56.

<sup>4</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Livre de poche n° 4161, 1992, p. 5 (publié initialement par Éditions José Corti, 1943).

Bachelard Studies / Études Bachelardiennes / Studi Bachelardiani, nn. 2, 2023 • Mimesis Edizioni, Milano-Udine  
Web: [mimesisjournals.com/ojs/index.php/bachelardstudies](http://mimesisjournals.com/ojs/index.php/bachelardstudies) • ISSN (online): 2724-5470 • ISBN: 9791222308081  
• DOI: 10.7413/2724-5470081 © 2023 – MIM EDIZIONI SRL. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

Les écrits de Bachelard sur l'imaginaire poétique ont été une importante source d'inspiration pour Takemitsu dans son interprétation moderne du patrimoine culturel du Japon. Il y découvre de nouvelles dimensions de la spatiotemporalité, du timbre et du silence habité, proches de son identité extra-européenne qu'il cherche à sublimer. Il est essentiel de rappeler que l'œuvre de Takemitsu est l'exemple-type de syncrétisme artistique entre l'Extrême-Orient ancien et l'Occident moderne. Au cœur de la seconde moitié du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, elle dépasse les codifications des langages musicaux et cherche à intégrer les contradictions et les différences sans heurts ni confrontations. L'approche compositionnelle de Takemitsu est polysémique, elle exploite la reconnaissance des identités et des particularismes culturels pour les unir dans une synthèse unique. Sa richesse ne découle pas d'un précepte isolé, mais de paramètres multiples et interactifs.

Takemitsu a inlassablement tenté de résoudre l'énigme de l'identité et de l'altérité, rejetant catégoriquement l'idée d'une culture isolée et dominante. Sa quête d'une authentique esthétique humaniste d'hybridation culturelle s'appuie d'une part sur les concepts philosophiques de la tradition artistique japonaise et d'autre part sur l'écriture musicale propre à l'Occident. L'ambiguïté théorique, l'absence de lois strictes et le fort sentiment de la nature de la tradition japonaise sont à la base de sa technique d'écriture de compositeur d'avant-garde. L'ensemble de ses principes esthétiques met en évidence une forte pensée métaphorique, ce qui le rapproche effectivement de Bachelard, le penseur de l'imaginaire et du symbolisme poétique.

Ne faire qu'un avec la nature est le but ultime de la sagesse extrême-orientale. « Les Occidentaux privilégient une artificialité éloignée de la nature, tandis que les Japonais semblent enclins à apprécier une unité avec celle-ci »<sup>5</sup>, explique Takemitsu. L'union de l'art et de la nature, typique de la tradition japonaise et des procédés compositionnels de Debussy que Takemitsu considérait comme son mentor, constitue la référence de sa démarche créatrice. L'interaction avec la nature devient ainsi une source inépuisable, comme le propos de Bachelard à propos de la métaphysique de l'imagination dans le *Narcisse* de Joaquim Gasquet : « tel est le dialogue sans fin de l'imagination créatrice et de ses modèles »<sup>6</sup>. Takemitsu ne copie toutefois pas la nature par une approche rigoureusement auditive ou visuelle. La contemplation de la nature génère son émotion et incite à recréer celle-ci. Cette dynamique émotive aboutit de manière mystérieuse à la substance musicale. La technique de Takemitsu est donc stimulée par des phénomènes extra-musicaux qui n'ont pas de lien évident avec le son. Sa créativité est basée sur les allégories du vent, de l'eau, de l'air ou du jardin japonais. L'archétype figuratif tiré de la nature n'existe que dans son potentiel dynamique qui est infini. Cette image première est évolutive, elle n'est pas limitée à une structure fixe. La combinaison des différentes

<sup>5</sup> Tōru Takemitsu. *Écrits*, op. cit., p. 141.

<sup>6</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, Paris, Livre de poche n° 4160, 1965, p. 34 (publié initialement par Éditions José Corti, 1943).

sources d'intérêt de Takemitsu donne lieu à des visions à la fois précises et infinies qui ne cessent de s'incarner. De cette manière, comme le dit Bachelard, « l'imagination s'ouvre aux plus lointaines métaphores »<sup>7</sup>.

Est associé à l'élément de la nature le concept japonais de *ma*, très cher à Takemitsu. Le *ma* est au cœur de la perception japonaise du temps et de l'espace qui, en Extrême-Orient, est fonction de la positivité du silence. Le silence n'est pas perçu comme la négation du son. Bien au contraire, il est habité et prolonge le son musical sans réelle démarcation entre eux. Il possède une puissance sémantique. Dans ce cadre, le silence, le son, l'espace acoustique et le temps musical interagissent et ne peuvent être séparés.

Dans l'œuvre de Takemitsu, le thématisme et la forme aspirent à une disponibilité totale. Ils refusent tout caractère définitif. À l'instar du matériau thématique, la grande forme possède une capacité de déploiement qui dépasse la durée d'une œuvre donnée. Elle demeure traversée par une imagination métaphorique qui refuse l'exclusion et l'enlèvement. Dans ses titres qu'il choisit avant de commencer à composer, Takemitsu utilise souvent les termes anglais *garden, dream, wind, tree, water, rain* au lieu de symphonie, suite, ouverture, sonate ou concerto<sup>8</sup>. Il emprunte des mots anglais à James Joyce, Emily Dickinson, E. E. Cummings, etc., et parfois choisit des titres français comme *Pause ininterrompue, Les yeux clos, Distance de Fée, Arc-en-ciel, Entre-temps*, etc. Ces titres évocateurs comportent souvent, non pas un seul, mais plusieurs mots qui renvoient à la nature. Ils personnifient une pensée métaphorique constante qui rejette toute pensée formelle conquérante ou tout autre aspect architectonique. La cohérence formelle est ainsi incarnée dans et par le titre de la composition. Elle équivaut à un renouvellement perpétuel d'un substrat complexe et permanent. Nous voyons que, d'un point de vue esthétique, les références poétiques de Takemitsu ne peuvent être analysées que dans un cadre strictement métaphorique, c'est-à-dire que leurs objets ne sont pas ce qu'ils sont réellement, mais sont ce qu'ils deviennent dans sa musique.

L'esthétique de Takemitsu est étroitement liée à la temporalité de l'art japonais, où le temps est lié à la nature et au cycle des saisons. Selon Vieillard-Baron, c'est le mouvement, et non le temps, qui joue le rôle du devenir dans la philosophie de la nature. L'espace et le temps sont entremêlés et trouvent leur vérité dans le mouvement<sup>9</sup>. Ayant toujours privilégié une rythmicité physiologique par harmonie avec la nature, les Japonais n'ont jamais appliqué de valeurs proportionnelles arithmétiques dans leur musique traditionnelle<sup>10</sup>. Takemitsu assure que l'aspect multidimensionnel du temps musical japonais n'a pas d'équivalent dans la tradi-

<sup>7</sup> Cf. *Ibidem*, p. 35.

<sup>8</sup> Son *Requiem pour cordes*, Editions Salabert, 1957, est une exception.

<sup>9</sup> Vieillard-Baron, J.-L., *Le problème du temps*, Paris, Vrin, 1995, p. 134.

<sup>10</sup> Tamba, A., *La théorie et l'esthétique musicale japonaise du 8ème à la fin du 19ème siècle*, Paris, Publications orientalistes de France, 1988, p. 205.

tion occidentale<sup>11</sup>. Dans son discours musical, il ne cherche pas une intensification ou une transition logique des parties, mais plutôt l'image mentale qui résonne profondément en lui. Il crée une pulsation lente et irrégulière qui détermine une tension circulaire. De légères fluctuations dans la répétition d'un matériau sonore donnent une impression de « statisme » – comme si on voulait freiner le temps. Takemitsu ne développe pas ses thèmes mais les régénère en les transformant par petites touches. Il les déplace, alternant sons évocateurs et silences habités, sans jamais compromettre le pouvoir hypnotique de la répétition. Ses espaces de silence stimulent l'écoute, les états d'âme de l'auditeur. Il devient donc difficile, voire impossible, de déterminer à quel stade du développement formel il se trouve. L'intensité du silence, la souplesse du rythme, le changement constant et subtil de la métrique, la sensation d'un tempo lent et fluctuant, la fluidité du son et du silence, tous ces éléments semblent se confondre et créent un sentiment d'éternité.

Takemitsu revisite inlassablement l'image métaphorique qui le captive. Dans ce cadre, les vagues successives et inégales de sa musique ont un impact expressif et immédiat. C'est la prééminence de la substance éphémère sur la structure générale. Cette temporalité instantanée se confond aisément avec la thèse développée dans *L'intuition de l'instant*, où Bachelard accorde une réalité décisive à la plénitude de l'instant<sup>12</sup>. Contrairement à la philosophie de la durée de Bergson où « une action est toujours un déroulement continu »<sup>13</sup>, pour Bachelard le temps n'est pas divisible en parties aliquotes et la durée est faite d'instant sans durée, comme la droite est faite de points sans dimension. La division du temps à partir de la durée devient donc factice. Bachelard souligne la nature métaphysique et primordiale de l'instant qui constitue la conscience la plus directe du temps. La musique de Takemitsu qui se déploie comme un instant éternel de la nature concorde pleinement avec cette conception.

Dans ce cadre, le temps ne peut être mesuré. « La mémoire, gardienne du temps, ne garde que l'instant ; elle ne conserve rien, absolument rien, de notre sensation compliquée et factice qu'est la durée »<sup>14</sup>, écrit Bachelard qui précède Takemitsu dans sa quête de concepts formels non mesurables. La conception de la forme de ce dernier ignore l'aspect architectonique et pose la question de savoir si la perception globale de la musique – et non sa conception – existe réellement. Ses procédés compositionnels visent à rendre ambiguë la conscience de la durée. Il tourne de fait le dos au temps occidental chrétien qui est linéaire, unique et irréversible. La grande forme dramatique occidentale de la tradition classico-romantique se situe donc aux antipodes de sa démarche créatrice. Nous

<sup>11</sup> Takemitsu, T., « My Perception of Time in Traditional Japanese Music », *Contemporary Music Review*, 1987, n° 1-2, pp. 11-12.

<sup>12</sup> Bachelard, G., *L'intuition de l'instant*, Paris, Livre de poche n° 4197, 1992, p. 35 (publié initialement par Stock, 1931).

<sup>13</sup> Bachelard, G., *L'intuition de l'instant*, op. cit., p. 21.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 35.

savons que le temps du symphonisme de la tradition classico-romantique est téléologique<sup>15</sup>, c'est-à-dire orienté vers sa propre fin. Sa durée est donnée à la conscience et elle a un caractère irréductible<sup>16</sup>. Takemitsu, en revanche, conçoit le temps comme un sentiment subjectif. Les différents moments revêtent ainsi un caractère permutable. Selon Bachelard, le temps ne se saisit qu'au cœur de l'instant vécu. Le moment poétique, qu'il nomme instant vertical, surgit stabilisé et permet d'échapper à l'écoulement du temps du monde. Par là, tout revient à utiliser continuellement un nombre croissant de ces moments qui ne s'écoulent plus mais jaillissent immédiatement. En ce sens, le temps est à la fois ininterrompu et non mesurable. Dans la musique de Takemitsu, l'autonomie de l'instant dépend d'un certain flou temporel par rapport au début et à la fin de l'œuvre qui ne se fixe pas de contours précis, mais se tisse dans une impression de déploiement infini. La forme évasive possède une atmosphère rituelle et incantatoire de par l'omniprésence d'un temps cyclique combiné de manière discontinue à un temps cumulatif. Musicalement, cette temporalité pluridimensionnelle est produite par des cellules motiviques répétitives de type hétérophonique ou ostinato mélodique, rythmique, harmonique ou spatial. En l'absence de tout autre point de repère, la répétition, lente et variée, amoindrit le sentiment linéaire du temps. Car un temps circulaire signifie aussi un temps récupérable, c'est-à-dire un temps qui ne tend pas, bien qu'il ait paradoxalement une durée limitée, vers autre chose que lui-même. Ordonné par une pensée formelle non conquérante, ce temps circulaire ne se réalise pas dans un sentiment d'immobilité ou de non-écoulement du temps, mais plutôt dans un sentiment de répétitions éternelles. La pensée formelle de Takemitsu concilie deux principes en apparence opposés, le temps circulaire, théoriquement infini, et l'obligation de terminer une œuvre, de clôturer l'écoulement métaphorique de la durée.

Le reflet sonore, l'écho, occupe également une place importante chez Takemitsu. L'eau et ses reflets, une thématique familière à certains romantiques, mais plus encore aux impressionnistes, détermine un matériau musical évocateur. Chez Takemitsu, à travers une écriture raffinée à l'extrême, la malléabilité de l'eau instaure une idée de flou, de brouillage des formes. Son univers reflète souvent, comme une image miroir, une grande ambiguïté : on oscille entre deux mondes. « Si l'eau devient précieuse, affirme Bachelard, elle devient séminale. Elle est alors chantée avec plus de mystère »<sup>17</sup>. Lorsqu'il analyse la représentation de la matière dans *L'eau et les rêves*, il parle d'une multitude d'images dynamisées par la créativité poétique qui projette des impressions intimes sur le monde extérieur. Selon lui, l'imagination, ou « les images »<sup>18</sup> dont l'eau est le prétexte et la matière, sont éphémères et ne provoquent qu'une impression fugace. Dans la contemplation du

<sup>15</sup> Stoianova, I., *Manuel d'analyse musical, les formes classiques simples et complexes*, Paris, Minerve, 1996, p. 7.

<sup>16</sup> Vieillard-Baron, J.L., *Le problème du temps*, op. cit., p. 134.

<sup>17</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 17.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 29-30.

ruisseau, Bachelard découvre la prééminence de la substance sur la structure générale : « Alors combien la forme est peu de chose ! Comme la matière commande ! Quel grand maître que le ruisseau ! »<sup>19</sup>. Il réunit toutes les leçons de lyrisme que lui donne la rivière. De même, le « flot » ou « ruisseau de sons »<sup>20</sup> est une voie ouverte pour Takemitsu qui a composé de nombreuses œuvres sur la thématique de l'eau. Pour lui, un son est authentiquement musical lorsqu'il peut être comparé à une eau vivante et naturelle sans une image formelle trop stable. Lorsqu'il évoque un « flot de sons », il a en vue la richesse et la continuité de l'intuition toujours changeante de l'instant. Il est captivé par la fluidité de l'eau qui traverse toute structure sans s'y fondre, sans devenir structure elle-même. Il rejoint de la sorte Bachelard pour qui il suffit d'une goutte d'eau puissante pour créer un monde : « pour rêver la puissance, dit-il, il n'est besoin que d'une goutte imaginée en profondeur. L'eau ainsi dynamisée est un germe ; elle donne à la vie un émoi inépuisable »<sup>21</sup>.

La poétique onirique est une thématique que Bachelard et Takemitsu ont également en partage. Bachelard estime qu'il faut aller au-delà des images réelles que l'on a sous les yeux. Pour lui, le « rêve naturel » doit être profondément ancré dans la nature<sup>22</sup>. Il situe l'expression poétique imaginante dans la dépendance de l'expérience onirique : « Il faut suivre ces images qui naissent en nous-même, qui vivent dans nos rêves, ces images chargées d'une matière onirique riche et dense qui est un élément inépuisable pour l'imagination matérielle »<sup>23</sup>. Lorsque les images informes et imprévisibles qu'il discerne en rêve inspirent Takemitsu, il tente de se les approprier avec une passion esthétique. Ces formes indéterminées, soudainement filtrées par le rêve du compositeur, rejoignent Bachelard quand il affirme qu'on « ne regarde avec une passion esthétique que les paysages qu'on a d'abord vus en rêve »<sup>24</sup>. La représentation du rêve de Takemitsu est évasive. L'utilisation de fréquentes périodes de silence crée dans sa musique des images discontinues. La fragmentation du rêve constamment revisité détermine une structure formelle globale délibérément insaisissable. Au sujet de *Quotation of Dream*<sup>25</sup> (Citation de rêve) pour deux pianos et orchestre, il affirme que le schéma formel se compose de douze épisodes fragmentaires qui ressemblent aux formes des rêves. « Les formes des rêves, dit-il, tout en étant très vivantes dans leurs détails, présentent une structure extrêmement ambiguë lorsqu'on les regarde comme un «tout»<sup>26</sup>.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 210-211.

<sup>20</sup> Takemitsu, T., *Confronting Silence. Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995, p. 7.

<sup>21</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 17.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>24</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 11.

<sup>25</sup> *Quotation of Dream*, pour deux pianos et orchestre, Londres, Schott Music, 1991.

<sup>26</sup> Livret du disque Takemitsu. *Quotation of dream*, Paul Crossley, Peter Serkin, London Sinfonietta, Oliver Knussen dir., Deutsche Grammophon, 1996.

Le titre et l'élaboration de *A flock Descends into the Pentagonal Garden*<sup>27</sup> (Une volée d'oiseaux plonge sur le jardin pentagonal) pour orchestre, sont basés sur le rêve étrange de Takemitsu<sup>28</sup>, qui voit une volée d'oiseaux blancs, menés par un seul oiseau noir, envahir un jardin en forme de pentagone. Le symbolisme des nombres existe dans les jardins japonais, par exemple le célèbre jardin du temple bouddhiste zen de Ryôan-ji, où la disposition des pierres suit le rythme sept-cinq-trois. Takemitsu utilise le carré magique<sup>29</sup>, une autre tradition taoïste, dans *A flock Descends into the Pentagonal Garden*, dont la somme des chiffres des lignes diagonales, horizontales et verticales donne toujours quinze et dont les chiffres du milieu sont sept-cinq-trois<sup>30</sup>. Takemitsu perçoit ainsi une structure rationnelle immergée dans une dimension onirique. C'est le rêve irréel qui filtre une structure géométrique. Le compositeur devient, à l'instar du propos de Marie-Pierre Lassus, « cet homme «pensif» (qui) n'est autre que le rêveur dont l'activité éveillée par le dynamisme des images, crée de la pensée (...) et lui fait sentir son existence dans la rêverie »<sup>31</sup>. Takemitsu, cependant, ne s'en est pas tenu strictement aux chiffres du carré magique à partir duquel il a créé le matériau harmonique. C'est par une approche intuitive des nombres qu'il tente de clarifier la complexité du rêve et il tourne le dos à toute série numérique mathématique. Le mouvement des oiseaux dans ce contexte introduit l'élément de l'air. Bachelard soutient que les images de l'air évoluent vers des images de dématérialisation. Ainsi, la « dynamique de la transformation »<sup>32</sup> génère la volonté de dépasser la réalité et de projeter un monde sonore au-delà du monde muet. À propos de l'imagination du mouvement dans *L'Air et les Songes*<sup>33</sup>, Bachelard met en valeur la liberté inhérente à la métaphore poétique de l'air. « Dans le règne de l'imagination, dit-il, l'épithète la plus proche du substantif *air*, c'est l'épithète *libre*. L'air naturel est l'air libre »<sup>34</sup>. Outre la liberté de mouvement de l'air comme matériau poétique, Bachelard le situe au bord de l'immensité du silence : « Voici d'ailleurs le problème précis : en quel sens doit-on dire qu'un son devient aérien ? C'est quand il est à l'extrémité du silence, planant dans un ciel lointain – doux et grand »<sup>35</sup>.

La musique de Takemitsu n'est pas la traduction d'une beauté immobile. Elle repose sur un mouvement dynamique spécifique où l'aura poétique du détail l'em-

<sup>27</sup> *A flock Descends into the Pentagonal Garden*, pour orchestre, Paris, Editions Salabert, 1977.

<sup>28</sup> Cf. Tōru Takemitsu. *Écrits*, op. cit., p. 73.

<sup>29</sup> Un schéma numérique dans lequel les chiffres disposés dans les cases d'un carré sont définis de telle sorte que les sommes dans les lignes, les colonnes, ou les diagonales restent toujours les mêmes.

<sup>30</sup> Cf. Ohtake, N., *Creative sources for the Music of Toru Takemitsu*, Cambridge, Scholar Press, 1993, pp. 29-32.

<sup>31</sup> Lassus, M.P., *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Ville-neuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, collection : Esthétique et sciences des arts, 2010, p. 229.

<sup>32</sup> Cf. Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 149.

<sup>33</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, op. cit.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 68.

porte sur l'aspect architectonique et où le mouvement imaginaire de la pensée dépasse la visibilité de la forme. Le matériau thématique, qu'il soit identifié à l'air infini, à l'eau ou au jardin japonais, requiert l'existence d'un mouvement.

La réhabilitation de la pensée poétique est un aspect essentiel des recherches de Bachelard. Pour lui, l'imagination se déploie lorsqu'une image occasionnelle enfante une prodigieuse profusion. Ce déploiement est ouvert et évasif, il constitue l'expérience de la nouveauté. Si une image créée par l'imagination se fixe et prend une forme définitive et habituelle, elle cesse d'être imaginaire. La métaphore esthétique n'est donc jamais coulée dans une forme définitive. Elle nous libère des images premières en les déformant par de nouvelles perspectives. Ainsi est préservé le dynamisme poétique. L'unité formelle se présente alors comme l'accomplissement du rêve, et le paysage onirique devient une matière foisonnante<sup>36</sup>.

Dans le règne de l'imagination, toute immanence s'accompagne d'une transcendance. C'est à ce niveau, lorsque « le réalisme de l'irréalité »<sup>37</sup> est atteint, que la relation spirituelle entre le philosophe et le compositeur s'impose à nous. « Quand un poète vit son rêve et ses réactions poétiques, affirme Bachelard, il réalise cette unité naturelle. Il semble alors que la nature contemplée aide à la contemplation, qu'elle contienne déjà les moyens de contemplation »<sup>38</sup>. En ce sens, la contemplation engendre la méditation et l'inspiration du rêve engendre l'intimité. Sans cette analyse du raffinement sonore au sein d'une imagination ambivalente – qui joue sur le rêve et la contemplation –, une musique comme celle de Takemitsu devient incompréhensible et paraîtrait terne. Car son imagination créatrice envisage ensemble toutes les données immédiates de la conscience esthétique. Ses métaphores aboutissent naturellement à une ouverture esthétique générale avec une interpénétration des concepts. Dans ce cadre, la beauté du détail interagit avec le silence positif, la spatialité du son, l'image du rêve, la temporalité pluridimensionnelle, la grande forme non architectonique, etc. C'est d'autant plus frappant dans ses œuvres de la maturité ; comme le dit Bachelard, « quand on a trouvé la racine substantielle de la qualité poétique, toutes les métaphores bien enracinées se développent d'elles-mêmes »<sup>39</sup>.

Ziad Kreidy

<https://ziadkreidy.com>

[ziadkreidy@gmail.com](mailto:ziadkreidy@gmail.com)

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 43.

## Références bibliographiques

- Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, Paris, Livre de poche n° 4160, 1965, p. 34 (publié initialement par Éditions José Corti, 1943).
- Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Livre de poche n° 4161, 1992, p. 5 (publié initialement par Éditions José Corti, 1943).
- Bachelard, G., *L'intuition de l'instant*, Paris, Livre de poche n° 4197, 1992, p. 35 (publié initialement par Stock, 1931).
- Ohtake, N.N., *Creative sources for the Music of Toru Takemitsu*, Cambridge, Scholar Press, 1993.
- Lassus, M.P., *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, collection : Esthétique et sciences des arts, 2010.
- Tōru Takemitsu. Écrits*, Lyon, Symétrie, 2018 (trad. fr. et choix des textes de W. Miyakawa).
- Takemitsu, T., « My Perception of Time in Traditional Japanese Music », *Contemporary Music Review*, 1987, n° 1-2.
- Takemitsu, T., *Confronting Silence. Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995.
- Stoianova, I., *Manuel d'analyse musicale, les formes classiques simples et complexes*, Paris, Minerve, 1996.
- Tamba, A., *La théorie et l'esthétique musicale japonaise du 8ème à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Publications orientalistes de France, 1988.
- Vieillard-Baron, J.L., *Le problème du temps*, Paris, Vrin, 1995.



# Pierre-Albert Castanet

## Pour un « nouvel esprit musical audacieux » : la pensée de Gaston Bachelard au service de la création musicale de Hugues Dufourt

À Hugues Dufourt, pour son 80<sup>e</sup> anniversaire

« Il y a en l'homme une véritable  
volonté d'intellectualité. »

Gaston Bachelard<sup>1</sup>

« L'art est le temps réfléchi ou  
projeté de la totalité humaine. »

Hugues Dufourt<sup>2</sup>

Né en 1943, Hugues Dufourt a passé avec succès l'examen de Licence de Philosophie (1964) puis a obtenu le Diplôme d'Études Supérieures de Philosophie (1966, mention très bien) à l'université de Lyon II. Placée sous la direction de François Dagognet (disciple de Gaston Bachelard)<sup>3</sup> l'épreuve terminale était consacrée à l'analyse d'un texte de Platon et à la présentation d'un dossier intitulé *L'Imagination chez Gaston Bachelard*<sup>4</sup>. Il a ensuite été reçu à l'agrégation (1967). Enseignant à l'université de Lyon II<sup>5</sup>, il intègre à partir de 1975 l'Unité d'Histoire des Sciences au Centre National de la Recherche Scientifique à Paris<sup>6</sup>, unité que

<sup>1</sup> Bachelard, G., *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 26.

<sup>2</sup> Dufourt, H., « La mémoire créatrice », *Musique, Pouvoir, Écriture*, Paris, Bourgois, 1991, p. 205.

<sup>3</sup> Auteur de *Gaston Bachelard* (Paris, PUF, 1965), Dagognet était également « fils spirituel » de Georges Canguilhem et de Martial Guéroult (cf. Pierre Albert Castanet, *Hugues Dufourt-25 ans de musique contemporaine*, Paris, Michel de Maule, 1995, p. 12). Par ailleurs, notons que le premier livre de Dufourt intitulé *Musique, Pouvoir, Écriture* (op.cit., 360 pages) était dédié à son professeur François Dagognet.

<sup>4</sup> Composé de François Dagognet et de Gilles Deleuze, le jury de la promotion 1966 a décerné à Hugues Dufourt la note de 18 sur 20.

<sup>5</sup> Il a en outre été membre du jury d'Agrégation de Philosophie dans les années 1972-74.

<sup>6</sup> C'est en 1979 qu'il démissionne définitivement de l'institution universitaire pour amorcer une carrière fructueuse au CNRS.

Gaston Bachelard, Georges Canguilhem et Suzanne Bachelard<sup>7</sup> ont dirigée. « J'y ai suivi les séminaires de Canguilhem, Dagognet et Suzanne Bachelard<sup>8</sup> (qui accepta immédiatement ma candidature) »<sup>9</sup>, nous a informé Dufourt.

## De la philosophie à la musique (et réciproquement)

Pierre-Albert Castanet

Parallèlement à ces activités professorales en philosophie dans le département du Rhône, Hugues Dufourt part pour le conservatoire de Genève où il suit les cours de virtuosité pianistique (1961-68) de Louis Hiltbrand (1916-83) – compositeur, pianiste, ami et élève de Dinu Lipatti – et de composition musicale (1965-70) de Jacques Guyonnet (1933-2018) – élève de Pierre Boulez. Comme l'a relevé l'épistémologue de la raison ouverte<sup>10</sup>, « avant de penser, il faut étudier. Seuls les philosophes pensent avant d'étudier »<sup>11</sup>. Dans ce contexte aux disciplines conjuguées, affirmant que la fréquentation de Bachelard lui avait par la suite « ouvert bien des portes », Dufourt a admis avoir pratiqué la philosophie « en professionnel » parce qu'il y avait vu une « identification avec la musique ». À l'image de Paul Valéry relatant que la peinture de Léonard de Vinci lui tenait lieu de philosophie, nous pouvons témoigner que pour Dufourt la *philosophia* a fait office d'*actus musicalis*<sup>12</sup>. Lors d'un entretien avec Olivier Mantei, n'a-t-il pas déclaré : « Mon père m'a destiné à la philosophie : je préférerais la musique. Je porte encore en moi ce clivage puisque j'ai eu les deux formations. Mais la seconde a été de ce fait torpillée par la première et rattrapée plus tard »<sup>13</sup> ? Néanmoins, au cœur d'un *Autoportrait* rédigé et signé « à Paris le 19 août 1977 », n'a-t-il pas déduit que les liens n'étaient en fait ni fortuits, ni exceptionnels<sup>14</sup>? *In fine*, il a répondu : « Je ne suis pas un

<sup>7</sup> Dufourt cite à plusieurs reprises cette philosophe dans *La Musique spectrale – une révolution épistémologique*, Sampzon, Delatour France, 2014. Parmi de nombreuses personnalités, le futur compositeur a également suivi, lors de ces années post-adolescentes, les cours de Geneviève Rodis-Lewis, Henri Maldiney, Léon Husson (élève de Bergson).

<sup>8</sup> « J'ai passé sous sa direction les meilleures années de ma carrière au CNRS. Suzanne Bachelard était encore plus avancée que son père en physique. Elle fut aussi l'une des premières traductrices de Husserl. Elle nourrissait également une véritable passion pour la musique, contemporaine comprise » (Hugues Dufourt, correspondance du 17 septembre 2022).

<sup>9</sup> « J'y ai connu aussi Roger Martin, professeur de logique à Paris V, qui fut le maître de Jacques Bouveresse, lequel enseigna la Philosophie du langage et de la connaissance au Collège de France » (Hugues Dufourt, *Ibid.*).

<sup>10</sup> Cf. Margolin, J.C., « Une épistémologie de la raison ouverte », *Bachelard*, Paris, Seuil 1974, chapitre III.

<sup>11</sup> Bachelard, G., *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1964, p. 54.

<sup>12</sup> Il suffit de lire les longs textes consistants de présentation des différents opus de Dufourt (cf. le site de son éditeur parisien Lemoine).

<sup>13</sup> Resté inédit à ce jour, cet entretien réalisé le 12 octobre 1992 nous a été confié par le compositeur le 8 décembre de la même année.

<sup>14</sup> Propos reproduits dans Castanet, P.A., *Hugues Dufourt-25 ans...*, op.cit., p. 14 (le texte complet a été édité en allemand sous le nom de *Selbstoptrait* dans le programme des *Donauschinger Musiktage'77*). Parmi des dizaines d'exemples possibles sur le plan du rapport entre musique et philosophie, il est frappant de pouvoir saisir, dans *Le Philosophe selon Rembrandt* (1987-92)

compositeur philosophe, mais un musicien qui essaie de remettre la philosophie à la place qu'elle devrait occuper»<sup>15</sup>.

Dans les archives de Dufourt, nous avons découvert maints rapports relatifs aux écrits fondamentaux de Bachelard<sup>16</sup>, les documents portant pour une bonne part sur la préparation des cours donnés à Lyon entre 1965 et 1973 (bibliographie sélective, séances correspondant à L'histoire des sciences, La théorie de la connaissance chez Platon, L'organisation du sensible...)<sup>17</sup>.

(11)

5. Problème du Rationnelisme Platonicien.

A) → Bachelard : pluralisme de démonstrations pour un seul et même problème : les essences quelconques d'expérience rationnelles. Le vouloir d'admissibilité de la démonstration spécifique en finit l'intuition finale, de sorte qu'il y a un réalisme platonicien des essences vultu solide du rationalisme de l'essence.

Même dans les domaines au nihilisme / nihilisme homogène que celui de mathématiques, la rationalité et l'essence s'appuient l'une à l'autre à travers des oscillations ni intentionnelles ni philosophiques du rationalisme et de l'essentialisme.

Les notions de rationalisme et de l'essentialisme d'indivisibilité des essences et d'intuition des essences Rationalisme Appliqué p. 16.

Notes de cours manuscrites de Dufourt portant sur le rationalisme platonicien (Lyon, cours Pascal, 1965)<sup>18</sup>.

élaboré pour orchestre, la transposition sonore d'une méditation singulière intégralement dédiée à l'imaginaire philosophique.

<sup>15</sup> Propos recueillis par Pierre Rigaudière, « Le musicien d'après Hugues Dufourt », *Diapason* n°666, mars 2018, p. 24.

<sup>16</sup> Pour mémoire, Bachelard et Dufourt ont tous deux écrit à propos de la philosophie de Bergson (lire de Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, Collection Quadrige, Paris, PUF, 1989, chapitre I ; *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992, p. 17 et sq., p. 81... Voir Dufourt, H., « La mémoire créatrice », *Musique, Pouvoir, Écriture*, op.cit., p. 199-239). De même, les deux auteurs ont disserté sur les idées de Nietzsche (Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 156-185 ; Dufourt, H., « La tragédie de la musique enfantée par l'esprit du nihilisme », *Musique, Pouvoir, Écriture*, op.cit., p. 9-76).

<sup>17</sup> On trouvera également des références aux « images fondamentales » de Bachelard dans les esquisses de composition de *Saturne* pour 22 musiciens (commande d'État).

<sup>18</sup> L'auteur de ces lignes remercie infiniment Hugues Dufourt de lui avoir confié ses archives personnelles relatives aux premières années de ses activités professionnelles.

La présence de Bachelard a pu également s’entrevoir en filigrane sur une feuille libre extraite des archives de l’enseignant en philosophie. En effet, multicolore<sup>19</sup>, ce document manuscrit aligne en effet cinq entrées déclinant la thématique exclusive de l’imagination :

*Imagination et corps* – **Origines** (matière) – Vie et mort – **Psychanalyse** (matérialité)  
*Imagination et valeurs* – **Dialectiques** – Ambivalences – **Dynamologie**  
*Imagination et mémoire* – **Être** – Archétypes – **Ontologie**  
*Imagination et volonté* – **Devenir** – Opérations – Métaphysique, Éthique  
*Imagination et verbe* – **Puissances** – Poésie – **Esthétique**

Pierre-Albert Castanet

Dans un entretien pour le compte du CNRS, Dufourt a avoué qu’il était facile de repérer des connexions entre sa production musicale et la philosophie, cette dernière opérant « comme un entraînement mental, et une préparation athlétique à certaines pièces. Mais il y a aussi une orientation plus directe : la composition est une épreuve, un face à face présomptueux, solitaire, difficile et imprévu, une expérience non réductible à des applications intellectuelles. Car la création ne détient pas sa propre exégèse [...] Épreuve de réalité, la composition ne se distingue pas de la philosophie : l’une et l’autre sont également productrices de sens, plus créatives que critiques, ce en quoi je me distingue des autres philosophes »<sup>20</sup>.

Il faut aussi dire en préambule que, richissime à l’envi, la présente étude aurait pu aborder bien d’autres angles d’attaque du grand Œuvre musical de Dufourt en rapport avec la pensée de Bachelard<sup>21</sup>. En effet, nous aurions pu montrer comment les sources bachelardiennes ont influencé les différents opus du compositeur, tant du point de vue du contexte du mouvement (*Lucifer d’après Pollock*, 1999-2000, *La Maison du sourd*, 2001...) que sur le plan du « processus » plural d’observations d’ordre architectonique, topologique<sup>22</sup>, géométrique (*Erewhon*, 1972-76, *Saturne*, 1978-79, *Quatuor de saxophones*, 1992-93, *Les Courants polyphoniques*, 2019...)

<sup>19</sup> Précisons que sur cette feuille volante, les mots présentement en italiques étaient de couleur noire, en gras de couleur rouge, en droit de couleur bleue.

<sup>20</sup> Dufourt, H., « Des disciplines à part entière ? », *Chercheurs d’art*, *Le Journal du CNRS* n° 12, décembre 1990, p. 21.

<sup>21</sup> Par exemple *L’Île sonnante* de Rabelais citée par Bachelard dans *La Terre et les Réveries du Repos* deviendra le titre d’un duo pour percussion et guitare électrique conçu en 1990 (cf. Bachelard, G., *La Terre et les Réveries du Repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 321). De plus, au cœur de *L’Air et les songes*, l’auteur aborde (p. 121) la « maladie de la volonté de surgir » qui, non seulement peut concerner le soubassement énergétique d’*Erewhon* élaboré pour percussions, mais semble tout indiqué pour refléter l’histoire de *Surgir* écrit pour orchestre. Dans ce cas orchestral, le vertical ne prévaut-il pas ? La réponse peut en effet provenir des écrits bachelardiens, car nous savons que, pour le philosophe, le temps « ne coule plus, il jaillit » (cf. Bachelard, G., *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, 2002, p. 227). Au sujet de *Surgir*, lire Castanet, P.A., *Hugues Dufourt-25 ans...*, op.cit., p. 99-111.

<sup>22</sup> « Je me suis passionné pour la topologie au sens où j’ai pensé en termes de transformation continue » (Dufourt, H., Communication orale lors d’un cours de composition, Paris, CNSMD, 10 avril 1986). « Ce terme de topologie désigne le rapport du tout à la partie soit l’essence de la composition [...] Je l’emploie comme une métaphore : en effet une théorie de la musique n’a

et bien entendu d'aura spatio-temporelle (*Sombre journée*, 1976-77, *La Tempête d'après Giorgione*, 1976-77, *Hommage à Charles Nègre*, 1986, *The Watery Star*, 1993, *Ombre portée*, 2015...).

À bien des égards, l'examen aurait pu également traiter des rêveries de la résonance<sup>23</sup> et des registres oniriques ou tangibles du retentissement<sup>24</sup>, voire de l'écho (*L'Île sonnante*, 1990, *La Cité des saules*, 1997, *L'Atelier rouge d'après Matisse*, 2020). Le champ de prospection pourrait de plus s'étendre aux domaines de la « géologie du silence »<sup>25</sup> (*L'Éclair d'après Rimbaud*, 2014), de la main<sup>26</sup> (*La Ligne gravissant la chute*, *Hommage à Chopin*, 2008, *Le Mani del violinista d'après Giacomo Balla*, 2015), du contexte nocturne (*La Nuit face au ciel*, 1984)<sup>27</sup>, de la mélancolie des eaux dormantes<sup>28</sup> (*Saturne*, *The Watery Star*), voire de « la mort qui se raconte »<sup>29</sup> et de « la nécessité d'étudier les légendes et les cultes dans le sens des rêveries naturelles »<sup>30</sup> (*La Mort de Procris*, 1985-86)... En conséquence, vu le format requis pour ce genre de publication spécialisée, nous nous sommes restreints à la présentation de quelques partitions phares, significatives de cette communion connectant étroitement la philosophie et la musique.

de valeur qu'opératoire » (Dufourt, H., Communication orale lors d'un cours de composition, Paris, CNSMD, 14 avril 1986).

<sup>23</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, op.cit., p. 195. Cette idée de « philosophie de la résonance » a été soulignée par Dufourt dans *La Musique spectrale – une révolution épistémologique*, op.cit., p. 410.

<sup>24</sup> Provenant de la lecture de *Vers une cosmologie* d'Eugène Minkowski, le terme de « retentissement » est cité à plusieurs reprises par Bachelard (*La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 2 ; *La Flamme d'une chandelle*, op.cit., p. 90). Au sujet de « l'essence du phénomène 'retentir' », lire Lassus, M.P., *Gaston Bachelard musicien – Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 154-155.

<sup>25</sup> Cf. Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 285. Il est aussi possible de recueillir dans ce même ouvrage des informations à propos du règne infini du « silence ouvert » (p. 274). Sur la fonction du silence chez Dufourt, voir Castanet, P.A., « L'arme du silence – du rituel puis du structurel (Dufourt, Stockhausen, Ohana) », *Musique et Silence, Les Cahiers du CIREM* n° 32 / 34, 1994.

<sup>26</sup> Bachelard, G., *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, 1970, p. 49, 67-69 ; *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p. 20.

<sup>27</sup> En effet, la condition nocturne est figurée dans ce sextuor pour percussions. Ce positionnement tout ouïe pourrait nous rapprocher également de l'épisode contemplatif du ciel par le « vrai poète » décrite dans *L'Air et les songes* (op.cit., p. 61 – et aussi p. 126, 225). Sur ce point, voir le thème de l'oreille figurant « le sens de la nuit » (*La Terre et les Rêveries du Repos*, op.cit., p. 194). Dans le contexte noctambule, l'amateur pourra écouter l'énigmatique *Ur-Geräusch* (2016) composé pour grand orchestre. En complément, lire Lassus, M.P., « La musique, art de la nuit », *Gaston Bachelard musicien – Une philosophie des silences et des timbres*, op.cit., p. 126-127. En outre, Bachelard ne prédisait-il pas que l'« on entendra la musique des sphères quand on aura accumulé assez de métaphores, les plus diverses métaphores, c'est-à-dire quand l'imagination sera rétablie dans son rôle vivant comme guide de vie humaine » ? (*L'Air et les songes*, op.cit., p. 209).

<sup>28</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 14.

<sup>29</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, op.cit., p. 312.

<sup>30</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, op.cit., p. 209.

## Down to a sunless sea (1970)

Une des premières références à la pensée bachelardienne se repère dans l'auréole de l'opus 3 de Dufourt, une œuvre intitulée *Down to a sunless sea* écrite pour orchestre de chambre. Il s'agit d'un rapport lié à l'idée du labyrinthe<sup>31</sup>, mêlée à celle du rêve, qui superpose les plis de l'angoisse d'un passé de souffrance et les replis de l'anxiété d'un avenir de malheur. Autobiographique s'il en est, ce sentiment apathique (proche de l'*animus* bachelardien)<sup>32</sup> a traduit à merveille celui dans lequel le compositeur se trouvait en ces années post-soixante-huitardes. Il faut dire que le musicien avait été frappé par la lecture de *La Terre et les Rêveries du Repos*, livre de Bachelard qui présentait, au cours du chapitre VII, l'idée d'un labyrinthe émergeant, entre autres, au travers de visions passablement bornées, relevant de concert d'un passé bloqué et d'un avenir bouché.

Pierre-Albert Castanet

Dans cet ouvrage, aux côtés de fragments poétiques de Rilke, Jouve, Hugo, Éluard... le vers *Down to a sunless sea* (Jusqu'à une mer sans soleil) – extrait d'un poème de Samuel Taylor Coleridge – figure en bonne place au sein de la collection enthousiaste rassemblée par Bachelard pour les besoins de sa démonstration<sup>33</sup>. C'est ainsi que, tel un reflet non équivoque, la musique pour cordes de Dufourt attachée à ce vers britannique a désiré se montrer sous un jour profondément dépressif. Plurale dans son système spatio-temporel, ici elle conduit la fatalité d'un mouvement qui va de la solidité d'un complexe structurel à la faiblesse résignée d'une défaillance accidentelle, là elle suggère un enfoncement généralisé débouchant sur un cheminement inexorable qui va vers le silencieux de l'engloutissement terminal. Outre l'attraction naturelle du compositeur pour l'aval obscur ou le cautionnement mélancolique de certains de ses titres<sup>34</sup> de partitions (*Mura della citta di Dite*, *Dusk-Light*, *Sombre journée*, *Saturne*, *Les Hivers...*), l'idée de chute peut en l'occurrence être entendue comme éloignement d'un pôle, diminution de valeur, apaisement circonstancié, déchéance à court terme, réduction menant à la déficience contenue, parcours jusqu'à l'épuisement total... autant d'acceptions que possède le seul mot anglais *down*. Au reste, il faut noter que cette attraction vers le *periculum* (le voyage vers le bas<sup>35</sup>, comme le relevait Bachelard) sera l'apanage d'autres œuvres comme *Dusk-Light* (1971), *Saturne*, *Euclidian Abyss* (1980-84), *La Mort de Procris*, *Noche Oscura* (1991)...

<sup>31</sup> Accueillant les personnages d'Icare, Ariane, Thésée, Minos et Dédale, l'opéra *Dédale* (1994-95) d'Hugues Dufourt (écrit sur un livret de Myriam Tanant) se fonde sur le concept de labyrinthe cette fois en tant que réelle expérience scénique.

<sup>32</sup> Cf. Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, op.cit., p. 65. En complément, compulserez *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1965.

<sup>33</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, op.cit., p. 222.

<sup>34</sup> Geste pointé cette fois vers l'anti *anima* bachelardienne (cf. Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, op.cit., p. 65).

<sup>35</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 18.

En complément, dans *L'Air et les songes*, l'auteur n'aborde-t-il pas le thème de la chute imaginaire en mettant en lumière qu'« avant même toute référence à la vie morale, les métaphores de la chute sont assurées, semble-t-il, d'un réalisme psychologique indéniable »<sup>36</sup> ? En effet, l'impression que le musicien tente de nous communiquer (certes dans un état différentiel) se situe dans le droit fil de cette pensée philosophique centrée sur l'imagination du mouvement. Rappelons-nous : « cette chute vivante, c'est celle dont nous portons nous-mêmes la cause, la responsabilité, dans une psychologie complexe de l'être déchu. Ainsi totalisée moralement, la chute n'est plus de l'ordre de l'accident, elle est de l'ordre de la substance »<sup>37</sup>, indiquait Bachelard.

### **La Tempesta d'après Giorgione (1976-77)**

Étudiant les données patentées de l'imagination dynamique, Bachelard a disserté conjointement sur la fonction du « tourbillon cosmogonique, la tempête créante (sic), le vent de colère et de création », autant d'éléments à saisir en tant que « donateurs de puissance »<sup>38</sup>. C'est précisément au cœur de ce chapitre voué à la vertu d'Éole (extrait de *L'Air et les songes*) que l'auteur a fait valoir que « le mouvement crée l'être » et que « la colère fonde l'être dynamique »<sup>39</sup>. Cependant, suivant le précepte bachelardien prônant la réunion des contraires<sup>40</sup> (pour le philosophe, la poétique de la tempête est une poétique de la colère)<sup>41</sup>, le contexte dufourtien est ici traité en négatif dans *La Tempesta d'après Giorgione*<sup>42</sup>. En effet, à propos de cette pièce pour ensemble instrumental (parfois appelée *L'Orage*), le musicien écrivait : « L'éclair tue le mouvement. La nature est sous narcose ». Or, dans ces conditions, tout en communiant avec un univers sonore réellement insolite, le compositeur ne tient nullement à illustrer, il se souvient juste que « la réalité imaginaire s'évoque avant de se décrire »<sup>43</sup>. Sous couvert d'une basse tension continue, il fait pour ainsi dire de la rêverie abstraite-concrète<sup>44</sup>. Le compositeur s'engagera de même en 2010

<sup>36</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 107.

<sup>37</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 109.

<sup>38</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 258. Voir aussi p. 257.

<sup>39</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, p. 257-258. On remarquera que pour *Au plus haut faite de l'instant* (2006) écrit pour hautbois et orchestre, Dufourt a annoncé que l'orchestre était « converti en un très grand vent » (notice de programme de la création mondiale à Milan, le 23 novembre 2006).

<sup>40</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, op.cit., p. 128 ; *La Dialectique de la durée*, op.cit., p. 145 ; *La Terre et les Réveries du Repos*, op.cit., p. 65.

<sup>41</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 25.

<sup>42</sup> Dans ce contexte, on notera au sein du riche catalogue dufourtien qu'*Antiphysis* (1978) a été analysé comme un « anti-concerto » pour flûte et que *L'Essence intime des choses* (2010) a été considéré comme un « anti-lied » (Castanet, P.A., « Soixante ans de musique vocale française (1955-2015) – À propos d'anti-mélodie', de mélodie, de lied et d'anti-lied' », *Euterpe* n°28, septembre 2016).

<sup>43</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, op.cit., p. 139.

<sup>44</sup> Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, op.cit., p. 43.

lorsqu'il composera *L'Essence intime des choses* pour mezzo-soprano et piano sur des poèmes de Johann Wolfgang von Goethe, Adam Mickiewicz et Victor Hugo. En effet, à propos de cette trilogie multilingue, le musicien nous avait déclaré : « La musique n'est pas un commentaire sonore, elle s'inspire plutôt du déploiement d'espaces primordiaux »<sup>45</sup>.

Revenons à l'œuvre giorgionesque (considérée par les historiens de l'art comme représentant la première peinture de paysage) : Ne faisant aucun cas de la présence du soldat et de la gitane au bébé campés au premier plan (légitimant par là même une forme de réalisme sans substance, comme disait Bachelard)<sup>46</sup>, Dufourt désire juste mettre en exergue sa propre écoute intérieure<sup>47</sup> de la naissance (avortée) d'une tempête *tonalisée*<sup>48</sup> en fond de toile (voir ci-dessous la reproduction du célèbre tableau référentiel peint par Giorgione au tout début du XVIe siècle).



Giorgione, *La Tempesta*  
(Venise, Gallerie dell'Accademia)

<sup>45</sup> Propos de Dufourt figurant sur la page de garde de la partition (Paris, Lemoine, 2011).

<sup>46</sup> Bachelard, G., *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, Vrin, 1973, p. 298.

<sup>47</sup> Si Max Ernst pensait que « le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui » (cf. Charbonnier, G., *Le Monologue du peintre*, Paris, Les Lettres nouvelles / Denoël, 1959, tome 1, p. 34), ne pourrions-nous pas proposer que la position de Dufourt incite ici à révéler « ce qui s'écoute en lui » ?

<sup>48</sup> Désireux de cerner le concept de « l'énergie des images », Bachelard n'a-t-il pas évoqué « l'imagination » en tant que « sujet tonalisé » ? (Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, op.cit., p. 87).

Dans ce contexte paradoxalement irréel<sup>49</sup> et dégage de tout figuralisme primaire<sup>50</sup>, si le philosophe a pu parler de métaphores capables de *décomposer* l'image<sup>51</sup>, le musicien a saisi que l'écriture musicale pouvait « réunir des composantes sonores tout à fait hétérogènes en une image sonore indissociable »<sup>52</sup>. En l'occurrence, Dufourt a remarqué à bon droit que le rapport au tableau pouvait figer à sa façon une sourde dépendance d'ordre acoustique : au fond, pour ce dernier, l'orage ne reste-t-il pas qu'« une parenthèse : un instant de réceptivité pure qui n'annonce aucun ressaisissement »<sup>53</sup> ? Le grave des instruments à vent tend à se déployer au travers de la gestion particulière d'une dynamique de la lenteur<sup>54</sup>, le tempo épousant à dessein le caractère affectif<sup>55</sup> du paramètre des durées pour désigner, par son judicieux et savant traitement, un sentiment latent de malaise sensible et d'affliction généralisée.

Ainsi, épousant peu ou prou les commentaires bachelardiens portant sur la sensation étrangement pesante de l'affaiblissement de l'âme (à propos du *Corbeau* de Poe)<sup>56</sup>, la musique de Dufourt arrive à gérer une insaisissable dynamique d'ordre douloureusement agogique<sup>57</sup>. En effet, les mixtures instrumentales ne cessent d'embaumer l'espace musical de fragrances pesantes et de parfums ankylosés. Ce n'est ni la colère du tonnerre ni la violence des éléments qui importent, mais l'ambiance amèrement orageuse, les prémices vaporeuses de la turbulence, l'exaltation surnaturelle d'un instantané avant l'éclat de sa force. Ici, comme l'analyse Michel Mansuy à propos du rêve bachelardien : la métaphore poétique ne peut qu'être « un point de départ, non la résultante d'une pulsion »<sup>58</sup>. Alliant habilement les timbres musicaux, la technique

<sup>49</sup> À l'imagination appartient « cette fonction de l'irréel, qui est psychiquement aussi utile que la fonction du réel », constatait Bachelard (propos cités par Jean Lescure, « Introduction à la poésie de Bachelard », postface à *L'Intuition de l'instant*, op.cit., p. 141).

<sup>50</sup> Le philosophe Jean-Claude Piguët a observé qu'un compositeur peut penser « la musique de l'image avant l'image musicale », et penser « l'image musicale avant les sons » (Piguët, J.C., « Quelques remarques sur la nature de l'image musicale », *Cahiers internationaux de Symbolisme* n°8, 1965, p. 38). De même, en devisant sur les spécificités de l'image picturale et de l'imaginaire sonore, Michel Guiomar a pointé les aspects tautologiques, métaphoriques et significatifs de réalité d'une « véritable matière sonore » (Michel Guiomar, « Perspectives méthodologiques : Gaston Bachelard dans la forge de Siegfried », *Bachelard – Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974, p. 287).

<sup>51</sup> Bachelard, G., *La Psychanalyse du feu*, op.cit., p. 182.

<sup>52</sup> Dufourt, H., « L'œuvre et l'histoire », *Musique, Pouvoir, Écriture*, op.cit., p. 339.

<sup>53</sup> Propos reproduits dans Castanet, P.A., *Hugues Dufourt-25 ans...*, op.cit., p. 67.

<sup>54</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 121.

<sup>55</sup> Bachelard, G., *L'Intuition de l'instant*, op.cit., p. 47.

<sup>56</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 121.

<sup>57</sup> L'auditeur attentif pourra retrouver dans *Saturne*, *La Mort de Procris*, *L'Heure des traces* (1986), *La Sieste du lettré* (2010)... les caractéristiques de cet art poétique extrêmement lié aux masses fluides et aux formes allongées, ce *gestus* étant notamment attaché à la courbure de l'espace sonore et au traitement gestionnaire d'une temporalité souvent lisse. Lire en complément Castanet, P.A., « *Musica Motus Modus – De l'entéléchie à la kinesthésie* », *Mouvements et modèles dynamiques dans la pensée musicale au XXe siècle*, Sampzon, Delatour France, 2021.

<sup>58</sup> Mansuy, M., *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, José Corti, 1967, p. 349.

atmosphérique dufourtienne creuse doucement (par tuilage) une forme dramatique dilatée dont on ne perçoit pas forcément les extrémités : la palette d'ingrédients expertement sélectionnés s'attache alors à un moment-limite, ce laps temporel situé juste avant la déflagration catastrophique, mais hypothétique, de l'orage. Alors que la frange d'un instant panique pourrait s'entrevoir sous les ressorts d'une tension extrêmement menaçante, la circonspection généralisée verse dans le calme et l'ouaté (il faut alors savoir écouter et apprécier cet écheveau non neutre, tressé d'intentions finement striées de rares éclaircies, adroitement fréquentées de silences colorés, pres-tement nimbées de résonances larvées)<sup>59</sup>.

Ayons alors à l'esprit qu'une des nombreuses analyses de Bachelard a dévoilé que « les images matérielles transcendent immédiatement les sensations »<sup>60</sup>. Grâce à une huile sur toile peinte jadis par Giorgione, Dufourt a finalement désiré broser une fresque acoustique somptueusement intimiste<sup>61</sup>, tableau musical pour lequel fluence et silence, rémanence et résurgence ont pour mission de nourrir les éléments caractéristiques d'une volonté réfrénée de puissance potentielle (un coup de tonnerre qui est réservé à un autre monde, cependant qui semble toujours prêt à intervenir)<sup>62</sup>. En l'occurrence, le musicien a voulu placer entre parenthèses les reliefs d'un *drâma* spectaculaire en faisant du choc attendu par tous une marque latente d'incidence au développement accessoire et aux conséquences théâtrales jugées superflues. Certes, si pour Bachelard, « il n'y a pas de mémoire sentimentale sans un drame initial, sans une surprise des contraires »<sup>63</sup>, la musique de Dufourt a tout de même mis un point d'honneur à privilégier les éléments sensibles de « la simultanéité contradictoire », de « l'ambivalence » et de « la coexistence des contraires »<sup>64</sup>. Au cœur de ce fait conjoncturel typifié, le compositeur a défendu l'ouatre passément du poncif primaire de la foudre bruyante et fracassante tout en préférant s'adonner à la capture d'un instant poétique, prise juste avant une déflagration cataclysmique imminente, mais qui n'arrivera pas. En ce sens, pour-

<sup>59</sup> À ce propos, Dufourt a déclaré que « toute l'œuvre de Bachelard est d'ailleurs sous-tendue par l'idée d'un fondement dynamique des structures lui-même ancré dans le principe de résonance » (Dufourt, H., « Les bases théoriques et philosophiques de la musique spectrale », *La Musique spectrale – une révolution épistémologique*, op.cit., p. 410). Par exemple, hormis les pièces pour percussions seules, ce principe a été mis en évidence dans *L'Origine du monde* (2004) pour piano et orchestre. Dans cette pièce concertante, l'appareil percussif du traitement sonore est assurément conçu comme émanant du prolongement de la caisse de résonance du meuble-régie soliste.

<sup>60</sup> Bachelard, G., *La Terre et les rêveries de la volonté*, op.cit., p. 90.

<sup>61</sup> « Toute matière imaginée, toute matière méditée, est immédiatement l'image d'une intimité » (Bachelard, G., *La Terre et les rêveries de la volonté*, op.cit., p. 90).

<sup>62</sup> Une idée identique concernera l'année suivante l'écriture de *Saturne*. À l'écoute de l'œuvre, Grisey disait avoir perçu « une irisation extérieure aux forces latentes et prodigieuses qui refusent obstinément l'éclatement » (Grisey, G., « Autoportrait avec L'Itinéraire », *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine – L'Itinéraire en temps réel*, dir. D. Cohen-Levinas, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 44).

<sup>63</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, op.cit., p. 48.

<sup>64</sup> Dufourt, H., « La violence de l'art », *La Musique spectrale – une révolution épistémologique*, op.cit., p. 21.

rions-nous dire que le musicien a aimé se refléter dans le miroir de cette part de primitivité du rêve jadis relevée par Bachelard (lorsque ce dernier auscultait une fois encore l'œuvre de Poe) ? Souvenons-nous : « le rêve avant la réalité, le cauchemar avant le drame, la terreur avant le monstre, la nausée avant la chute »<sup>65</sup>...

### **Euclidian Abyss (1996)**

Mise en pratique efficiente et souveraine dans *Erewhon* pour ensemble de percussions, la phénoménologie du tourbillon a été pertinemment placée au cœur de la composition pour huit musiciens intitulée *Euclidian Abyss*. Comme souvent chez Dufourt, le titre fait référence à une œuvre d'art plastique pour laquelle les sons, timbres et rythmes, entendus sous un angle heuristique, deviennent passablement imageant. À la base, le compositeur s'est abandonné dans la contemplation d'une gouache de Barnett Newman datant de 1946-47, tableau qui a soulevé à son époque une polémique contre l'esprit géométrique de l'art. L'analyse du musicien a d'ailleurs montré que durant ces années d'immédiat après-guerre l'artiste américain traitait de la réalité cosmique en tant que « croissance perpétuelle, création de formes, continuité de jaillissement ». De plus, à l'extrême opposé, poursuit le compositeur, se situe le royaume du mécanisme pur, « dominé par le déroulement monotone de phénomènes toujours identiques et figuré par les motifs abstraits de l'euclidisme esthétique ». Ici, s'inspirant d'une configuration d'obédience symbolique, Dufourt semble vouloir négocier une partition en vue d'engendrer une forme esthétique en tant que théâtre déficient, aux règles certes raisonnées, mais où les lois académiques sont abolies (même les chocs, heurts, brisures et failles syntaxiques ne sont plus vraiment de mise)<sup>66</sup>. Ce faisant, le moment critique du processus dufourtien ne se réduisant plus au concept de *coupure* (mis en œuvre – entre autres – par Iannis Xenakis et Pierre Boulez), la genèse de l'espace sonore n'est en l'occurrence plus tellement comparable à la simple et basique « occupation du temps ». En résumé, comme l'a montré Bachelard dans *La Dialectique de la durée*, la causalité et la forme peuvent très bien s'unir « pour dominer le temps et l'espace »<sup>67</sup>.

Dans la lignée des œuvres écloses après l'avènement de *Surgir* (1980-84) pour orchestre, *Euclidian Abyss* exclut les « lignes de contours, les tracés, le sens circonscrit ». Ainsi, un peu à l'image d'*On the wings of the morning* (2012) pour piano et orchestre<sup>68</sup>, « foyers et milieux, mobilité et transparence, tensions contraires irrésolues, colorisme, dissolution progressive des formes constituent à la fois la grammaire et le matériau et lui impriment son style ». Or, faisant référence – peut-

<sup>65</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 119.

<sup>66</sup> Cf. les différents éléments organiques de causalité formelle dans l'œuvre de Dufourt des années 1960-1980 dans Castanet, P.A., *Hugues Dufourt-25 ans...*, op.cit., p. 252-277.

<sup>67</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, op.cit., p. 59.

<sup>68</sup> Selon Dufourt, ce concerto tente de faire résonner la matière sonore au sein d'une « voute sans écho »...

être inconsciemment – à *Down to a sunless sea* et au *Philosophe selon Rembrandt*, l'octuor euclidien explore, une fois de plus, l'archétype immémorial de la chute et de la spirale. Dans cette page de musique de chambre, « les images de l'abîme sont multiples : malaise, dérobage, trébuchement, enfoncement, effroi, vertige, terreur ». De surcroît, Dufourt n'a-t-il pas avoué que la forme musicale de sa pièce soutenait celle « d'une spire, d'une circonvolution en hélice. Expansions et contractions, enroulements et déroulements rythment l'œuvre et lui confèrent son articulation paradoxale »<sup>69</sup> ?

De fait, symptomatique s'il en est, le milieu de la partition met en branle un superbe espace tourbillonnaire (proche des idées énoncées par Gaston Bachelard dans *L'Air et les songes*) : « Puisqu'il s'agit d'un voyage dans les profondeurs, puisqu'il s'agit de provoquer une rêverie de chute, il faut partir des impressions de vertige »<sup>70</sup>, déduisait encore le philosophe. Cela étant, contrairement aux fondements créatifs et perceptifs de *La Tempesta*, le passage central d'*Euclidian Abyss* semble émaner de pulsions promptement subies et assumées comme telles. Désstabilisatrice, cette phase particulièrement agitée désire précisément cerner les tenants d'une animation vouée au tournis généralisé. Pour ce faire, grâce aux vertus de tournures mélodiques spiralées, le moteur dynamique est activé pour que l'ensemble s'oriente à terme vers une ascension inversée<sup>71</sup>. Ainsi, comme pour le lot de « volutes arabesques » dessinées par l'alto soliste au sein des *Chardons d'après Van Gogh* (2009), cent mesures écrites au beau milieu de la partition abyssine font référence à un univers au relief héliçoïdal<sup>72</sup>. Énergiques dans leur essence même, elles sont mises au service d'un cœur nodal à la texture veinée de formules rondement enchaînées, voire à la trame vrillée d'insensibles contractures : gammes fusées monodirectionnelles nourries de chromatisme retourné aux cordes (complété par un contrepont aux instruments à vent en valeurs légèrement plus longues et en mouvement contraire – voir l'exemple musical ci-après), chaînes mélodiques à la logique intervallique gauchie, strates de doublures instrumentales, vrais-faux canons mélodiques, superposition de matériaux lisses (cellules *legato*) et granuleux (nombreux trilles et trémolos), fluctuation rapide des *tempi* et des rythmes irrationnels accusant la déclivité graduelle... tout cet appareil hyper-énergisant enserme en fait les éléments prégnants d'un tourbillon dynamico-contrapuntique qui se noiera *in fine* dans les profondeurs sombrement abyssales de la coda<sup>73</sup>.

<sup>69</sup> Toutes ces citations de Dufourt proviennent du texte de présentation d'*Euclidian Abyss* rédigé pour la création mondiale à Milan, en 1996.

<sup>70</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 118.

<sup>71</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 24.

<sup>72</sup> « Les utopies, souvent, nous guident vers la réalité : l'œuvre-spirale, l'œuvre-labyrinthe, telles sont les images qui reflètent la complexité et l'infinitude des relations du système et de l'idée » (Boulez, P., « Le système et l'idée », *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 390).

<sup>73</sup> Pour plus de précisions, lire Castanet, P.A., « Tourbillon et spirale, matrices universelles dans la musique contemporaine », *Figures du grapheïn* (dir. B. Duborgel), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p. 187-192.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of seven staves. The notation is highly complex and dense, featuring a variety of rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The overall effect is one of intense, swirling motion, consistent with the 'whirlwind' description in the text. The notation is arranged in a traditional score format, with treble and bass clefs used across the staves.

Huit mesures tourbillonnaires extraites d'*Euclidian Abyss* d'Hugues Dufourt  
(© Éd. Lemoine)

Dans un entretien privé (réalisé à Paris en juillet 1997), Hugues Dufourt nous avait expliqué « comment obtenir un bon tourbillon ». Se référant aux écrits théoriques de Gaston Bachelard (complétés par des textes de René Descartes et de Marie Farge relatifs aux espaces plastiques), le compositeur réagissait par rapport à la conception musicale tourbillonnaire en affirmant que, vis-à-vis de la conduite linéaire et contrapuntique des voix, tout ce qui apparaît devait être « sous-tendu et régi par un ordre vertical très contraignant (et vice versa) ». Or, nous l'avons déjà souligné, pour Bachelard, l'instant poétique se nourrit d'un temps *verticalisé*<sup>74</sup>. Dans ce sillage, comme pour *Down to a sunless sea*, l'idée de la chute d'*Euclidian Abyss* reste symbolisée en tant que modification motivique spontanée, allègement caudal, réduction fatale jusqu'à une nouvelle forme de tension froide, proche de l'inertie<sup>75</sup> (Bachelard n'a-t-il pas montré qu'au repos même, la matière a de l'éner-

<sup>74</sup> Cf. *L'Intuition de l'instant*, op.cit., p. 88, 108, 111 ; *L'Air et les songes*, op.cit., p. 17, 101, 108. En complément, lire les commentaires de Barreau, H., « Instantané et durée chez Bachelard », *Bachelard – Colloque de Cerisy*, op.cit., p. 353.

<sup>75</sup> La boucle asphyxique du « retour à l'inerte » est l'apanage de l'opus 2 de Dufourt intitulé *Mura della citta di Dite* (1969). Dans cette partition écrite pour 17 instruments, privilégiant une

gie<sup>76</sup> ?). De surcroît, au sujet de l'agitation turbulente distillée au travers des pages musicales dufourtiennes, l'amateur pourra tenter de repérer le savant maelström – cette fois d'ampleur orchestrale – inséré dans une œuvre ultérieure baptisée *Lucifer d'après Pollock*. Au reste, des idées semblables vont également se retrouver dans les partitions intitulées *The Watery Star*, *La Maison du sourd*, *Le Cyprès blanc* (2003), *Dawn Flight* (2008), *Les Chardons d'après Van Gogh* (2009), *Le Supplice de Marsyas d'après Titien* (2019)...

### Plus-oultre (1990)

Agencé sous la forme d'un triptyque dédié à un solo de percussions, *Plus-oultre*<sup>77</sup> s'adosse à la formule héraldique de l'« aller au-delà, forcer les colonnes d'Hercule ». En convoquant le parti des insensés, illustré à la Renaissance par Francis Bacon et la thèse plus récente de Gaston Bachelard portant sur « l'expérience nouvelle »<sup>78</sup>, Hugues Dufourt s'est rangé derrière les volontaires qui osent étendre les limites<sup>79</sup>. Honorant les combattifs affrontant leur temps, bravant les modes et fuyant les usages conventionnels avec courage et déterminisme, le musicien a mis en lumière cette « figure de l'illimité » incarnée par la musique, celle qui « défie le visible, rejette l'intelligible, et s'affirme comme pur principe de transgression »<sup>80</sup>. Dans la lignée de la pensée de son maître Canguilhem (pour qui la création était une invention simultanée des moyens et des fins)<sup>81</sup>, il a tenté d'appréhender les contours de la normalité mais aussi de l'anomalie, de cultiver les fruits de la raison et du déraisonnable, d'aborder les interdits prônés par l'académisme pour aboutir à un questionnement expérimental et non innocent, relatif à l'imagination, l'inspiration... Confiée conjointement à l'univers de la pensée et au monde de l'action, la généralisation polémique du passage de la raison du *pourquoi* à celle du *pourquoi pas*<sup>82</sup> (et non du pseudo *n'importe quoi*

politique dynamique de *tempi* le compositeur a considéré la durée comme « une conduite en état d'apesanteur ». Pour une analyse de la pièce, consulter Castanet, P.A., « Couleur, musique et reflet littéraire... À propos de *Mura della citta di Dite* de Hugues Dufourt », *Couleurs, musiques et reflets littéraires* (dir. J.-M. Bailbé), Rouen, Université de Rouen / Centre d'Art, Esthétique et Littérature, 1997, p. 83-91.

<sup>76</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, op.cit., p. 132.

<sup>77</sup> Castanet, P.A., « *Plus Oultre* de Hugues Dufourt ou l'énergie sublimée », *Percussions* n°37, 1994.

<sup>78</sup> Rompant avec la tradition aristotélicienne et scolastique, les registres invoqués par Dufourt gravitent autour du rapport à l'histoire (incluant les plans de la mémoire et de la tradition), la poésie et les arts plastiques (touchant aux tréfonds de l'imagination et de l'inspiration) et la philosophie (sollicitant la sphère de la raison et de la création). Sur ces points, voir Castanet, P.A., *Hugues Dufourt-25 ans...*, op.cit., p.135-136.

<sup>79</sup> Il est possible de retrouver ce sens de l'illimité dans les détails de l'écriture pour grand orchestre d'*Ur-Geräusch*.

<sup>80</sup> Dufourt, H., « La tragédie de la musique enfantée par l'esprit du nihilisme », op.cit., p. 51.

<sup>81</sup> Canguilhem, G., *Œuvres complètes, Écrits philosophiques et politiques (1926-1939)*, Paris, Vrin, 2011, tome 1, p. 382.

<sup>82</sup> Bachelard, G., *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, 1968, p. 6.

post-soixante-huitard) a alors débouché sur autant de changements subits dans l'acte strictement compositionnel que de renouvellements aprioriques pour l'esprit scientifique. Bachelard ne remarquait-il pas à ce propos que « toute vérité nouvelle naît malgré l'évidence, et que toute expérience nouvelle naît malgré l'expérience immédiate »<sup>83</sup> ?

À l'instar de ces vues à caractère philosophique, Dufourt – qui s'est inévitablement heurté ici aux rivages sauvages d'un complexe anachronique – s'est mis en quête d'un substrat de vie exclusivement solitaire, adossé au mystère destinal d'une histoire aux reliefs référentiels (« Dans la rêverie solitaire, nous pouvons nous dire tout à nous-mêmes »<sup>84</sup>, confiait Bachelard). Dans ce cadre, « c'est plus qu'une discontinuité : comme une autre disposition et texture du temps, aussi bien pour son insertion dans l'histoire de la pensée contemporaine que dans son rapport énigmatique à sa propre temporalité »<sup>85</sup>, tenait à préciser pour sa part Pierre Quillet. Déjà présentes dans *Erewhon* et dans *Antiphysis* (1978)<sup>86</sup>, l'oultre mesure et l'oultre raison<sup>87</sup> galvanisant à loisir les pages de *Plus-oultre* ont incité le musicien à s'approcher du « sommet de l'objectivité », dans l'ordre de la sublimation d'un alliage de timbre musical percuté et réverbéré à l'envi (gongs, tam-tams, cymbales, bols japonais et chinois, cloches, vibraphone... ). Tout au long de ce challenge interprétatif en solitaire où la virtuosité est poussée à l'extrême, un sentiment proche de l'*animus* bachelardien exhale autant d'un continuum de vagues sonores (première pièce) que d'une suite de points d'orgue suspensifs (deuxième pièce), autant de la plénitude intérieure de halos sonores circonstanciés que de l'énergie paroxystique déployée à grand renfort de gestes vigoureux (troisième pièce). Rappelons que dans un texte conséquent intitulé *Les bases théoriques et philosophiques de la musique spectrale*, hormis le rapport à l'énergie, à la mésométrie et à la méso-philosophie – entre autres –, Dufourt a cité Bachelard à propos de la fonction de résonance élevée au rang d'un principe universel de l'histoire naturelle<sup>88</sup>. Notons en l'occurrence que cette donnée essentielle d'ambitus réverbérant est à même de caractériser les nombreux halos sonores du solipsisme de *Plus-oultre* (à ce propos, oserions-nous incidemment avancer que cet élément d'ordre spatio-acoustique peut être considéré en tant que la « véritable attraction sélective de qualité »<sup>89</sup> ré-verbé par Bachelard ?).

<sup>83</sup> Bachelard, G., *Le nouvel esprit scientifique*, op.cit., p. 38.

<sup>84</sup> Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, op.cit., p. 49.

<sup>85</sup> Quillet, P., *Bachelard*, Paris, Seghers, 1964.

<sup>86</sup> Albert Castanet, P.A., « Sonatine de Boulez / *Antiphysis* de Dufourt, Un'analisi comparata di due importanti brani del repertorio contemporaneo per flauto », *Syrinx* n°7, 1991.

<sup>87</sup> Ce que Bachelard nommait à sa manière « dépassement » – concept repéré par Canguilhem au regard de la dialectique bachelardienne (Canguilhem, G., « Dialectique et philosophie du non chez Gaston Bachelard, *Revue internationale de philosophie*, 1963, p. 441).

<sup>88</sup> Dufourt, H., « Les bases théoriques et philosophiques de la musique spectrale », op.cit., p. 410.

<sup>89</sup> Bachelard, G., *Essai sur la connaissance approchée*, op.cit., p. 291.

## D'une dynamologie imaginaire, les avatars combinés de la matière et de l'énergie

Pierre-Albert Castanet

« Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une œuvre écrite, pour qu'elle ne soit pas simplement la vacance d'une œuvre fugitive, il faut qu'elle trouve sa *matière*, il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poésie spécifique »<sup>90</sup>. Ce principe édicté par Bachelard se reflète dans les fondements des manuscrits musicaux de Dufourt, tant aux niveaux de la ségrégation, de l'intégration ou du mixage des formants acoustiques que sur les plans de la fusion paramétrique ou de la synthèse sonore. « Il n'y a, à mon sens, d'art du timbre qu'à partir du moment où l'écriture musicale est capable d'inclure, dans ses déterminations, des spécifications du son qui échappent à l'état conditionnel de la notation »<sup>91</sup>, enchérissait le compositeur. Pesant avec discernement les données structurelles du contenant, et dosant avec sagesse les éléments timbriques du contenu, le riche catalogue du compositeur est alors nourri par une *materia prima* sonore dont les vertus insoupçonnées consistent à colorer l'espace sensible de multiples manières<sup>92</sup>.

Alors que pour *Le Cyprès blanc*, imaginé pour alto et grand orchestre, la structure est intentionnellement asymétrique (notamment entre les phases d'*agitato* et d'*adagio*), dans *Erewhon* pour 150 instruments de percussion (joués à la création par les six musiciens des Percussions de Strasbourg dirigés par Giuseppe Sinopoli)<sup>93</sup>, le principe précis et irrationnel de la dissymétrie paramétrique a mis en jeu le rôle perturbateur jadis évoqué par Bachelard dans l'agencement macro-formel des parties d'un tout. Reméorons-nous : « la continuité du tissu sonore est si fragile qu'une coupure dans un endroit détermine parfois une rupture dans un autre endroit », tenait à préciser le philosophe. Autrement dit, « une liaison de proche en proche ne suffit pas ; cette liaison partielle est conditionnée par une solidarité à grandes mailles, par une continuité d'ensemble »<sup>94</sup>,

<sup>90</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, op.cit., p. 7. En outre, Marie-Pierre Lassus a montré que pour Bachelard, « en habit de poète et de philosophe, « seule l'écriture est en mesure d'augmenter son être » (Lassus, M., P., *Gaston Bachelard musicien – Une philosophie...*, op.cit., p. 229). Pour Dufourt, « Écrire c'est abolir. Mais c'est fonder par là même la possibilité d'une histoire » (Dufourt, H., « L'artifice d'écriture dans la musique occidentale », *Musique, Pouvoir, Écriture*, op.cit., p. 178). Voir aussi, Castanet, P.A., « Hugues Dufourt et l'art subtil des substitués » dans *Scrittura e ri-mediazione – Écritures et re-productions, Quaderni del Laboratorio Mirage*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2013.

<sup>91</sup> Dufourt, H., « Hauteur et timbre », *Musique et perception*, revue *InHarmoniques* n°3, mars 1988, p. 46.

<sup>92</sup> Par exemple, coloration interne ou externe de monochromie, interne ou externe de polychromie (sur ces points, voir Castanet, P.A., *Hugues Dufourt-25 ans...*, op.cit., p. 208-214).

<sup>93</sup> À l'occasion des 60 ans des Percussions de Strasbourg, Hugues Dufourt a écrit : « Par-delà les conquêtes techniques et l'originalité d'un répertoire que rien ne rattache au passé, le groupe a su donner une cohésion à un matériau apparemment hétéroclite et l'a fondu en un seul creuset » (Livres-disque, Percussions de Strasbourg, *Xenakis*, 2022, p. 24-25).

<sup>94</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, op.cit., p. 114.

avait conclu l'adepte de la *durée-richesse*<sup>95</sup>. Au reste, en dehors du fait relevant de l'accoutumance aux surprises et aux chocs du *surgir*, l'appréhension de l'écoute de cette vaste symphonie pour percussions (véritablement hors du commun) demande bien quelques conditionnements préalables dont celui d'entrevoir le problème de l'habitude et du temps discontinu (concepts bien évidemment évoqués par Bachelard dans *L'Intuition de l'instant*)<sup>96</sup>. Pour sa part, Dufourt n'a-t-il pas déclaré que « l'œuvre musicale ne prend l'allure d'une genèse que pour autant qu'elle s'institue sur la défaillance des formes »<sup>97</sup> ?

Dans de telles conditions, au sein de la production musicale dufourtienne, il n'est pas rare que l'écheveau formel donnant sens à la matière sonore offre l'impression de s'auto-générer à partir de formants syntaxiques intrinsèques. Une fois encore, sous couvert de la pensée bachelardienne, il serait assez aisé d'exposer que la causalité et la forme ont le pouvoir de s'associer pour surclasser les valeurs du domino spatio-temporel. En effet, a acquiescé le philosophe, « en apportant, sous ses formes multiples, des raisons multiples de relations, de liaisons, de successions, la causalité rend le temps et l'espace organiques »<sup>98</sup>. Pour autant, intégrant les préceptes du maître philosophe relatifs à l'intention formelle, dynamique et matérielle<sup>99</sup>, les éléments prégnants du processus créatif de Dufourt sont aussi d'ordre dialectique : il faut alors circonscrire l'idée de fracture du temps ou de l'apparent repos (injonctions formelles et informelles de l'organique et de l'inorganique), tout en embrassant la notion de réception sensible et le rôle de la mémoire (ingérence psychologique sur le déroulement temporel).

En conséquence, avait pu conclure Bachelard, « un processus homogène n'est jamais évolutif. Seule la pluralité peut durer, peut évoluer, peut devenir. Et le devenir d'une pluralité est polymorphe comme le devenir d'une mélodie est, en dépit de toutes les simplifications, polyphone »<sup>100</sup>. Alors qu'en apparence dans la musique de Dufourt, aucune envie impromptue ne vient, en principe, déchirer l'espace en train de se déployer (à court et moyen terme), outrager la fonction chatoyante de l'harmonie-timbre<sup>101</sup>, déjouer l'ambivalence de la *Rythmanalyse*<sup>102</sup>, simplifier à l'extrême le complexe rythmique sous-jacent, débrider les seuils d'amplitude et d'intensité, troubler la ritualité induite par la macrostructure (d'allure oblongue)... la mise en sollicitation temporelle a, en réalité, toujours tendance à décentrer l'ordre du mémorable au profit d'une irrégularité complexe (non binairement ou ternairement pulsée). À cet égard, le compositeur arrête souvent le temps de son œuvre

<sup>95</sup> Bachelard, G., *L'Intuition de l'instant*, op.cit., p. 46.

<sup>96</sup> Bachelard, G., *L'Intuition de l'instant*, op.cit., p. 57.

<sup>97</sup> Dufourt, H., « L'artifice d'écriture dans la musique occidentale », op.cit., p. 188-189.

<sup>98</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, op.cit., p. 59.

<sup>99</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, op.cit., p. 213.

<sup>100</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, op.cit., p. 123-124.

<sup>101</sup> Castanet, P.A., « Considerazioni sull'armonia nell'opera di Hugues Dufourt », *Musiccattuale* n°4/5, 1992.

<sup>102</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, op.cit., p. 136, 139-141, 144-148.

polyphonique par un discours soliloque (mélodique) débouchant sur une sorte d'exhaure terminale, aux confins du silence (écoutez à cet effet les toutes dernières mesures de *La Tempesta d'après Giorgione*, de *l'Hommage à Charles Nègre*, de *La Maison du sourd...*).

## De fondement théorique en métaphore utopique

Pierre-Albert Castanet

Théoricien dans l'âme, partisan des bilans systématiques dans les domaines de l'histoire et de la sociopolitique, adepte des catégories de la pensée scientifique et musicale (considérées comme autant d'essais de classification ou de familles de cas, ainsi que les nommait Bachelard)<sup>103</sup>, Dufourt a mis à jour au sein de l'Ensemble l'Itinéraire<sup>104</sup>, des manifestes et des partitions phares (comme l'emblématique et inégalable *Saturne*)<sup>105</sup>. Né en 1973, ce collectif parisien de *musique contemporaine* s'est surtout présenté comme étant le foyer historique de la *musique spectrale* française<sup>106</sup>, termes génériques dont Dufourt peut tirer une grande fierté paternelle. Fondée sur des catégories mitoyennes et des objets hybrides, la « musique spectrale » crée « des mixtes et s'emploie à franchir des seuils de la perception [...] Elle s'attache à la découverte du son comme énergie plutôt que comme nombre » [...] Elle « a pour centre l'intensité pure et la durée » [...] Elle consiste en « l'exploration des transitions continues entre des domaines traditionnellement hétérogènes »<sup>107</sup>. Ouvrons une parenthèse somme toute naïve : car, mis à part le fondement principal relatif aux causalités physico-acoustiques de cette nouvelle syntaxe musicale, ne pourrions-nous pas allusivement (et naïvement) songer ici à la métaphore bachelardienne<sup>108</sup> du langage de l'eau qui « donne une matière uniforme à des rythmes différents »<sup>109</sup> ?

Dans ce registre évidemment allégorique, Bachelard a même évoqué cette « région de la métaphore de métaphore »<sup>110</sup>. Ainsi, comme l'onde peut représenter « une métaphore du temps qui s'écoule menant l'homme à la mort »<sup>111</sup>, le mot *spectral* revient sans cesse (souvent d'une manière figurée) sous la plume du philosophe

<sup>103</sup> Bachelard, G., *La Philosophie du non – Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, 1966, p. 90.

<sup>104</sup> Castanet, P.A., « Hugues Dufourt, les années de compagnonnage avec l'Itinéraire – 1976-1982 », *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine*, op.cit.

<sup>105</sup> Castanet, P.A., « Quelques procédés de fusion de matériaux dans *Saturne* de Hugues Dufourt », dossier analytique de concert, Paris, L'Itinéraire, décembre 1991.

<sup>106</sup> Castanet, P.A., « Musiques spectrales », *Dissonanz* n°20, mai 1989.

<sup>107</sup> Dufourt, H., « La violence de l'art », op.cit., p. 15-16, 18, 24... À lire du même auteur, le texte du manifeste historique reproduit dans « Musique spectrale », *Musique, Pouvoir, Écriture*, op.cit., p. 289-294.

<sup>108</sup> Sur la question cruciale de la métaphore, consulter Therrien, V., *La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 245-250.

<sup>109</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, op.cit., p. 209 et *La Psychanalyse du feu*, op.cit., p. 181.

<sup>110</sup> Bachelard, G., *La Psychanalyse du feu*, op.cit., p. 182.

<sup>111</sup> Lassus, M.P., *Gaston Bachelard musicien*, op.cit., p. 32.

(ne lit-on pas par exemple l'expression « analyse philosophique spectrale » dans *La Philosophie du non* ?<sup>112</sup>). Nonobstant et plus sérieusement, la notion de spectre est traitée d'une façon vraiment fondamentale dans les textes scientifiques<sup>113</sup> portant notamment sur la théorie quantique (et sa phénoménotéchnique)<sup>114</sup>. Au cours d'un entretien<sup>115</sup>, Dufourt nous a avoué que pour circonscrire ce concept de *musique spectrale* (à présent devenu historique pour la musicologie européenne, et au-delà), il s'était inspiré, non des sources circonscrivant l'étude des étagements harmoniques, des sensations auditives ou des différences de timbre naguère abordées par les physiciens (comme Hermann von Helmholtz ou Joseph Sauveur...) mais bien du chapitre que Bachelard avait dédié spécialement aux spectres et à la résonance<sup>116</sup>.

Il faut aussi mentionner que, sans cesse désireux de susciter des impressions d'ordre ineffable, Dufourt a fait sonner, au sein d'un corpus aux couleurs agissantes souvent sous cap, moult éléments ressortissant du registre de la dynamologie imaginaire, expression arrêtée autrefois par le philosophe de Bar-sur-Aube<sup>117</sup>. Se souvenant que « l'énergie, pour Bachelard, supplante la matière et n'est plus dans sa dépendance immédiate », il s'est servi de l'apparence des qualités<sup>118</sup> de l'*energêtikos*<sup>119</sup> (l'énergie étant principalement affectée à la force et à l'efficacité) et du *dunamikos*<sup>120</sup> (caractère dynamique relatif aux transformations en général et aux mouvements en particulier)<sup>121</sup> afin d'accuser le dynamisme génétique des fonctions mutantes de ses multiples alliages de timbres si originaux<sup>122</sup>. Nous pourrions avancer que cette quête d'une nouvelle conception du temps et cette recherche illimitée d'un matériau sonore soumis aux lois énergétiques de l'acoustique re-

<sup>112</sup> Bachelard, G., *La Philosophie du non*, op.cit., p. 47.

<sup>113</sup> Sur la pensée philosophique des sciences, voir Alunni, C., *Spectres de Bachelard – Gaston Bachelard et l'école surrationaliste*, Paris, Hermann, 2019. En complément, Tiles, M., *Bachelard : Science and Objectivity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

<sup>114</sup> Cf. Pariente, J.C., *Le Vocabulaire de Bachelard*, Paris, Ellipses, 2001, p. 3.

<sup>115</sup> Entretien réalisé le 9 mai 2022.

<sup>116</sup> En dehors du *Nouvel esprit scientifique* (op.cit.), voir de Gaston Bachelard, *Le Pluralisme cohérent de la chimie moderne*, Paris, Vrin, 1929. En complément et du même auteur : *Le Matérialisme rationnel*, Paris, PUF, 1953 et *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, Vrin, 1968.

<sup>117</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Réveries du Repos*, op.cit., p. 303.

<sup>118</sup> « L'apparence des qualités reste l'excitant direct et comme la matière de toute œuvre d'art » (Canguilhem, G., *Œuvres complètes*, op.cit., p. 695).

<sup>119</sup> Au sens grec du terme signifiant « qui paraît avoir une énergie innée ».

<sup>120</sup> Cf. Mourral, I., Millet, L., *Petite encyclopédie philosophique*, Paris, Éditions universitaires, 1995, p. 96 et p. 85.

<sup>121</sup> Bachelard n'a-t-il pas disserté sur le sujet de la « coopération » profonde de l'objet et du mouvement, « d'une énergie complexe où convergent ce qui est et ce qui devient » ? (Bachelard, G., « Noumène et microphysique », *Études*, Paris, PUF, 2001, p. 12).

<sup>122</sup> Lire l'étude de Dufourt portant sur le dynamisme génétique du matériau musical et son mouvement générateur d'espace (Dufourt, H., « Il dinamismo genetico del materiale musicale e il suo movimento generatore di spazio », *Musica/Realtà* n°77, 2005, p. 35-62). En complément, voir notre article portant sur la mutation timbrique en tant qu'« ordre prospectif du *reticulum* » dans Castanet, P.A., « La poétique musicale de l'*Hommage à Charles Nègre* de Hugues Dufourt », *Hugues Dufourt, Les Cahiers du CIREM* n°35-36, mars-juin 1995, p. 115-117.

joignent d'une certaine manière les desiderata de Bachelard lorsque ce dernier aspirait à la synthèse entre le scientifique et le poète<sup>123</sup> (noces également espérées par le compositeur Edgard Varèse quand celui-ci rêvait aux prodiges prometteurs de ce qu'il appelait l'*art-science*)<sup>124</sup>. Dans une lignée de pensée d'essence bachelardienne, Dufourt a observé que l'auteur d'*Hyperprisme* et d'*Intégrales* était « fasciné par la physique des champs qui intègre les rapports de la matière et de l'espace en les considérant d'un point de vue unitaire [...] L'espace est désormais conçu comme une structure dynamique dont l'unité détermine les vecteurs qui y sont mesurés »<sup>125</sup>. Ailleurs, il a aussi montré que, pour Varèse, le son était « la métaphore d'une nouvelle cosmologie »... « Le son se comporte comme un mixte d'espace et d'énergie »... « En partant de cette conception spatio-dynamique du son, Varèse réalise une promotion esthétique des formes de l'énergie »<sup>126</sup>...

Pour conclure, permettez-nous un dernier détour en vous invitant à visiter le prélude de *L'Eau et les rêves*, introduction dans laquelle Bachelard avançait que les « forces imaginantes » de l'esprit pouvaient se développer sur deux axes distincts : les unes trouvant par exemple leur essor devant la « nouveauté » et l'« inattendu », les autres s'employant à creuser « le fond de l'être » (tentant en cela de révéler, à la fois, le primitif<sup>127</sup> et l'éternel)<sup>128</sup>. Or, dans ce genre de circonstances contextuelles, Dufourt n'estime-t-il pas que l'« illusion ontologique – l'être de l'apparence – est inexorablement vouée à se résorber dans l'incessante métamorphose de la réalité primitive »<sup>129</sup> ? Dès lors, oscillant volontiers entre les deux pôles d'ordre « primitiviste » et « éterniste », force est de constater que l'auteur de *Brisants* (1968) et de *La Horde d'après Max Ernst* (2022) se complait aussi au sein d'autres structures d'opposition, d'autres jeux d'unités antithétiques, d'autres couples catégoriels aux facettes antagonistes. Ainsi, l'analyste peut aisément s'apercevoir que notre philosophe-musicien louvoie souvent singulièrement entre des concepts fondamentaux cernant l'ordre et le désordre, le continu et le discontinu, la musique et le bruit, le seuil et l'écart, la tension et la détente, la régularisation et la distorsion, l'articulation et la segmentation, la totalisation et la répartition... Grâce à une telle richesse propositionnelle de possibles créateurs, le compositeur ne s'est jamais démuné de cette palette douée de ces superpuissances ingénieuses pour, *in fine*, théoriser et conceptualiser, créer et

<sup>123</sup> Cf. Hyppolite, J., « Gaston Bachelard ou le Romantisme de l'intelligence », *Hommage à Gaston Bachelard*, Paris, PUF, 1957, p. 14.

<sup>124</sup> Cf. Charbonnier, G., *Entretiens avec Edgard Varèse*, Paris, Belfond, 1970, p. 78, 88, 91.

<sup>125</sup> Dufourt, H., « Varèse et l'art moderne – Pour une critique sociopolitique de la culture au XXe siècle », *Musique, Pouvoir, Écriture*, op.cit., p. 112.

<sup>126</sup> Dufourt, H., « Art et Science », *Varèse vingt ans après...* (dir. F.-B. Mâche), *La Revue musicale* n°383-385, 1985, p. 95, 96, 97.

<sup>127</sup> On peut par exemple saisir aisément ces formes d'énergie première (déployées différemment au travers de forces élémentaires d'allure somme toute « primitive ») en écoutant quelques pièces de Dufourt composées au XXe siècle : *Au plus haut faite de l'instant* (2006) pour hautbois et orchestre, *Burning Bright* (2014) pour percussions, *Le Supplice de Marsyas d'après Titien* (2019) pour quatuor à cordes...

<sup>128</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, op.cit., p. 7.

<sup>129</sup> Dufourt, H., « La tragédie de la musique enfantée par l'esprit du nihilisme », op.cit., p. 43.

composer. Au reste, n'a-t-il pas conclu un jour de 1981 : « voilà pourquoi, sur la voie frayée par Varèse et Bachelard, le nouvel esprit musical est audacieux »<sup>130</sup>?

Pierre Albert Castanet  
Université de Rouen  
castanet-leroy@orange.fr

## Bibliographie générale

- Alunni, C., *Spectres de Bachelard – Gaston Bachelard et l'école surrationaliste*, Paris, Hermann, 2019.
- Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942.
- Bachelard, G., *La Terre et les Réveries du Repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948.
- Bachelard, G., *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- Bachelard, G., *Le Matérialisme rationnel*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.
- Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- Bachelard, G., *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- Bachelard, G., *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, Vrin, 1973.
- Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- Bachelard, G., *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992.
- Bachelard, G., *Études*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- Bachelard, G., *Le Droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- Canguilhem, G., « Dialectique et philosophie du non chez Gaston Bachelard », *Revue internationale de philosophie*, 1963.
- Castanet, P.A., « Musiques spectrales », *Dissonanz* n°20, mai 1989.
- Castanet, P.A., « *Sonatine* de Boulez / *Antiphysis* de Dufourt, Un'analisi comparata di due importanti brani del repertorio contemporaneo per flauto », *Syrinx* n°7, 1991.
- Castanet, P.A., « Considerazioni sull'armonia nell'opera di Hugues Dufourt », *Musicattuale* n°4/5, 1992.
- Castanet, P.A., « L'arme du silence – du rituel puis du structurel (Dufourt, Stockhausen, Ohana) », *Musique et Silence, Les Cahiers du CIREM* n° 32 / 34, 1994.
- Castanet, P.A., « La poétique musicale de l'*Hommage à Charles Nègre* de Hugues Dufourt », *Hugues Dufourt, Les Cahiers du CIREM* n°35-36, mars-juin 1995.
- Castanet, P.A., *Hugues Dufourt – 25 ans de musique contemporaine*, Paris, Michel de Maule, 1995.
- Castanet, P.A., « Couleur, musique et reflet littéraire... À propos de *Mura della città di Dite* de Hugues Dufourt », *Couleurs, musiques et reflets littéraires* (dir. J.-M. Bailbé), Rouen, Université de Rouen / Centre d'Art, Esthétique et Littérature, 1997.
- Castanet, P.A., « Tourbillon et spirale, matrices universelles dans la musique contemporaine », *Figures du graphein* (dir. B. Duborgel), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000.
- Castanet, P.A., « Hugues Dufourt et l'art subtil des substituts » dans *Scrittura e ri-mediazione – Écritures et re-productions, Quaderni del Laboratorio Mirage*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2013.
- Castanet, P.A., « Soixante ans de musique vocale française (1955-2015) – À propos d'« anti-mélo-die », de mélodie, de lied et d'« anti-lied' », *Euterpe* n°28, septembre 2016.

<sup>130</sup> Dufourt, H., « Les difficultés d'une prise de conscience théorique », *Musique, Pouvoir, Écriture*, op.cit., p. 197.

Dufourt, H., « Art et Science », *Varèse vingt ans après...* (dir. F.-B. Mâche), *La Revue musicale* n°383-385, 1985.

Dufourt, H., « Hauteur et timbre », *Musique et perception*, *In Harmoniques* n°3, mars 1988.

Dufourt, H., « Des disciplines à part entière ? », *Chercheurs d'art – Le Journal du CNRS* n°12, décembre 1990.

Dufourt, H., *Musique, Pouvoir, Écriture*, Paris, Bourgois, 1991.

Dufourt, H., *La Musique spectrale – une révolution épistémologique*, Sampzon, Delatour France, 2014.

Guiomar, M., « Perspectives méthodologiques : Gaston Bachelard dans la forge de Siegfried », *Bachelard – Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974.

Hyppolite, J., « Gaston Bachelard ou le Romantisme de l'intelligence », *Hommage à Gaston Bachelard*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

Lassus, M. P., *Gaston Bachelard musicien – Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.

Margolin, J.C., *Bachelard*, Paris, Seuil, 1974.

Pariante, J.C., *Le Vocabulaire de Bachelard*, Paris, Ellipses, 2001.

Quillet, P., *Bachelard*, Paris, Seghers, 1964.

Tiles, M., *Bachelard : Science and Objectivity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

**Eric Maestri**

*Images, paysages, gestes, mondes. La dialectique  
bachelardienne des musiques contemporaines*

**1. La dialectique du son et des retentissements**

Pour Gaston Bachelard la matière «existe [...] sur le plan du rythme, et le temps où elle développe certaines manifestations délicates est un temps ondulant, temps qui n'a qu'une manière d'être uniforme : la régularité de sa fréquence»<sup>1</sup>. Cette matière, onde rythmée d'une force invisible, n'est pas une musique, mais elle peut être écoutée et ressentie : «l'énergie vibratoire est l'énergie d'existence»<sup>2</sup>. Le mouvement ondulatoire est la matière. Il s'agit du fondement de la nature. Dans *La Dialectique de la Durée* Bachelard affirme que «les phénomènes de la durée sont construits avec des rythmes [...] c'est-à-dire des [...] systèmes d'instant»<sup>3</sup>. La dialectique envisagée est de nature musicale, car les «évènements exceptionnels doivent trouver en nous des résonances»<sup>4</sup>. L'«arsis» et la «thésis» constituent les pôles de cette dialectique, ils dessinent «le caractère essentiellement métaphorique de la continuité des phénomènes temporels»<sup>5</sup>. Une sorte de respiration des êtres et de la nature. Les musiques contemporaines, à partir des années 1970, recherchent une résonance similaire. Elles sont à l'écoute de la matière sonore<sup>6</sup>. La création et la manipulation du son offrent une connaissance profonde de l'essence vibratoire de la nature. Ainsi, la musique donne une expérience métaphorique de la durée comme nulle autre forme d'expression. En même temps, son essence ondulatoire ne suffit pas ; la musique doit être écoutée, elle doit être posée dans l'espace commun d'une activité partagée, elle doit être com-posée. Simon Emmerson insiste sur ce fait que la musique soit une forme de connaissance de l'espace, conçu d'un point de vue physique et social<sup>7</sup>. La musique donne alors à

<sup>1</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, Paris, PUF, 1950, p. 130.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. IX.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Je signale sur le sujet de la matière et de l'imagination sonores l'étude de Spampinato, F., *Les métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2008.

<sup>7</sup> Emmerson, S., *Living Electronic Music*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 21.

entendre la matière au sens large ; elle est la porte d'entrée au son-espace, qui, à son tour, donne l'accès à l'expérience de l'invisible. Cette porte n'est pas incorporelle ou abstraite, elle est conditionnée par le temps nécessaire à son devenir. Elle doit être vécue en respirant. Entendre l'évolution d'un son et son espace signifie saisir la nature matérielle et spirituelle de la musique, l'arsis et la thésis, dont la relation doit être ouïe. Si, pour Bachelard, lire est une tâche ardue<sup>8</sup>, pour le musicien, la pratique musicale est propédeutique à l'ouïr. L'écoute de la nature du son et de son retentissement non acoustique, deux formes de résonance, l'une matérielle et l'autre spirituelle, constitue les éléments de l'expérience esthétique musicale contemporaine. Pour le musicien contemporain, cette dialectique de l'écoute est le point de départ et d'arrivée. La musique habite l'environnement, aujourd'hui, elle ne suffit pas à elle-même. Elle jaillit auprès de l'auditeur, qui en est l'origine autant que le musicien. Il s'agit d'une disposition fondamentale, sans laquelle entendre une musique n'est qu'une activité de consommation. Or, la musique d'aujourd'hui vit dans la forme d'un contact, dans un espace-temps interstitiel qui émerge de la résonance réciproque de l'auditeur et du musicien. La métaphore de la continuité, rythmée par les événements, a dans la musique une forme d'expression forte, qui peut être partagée et vécue. La musique est le fruit de ce retentissement comme la résonance d'une résonance ; elle est une activité plutôt qu'une chose<sup>9</sup>. Bachelard le suggère d'une manière subtile :

Si l'on arrêta le flot de l'émotion qui accompagne la mélodie, on se rendrait compte que la mélodie prise comme simple donnée sensible cesse de couler. La continuité n'appartient pas à la ligne mélodique elle-même. Ce qui donne de la consistance à cette ligne, c'est un sentiment plus flou, plus visqueux, que la sensation. L'action musicale est discontinue ; c'est notre résonance sentimentale qui lui apporte la continuité.<sup>10</sup>

Cette continuité, jugée comme une « reconstruction sentimentale qui s'agglomère par-delà de la sensation réelle »<sup>11</sup>, est opérée par l'auditeur, comme chez John Cage, qui « imitait la nature dans sa manière de fonctionner »<sup>12</sup> et transformait l'auditeur en observateur détaché du non-sens. L'organisation des sons et leur compositionnement dans le temps – dans le sens d'une activité partagée douée d'une intention commune – requiert, pour être comprise et appréciée, l'implication de l'auditeur. La musique fait résonner le « sens du milieu, qui nous a permis d'éprouver les champs sensoriels où circule l'énergie et la vitalité des vies humaines autant que musicales »<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Lassus, M.-P., *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Ville-neuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, p. 18.

<sup>9</sup> « Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing 'music' is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely » (Small, C., *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998, p. 2).

<sup>10</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, cit., p. 116.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>12</sup> Cage, J., *A Year from Monday*, London, Marion Boyars, 1968, p. 31.

<sup>13</sup> Lassus, M.-P., *Le non-savoir. Paradigme de connaissance*, Louvain-la-Neuve, EME Editions, 2019, p. 24.

Les sons résonnent auprès de l'auditeur en le faisant participer au jeu. L'acte musical se fonde sur la com-participation des acteurs qui l'inventent. Bachelard saisit cette idée d'implication comme étant une résonance profonde : « Dans ce retentissement, l'image poétique aura une sonorité d'être, écrit Bachelard, le poète parle au seuil de l'être. Il nous faudra [...] pour déterminer l'être d'une image en éprouver [...] le retentissement »<sup>14</sup>. Le retentissement, tel que Bachelard le conçoit, « appelle à l'approfondissement de notre existence [...] opère un virement d'être », donne la possibilité de ressentir que « l'être du poète soit notre être »<sup>15</sup> ; il permet de saisir l'épaisseur de l'image poétique : « Dans la résonance, nous entendons le poème, dans le retentissement nous le parlons, il est nôtre »<sup>16</sup>.

Cette résonance est musicale. Elle prend la forme d'une « petite harpe éolienne » à travers laquelle « la pensée humaine chante »<sup>17</sup>. L'écoute est une activité pensante sans laquelle la musique est muette. L'auditeur chante, il co-crée en suivant les profils de la mélodie, en la colorant des effets qu'elle produit. Günther Anders suggère l'idée de « coréalisation »<sup>18</sup>, Bachelard conçoit le retentissement comme une résonance du profond et de la profondeur à l'intérieur de laquelle émerge la résonance musicale, le lieu privilégié à l'intérieur duquel l'être de l'artiste et de l'auditeur communique. Pour Anders, l'être humain est un « objet musical »<sup>19</sup>, il sort de soi par la musique ; pour Bachelard, l'écoute, habitée par l'émotion musicale, est « un essai jamais pleinement achevé d'une synthèse temporelle, car la causalité musicale est [...] toujours systématiquement différée »<sup>20</sup>. Pour co-crée, l'auditeur active l'imagination, son véritable instrument, qui « n'est pas la faculté de former des images de la réalité », mais « de former des images qui dépassent la réalité, qui chantent la réalité »<sup>21</sup> :

L'imagination invente plus que des choses et des drames, elle invente de la vie nouvelle, elle invente de l'esprit nouveau ; elle ouvre des yeux qui ont des types nouveaux de vision. Elle verra si elle « a des visions ». Elle aura des visions si elle s'éduque avec des rêveries avant de s'éduquer avec des expériences, si les expériences viennent ensuite comme des preuves de ses rêveries.<sup>22</sup>

Dans les poétiques de certains musiciens et musiciennes, la musique est pensée en fonction d'une altérité et projetée dans un espace partagé : l'écoute a une fonction cruciale dans leur musique. Les musiciens cherchent un dialogue, ils conçoivent leurs musiques comme un terrain de jeu, comme un déclencheur de

<sup>14</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 2.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>18</sup> Anders, G., « Recherches philosophiques sur les situations musicales », in Ellensohn, R. (ed), *Phénoménologie de l'écoute*, Paris, Philharmonie Editions, 2020, pp. 25-240.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 217.

<sup>20</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, p. 112.

<sup>21</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 23.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 24.

l'imagination, l'arsis et la thésis de l'écoute. Les notions d'image, paysage, geste et monde extrapolées de leurs textes permettent d'esquisser les traits de cette résonance. Notre but est ainsi de poursuivre dans la direction indiquée par Marie-Pierre Lassus, en étudiant le Bachelard musicien<sup>23</sup>. En développant certaines poétiques musicales contemporaines, la nature musicale de la pensée de Bachelard émergera encore plus clairement. Dans ces musiques, l'expérience de l'écoute est très profonde, ce qui implique le rôle de l'imagination auditive très important. Les textes des musiciens de musique électronique serviront ici de terrain de jeu. Les musiques instrumentales vivent une période de transformation aujourd'hui et la plupart de ces musiques regardent au passé. La nostalgie de ces musiques – due au poids de la tradition – laisse la place à une recherche positive et légère dans les musiques électroniques. Si d'un côté la perspective négative est apparue comme privilégiée jusqu'aux années 1970, les poétiques contemporaines conçoivent l'acte musical d'une manière positive, à la recherche d'histoires à raconter et horizons symboliques à tracer. Cet esprit appartient à Bachelard, qui a toujours écouté l'aspect vital des images poétiques. L'approfondissement des théories compositionnelles de certains auteurs montrera que la pensée de Bachelard résonne d'une manière implicite auprès de ces musiciens et qu'elle leur offre un fondement et un périmètre. Grâce à Bachelard on peut concevoir le musicien d'aujourd'hui comme « celui qui "voit" dans la musique une pratique visionnaire [...] pour s'enfuir, ailleurs, loin de tout, y compris de la musique »<sup>24</sup>. En même temps, le commentaire de ces poétiques contemporaines est l'occasion pour penser le Bachelard musicien aujourd'hui. Cette lecture parallèle relèvera les aspects saillants de la dialectique entre le son et ses retentissements à travers les poétiques de François Bayle, Denis Smalley, Trevor Wishart et de trois compositrices, Hildegard Westerkamp, Katharine Norman et Julie Faubert.

## 2. Images

Pour Bachelard

l'image poétique, [...] nous est personnellement novatrice. [...] En recevant une image poétique nouvelle, nous éprouvons sa valeur d'intersubjectivité. [...] une image poétique échappe aux recherches de causalité. [...] Nous en arrivons donc toujours à la même conclusion : la nouveauté essentielle de l'image poétique pose le problème de la créativité de l'être parlant. Par cette créativité, la conscience imaginante se trouve être [...] une origine.<sup>25</sup>

L'image poétique jaillit de la parole, ou des sons. Pour saisir cette image, il faut la créer, la « conscience imaginante » étant son point de départ.

<sup>23</sup> Cf. Lassus, M.-P., *Gaston Bachelard musicien*, cit..

<sup>24</sup> Romitelli, F., « Pour une pratique visionnaire », in Arbo, A. (ed.), *Le corps électrique. Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan/L'Itinéraire, 2005.

<sup>25</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, cit., pp. 7-8.

L'image poétique est une émergence du langage, elle est toujours un peu au-dessus du langage signifiant. À vivre les poèmes, on a donc l'expérience salutaire de l'émergence. C'est là sans doute de l'émergence à petite portée. Mais ces émergences se renouvellent ; la poésie met le langage en état d'émergence. La vie s'y désigne par sa vivacité. Ces élans linguistiques qui sortent de la ligne ordinaire du langage pragmatique sont des miniatures de l'élan vital.<sup>26</sup>

L'imagination du lecteur participe « à la vie des formes et à la vie des matières »<sup>27</sup>. Le compositeur François Bayle est du même avis. Son œuvre *L'Expérience acoustique* (1966-1972) requiert de co-crée la musique par l'écoute. Le premier mouvement est exemplaire. Il s'agit de « cinq thèmes – sons », des miniatures qui évoquent un étrange monde naturel et synthétique à la fois, de véritables métaphores sonores. L'auditeur doit activer son expérience acoustique pour en saisir le sens. Bayle cherche une telle complicité, convaincu que nous partageons une expérience fondamentalement commune. Selon le compositeur français, les êtres humains ont tout entendu dans le ventre maternel. La musique donne la possibilité de « reconfigurer »<sup>28</sup> cette expérience oubliée. L'audition, libre de la vision et dans une situation suspendue de transe, révèle les sens cachés de la réalité. La musique acousmatique est l'instrument par excellence de cette reconfiguration :

C'est en observant du dedans [...] le mouvement de l'intuition auditive [...] que se constitue pour moi le projet musical. L'univers sonore ainsi mis en cause ne l'est nullement à titre descriptif. Il [...] s'agit [...] aujourd'hui [...] de surprendre, provoquer, déplacer la formation de la pensée perceptive, celle qui flottante se mobilise, associe, calcule, soupçonne, devine... découvre et invente : la pensée ainsi mise en travail par le sonore objectif, celui-ci devenu objet maniable, sur lequel peut s'exercer l'expérience. [...] Pourvu d'un médium, le son vient à travers lui à la fois chose et activité de la main/oreille, manifestation de la vie, phénomène considérable. [...] la trace sonore se dispose en couche, se manie comme texture et s'inscrit avec la précision extrême d'un texte ouvert, complexe, et fléché en multiples directions.<sup>29</sup>

Le son enregistré est le « signe d'un passage, d'une présence passée qui interroge les vivants »<sup>30</sup>. Ses résonances s'étendent à l'expérience entière de l'être humain.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>27</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, cit., p. 44.

<sup>28</sup> « Les sons préexistent, ils sont très anciens, des sons de toujours. En naissant on a entendu tous les sons. Quand on commence à regarder puis à lire, on est loin d'avoir vu tout le visible, tous les signes, mais en revanche on a entendu tous les sons possibles. Il n'y a plus de surprise vraiment si ce n'est celle de les retrouver. La fonction artistique consiste à les reconfigurer. La musique concrète [...] renouvelle la question du rapport du son et du sens » (Bayle, F., « Penser / créer », in *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, p. 119).

<sup>29</sup> Bayle, F., « Avant-propos », in *Musique acousmatique. Propositions... position*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, pp. 17-18.

<sup>30</sup> « La trace signifie sans faire apparaître. Elle oblige, mais ne dévoile pas. [...] La trace se distingue de tous les signes qui s'organisent en système, en ce qu'elle dérange quelque "ordre" : la trace, dit Lévinas, est "le dérangement même s'exprimant". Oui, la trace laissée par quelque gibier dérange l'ordre végétal de la forêt. [...] C'est toujours un passage, non une présence possible, qu'elle indique » (Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 226).

La trace sonore est un texte. Par conséquent, la musique est constituée d'idéogrammes sonores, «une nouvelle origine dont la réduction acousmatique permet de distinguer les traits porteurs de forme et d'intention»<sup>31</sup>.

Dans *Écouter et comprendre*<sup>32</sup>, Bayle pense aux conséquences de l'utilisation des techniques d'enregistrement et de reproduction électroniques. Une fois détachés de leur origine corporelle, les sons, gravés sur un support, engagent l'imagination, ils indiquent des causes inexistantes et des associations cognitives impossibles. La reproduction des sons fixés sur support est artificielle, mais, en même temps, elle est une «image [...] au sens physique»<sup>33</sup>. Cela modifie le rapport entre la réalité et l'imaginaire sonore. L'acte compositionnel d'une telle fixation est dû à la transcription qui est faite par un outil technique, qui ne fait que figer la «relation active entre l'observateur et l'observé»<sup>34</sup>, écrit Bayle : cette image sonore «reflète [...] une "conduite perceptive" : elle en offre le schéma, le relief dynamique qui oriente l'attention»<sup>35</sup>. En paraphrasant Busoni<sup>36</sup>, Bayle suggère qu'une telle transcription donne aux sons la possibilité d'être pensés comme des «signes purs de liaison, d'évocation des lieux, des régions de l'audible»<sup>37</sup>. Il s'agit de l'imagination bachelardienne, qu'est la «faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui chantent»<sup>38</sup>. Bayle propose la notion d'*i-son* pour éclaircir son propos :

Ce que j'appelle *i-son* ne se limite nullement à l'aspect iconique d'une ambiance (paysage) ou d'une causalité (personnage). Cette possibilité analogique du médium, qui l'oppose aux systèmes musicaux abstraits, jouant de l'illusion référentielle, (ce cas de figure qu'exploite l'art radiophonique), ou le déjouant, lui permet d'atteindre à d'autres niveaux de réalité. *L'i-son* au sens large [...] présente, dans une figurativité générale, de la ligne au nuage, de la masse aux myriades, tous les contours audibles, mouvements, processus, flux, du réalisme inclus jusqu'à la fiction de la forme la plus idéale.<sup>39</sup>

Bayle utilise les sons comme des signes abstraits. Il réduit les objets sonores à l'os pour en garder une partie. L'image-son a trois niveaux d'intentionnalité : «l'image isomorphe (iconique, référentielle), ou *im-son* ; le diagramme, sélection de contours simplifiés (indiciel), ou *di-son* ; la métaphore/métaforme, reliées à une généralité (signe de) ou *mé-son*»<sup>40</sup>. En jouant entre ces niveaux de représentation, Bayle construit ses œuvres. Pensons, notamment, à la pièce *Trois rêves d'oiseaux*, composée entre 1963 et 1971. Dans cette courte pièce, Bayle stylise des chants d'oiseaux, ainsi

<sup>31</sup> Bayle, F., « Avant-propos », cit., p. 21.

<sup>32</sup> Bayle, F., « Écouter et comprendre », in *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993 pp. 79-90.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Busoni, F., *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Trieste, C. Sch. & Co., 1907.

<sup>37</sup> Bayle, F., « Écouter et comprendre », cit., p. 85.

<sup>38</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, cit., p. 23.

<sup>39</sup> Bayle, F., « Avant-propos », cit., p. 21.

<sup>40</sup> Bayle, F., « L'image de son, ou "i-son" : métaphore/métaforme », in *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, p. 97.

que leur environnement. L'idée d'utiliser les objets sonores pour représenter des sons transforme le signal acoustique en image. Cette représentation s'adresse à l'auditeur et sort du cadre de la musique écrite : la musique parle de l'expérience vécue, fait référence à des impressions partagées en évoquant leurs traits sonores. Il s'agit de l'arsis temporel dont parle Bachelard, celle qui se confond avec le temps pensé par l'individu. Ainsi, «le son gravé d'une œuvre acousmatique est [...] capable de représenter, et donc, à distance, de faire signe»<sup>41</sup>. Par conséquent, «une trace sonore n'est plus seulement, en aval d'un événement, son résidu inscrit. Elle l'efface et constitue une nouvelle origine dont la réduction acousmatique permet de distinguer les traits porteurs de forme et d'intention»<sup>42</sup>. Bayle cherche à «extraire du monde naturel via nos nouveaux outils sonores les conditions d'une "musique figurée"»<sup>43</sup>. Cette idée de figuration est interprétée à la lumière de la notion de récit proposée par Paul Ricœur<sup>44</sup>. Pour Ricœur, les figures d'un récit constituent l'élément de jonction entre la lecture d'un texte – et, on pourrait dire, l'écoute d'une musique – et l'expérience de la vie<sup>45</sup>. De même, pour Bachelard, la relation entre l'œuvre et l'auditeur se présente d'une manière dialogique. Bayle réalise un texte d'images-sons projetées dans la salle de concert qui, à son tour, est reconfiguré par l'auditeur. Si une telle dynamique caractérise toute communication narrative, chez Bayle elle a une fonction compositionnelle. L'expérience est mobilisée par l'écoute, comme si le monde que nous vivons changeait d'ordre et de sens :

Image, mirage acoustique. Les bruits familiers encadrent notre vie, leurs images acoustiques, détachées des causes concrètes, démontrent avec force leurs principes dynamiques. En désignant du terme "acousmatique" leur écoute pure et attentive, on insiste sur les pouvoirs que cette écoute révèle. Ils m'engagent à construire une musique de mouvements d'images [...]. La musique déchiffre le monde. Elle en offre un mirage.<sup>46</sup>

Bachelard est convaincu que l'imagination possède un pouvoir déréalisant, faisant apparaître des fonctions de l'esprit profondes :

L'imagination, dans ses vives actions, nous détache à la fois du passé et de la réalité. Elle ouvre sur l'avenir à la fonction du réel, instruite par le passé, tel qu'elle est dégagée par la psychologie classique, il faut joindre une fonction de l'irréel tout aussi positive.<sup>47</sup>

<sup>41</sup> Bayle, F., « Avant-propos », cit., p. 21.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> «On pense à la signification de l'art, en progression triadique, elle aussi, selon Paul Ricœur : qui vient de la vie pré-figuration sort de la vie re-configuration revient à la vie trans-figuration » (Bayle, F., « Écouter et comprendre », cit., p. 88).

<sup>45</sup> « Nous avons décrit la lecture comme une effectuation du texte considéré comme une partition à exécuter. [...] L'histoire se sert de [...] la fiction pour réfigurer le temps et [...] la fiction se sert de l'histoire dans le même dessein. Cette concrétisation mutuelle marque le triomphe de la notion de figure, sous la forme du se figurer que... » (Ricœur, P., *Temps et récit 3*, cit., p. 331).

<sup>46</sup> Bayle, F., « Voyage en aéroforme », in *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, p. 76.

<sup>47</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, cit., p. 16.

Chez Bayle il y a un implicite bachelardien. L'idée que l'auditeur soit l'origine de l'expérience et que la musique émerge de la relation entre le son et l'ouïe, rapproche le compositeur et le philosophe. La dialectique de l'image et de sa reconfiguration libre de la vision encadre la musique baylienne en tant que « thesis » d'un processus d'imagination. La passivité de l'écoute est en réalité une activité créatrice.

### 3. Paysages

Trevor Wishart, né en 1946, élargit ce champ de recherche en impliquant davantage l'imagination musicale de l'auditeur. Le compositeur partagerait le contenu de l'extrait suivant :

tout paysage est une expérience onirique. On ne regarde avec une passion esthétique que les paysages qu'on a d'abord vus en rêve [...]. L'unité d'un paysage s'offre comme l'accomplissement d'un rêve souvent rêvé [...]. Mais le paysage onirique n'est pas un cadre qui se remplit d'impressions, c'est une matière qui foisonne.<sup>48</sup>

L'écoute acousmatique d'un paysage sonore rappelle en surface tous les paysages que nous avons vécus. Pour Wishart le paysage sonore est un composé de sons et de non-sons. Le son d'un mot est porteur d'aspects qui dépassent largement le sonore, en indiquant par exemple, le genre, l'origine, l'âge ou la classe sociale. L'objet sonore n'est pas le fruit d'une écoute réduite, mais d'un « expanded listening »<sup>49</sup>. Le « paysage » est l'ensemble des informations reconnaissables à l'écoute<sup>50</sup>. Pour Wishart...

On peut définir notre perception du paysage en trois composantes qui ne sont pas, cependant, totalement indépendantes. Ces composantes sont : I, la nature de l'espace acoustique perçu ; II, la disposition des objets sonores dans l'espace ; et III, la reconnaissance d'objets sonores spécifiques.<sup>51</sup>

*Journey into Space* (1970-1972) est l'allégorie « du voyage d'un être humain vers sa réalisation personnelle »<sup>52</sup>. Cette pièce utilise des sons très divers, du soupir à la voiture, de la fusée spatiale aux instruments de musique. On participe activement à cette aventure. Wishart nous invite à penser les sons dans leurs résonances

<sup>48</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, cit., p. 7.

<sup>49</sup> Harrison, J., *Articles indefinis*, Montréal, empreintes digitales, 1996.

<sup>50</sup> Wishart, T., *On Sonic Art*, Amsterdam, Harwood Academic Publisher, 1996, p. 130, traduction de l'auteur.

<sup>51</sup> Wishart, T., « Sound Symbols and Landscapes », in Emmerson, S. (ed.), *The Language of Electroacoustic Music*, London, Palgrave Macmillan, 1986, p. 45 : « We may effectively break down our perception of landscape into three components which are not, however, entirely independent of one another. These are: I, the nature of the perceived acoustic space; II, the disposition of sound-objects within the space; and III, the recognition of individual sound-objects »

<sup>52</sup> Note de présentation du vinyle publié en 1973 par l'auteur lui-même.

contextuelles. Cette opération est tellement forte qu'à un certain moment nous n'entendons plus les sons, mais plutôt leur relation à notre vécu. On perçoit notre expérience résonner. Par l'écoute nous imaginons des personnages, leurs actions et leurs environnements à travers des métaphores et des réseaux de métaphores. Il est fondamental, affirme Wishart, qu'un compositeur saisisse les archétypes d'une culture pour composer une sorte de mythe :

Pour construire un réseau complexe de métaphores, nous avons besoin d'établir un ensemble de primitives métaphoriques que nous pensons l'auditeur puisse reconnaître et comprendre, comme dans la structure du mythe, nous avons besoin d'utiliser des symboles qui sont relativement clairs pour un nombre large de personnes [...]. Les quatre sons fondamentaux utilisés dans *Red Bird* sont les paroles, les oiseaux, les corps d'animaux et les machines. Alors que dans certains cas ces catégories sont assez clairement distinguables, les ambiguïtés émergent et sont utilisées d'une manière intentionnelle [...]. Chaque type de symbole est choisi pour son interprétation conventionnelle ou une telle interprétation peut être facilement établie.<sup>53</sup>

Chez Wishart les objets sonores sont des images-sons-paysages. Alors que chez Bayle les sons constituent des traces réduites de la réalité, chez Wishart ils caractérisent des images à grandeur nature. Mais, au-delà de ces différences, c'est bien l'image sonore et sa force évocatrice qu'intéresse. La dialectique entre le son et sa résonance est ici encore plus forte. La musique est immergée dans l'expérience de la vie.

#### 4. Gestes

Selon Michael Tomasello le caractère performatif et collaboratif de la communication gestuelle constitue un modèle essentiel pour l'émergence de la parole<sup>54</sup>. Or, tout son est créé par un mouvement corporel. Pour les musiciens, le geste permet d'entrer en contact avec la matière sonore et charnelle de la production musicale. Le geste est le signe d'une énergie, d'une présence et d'une volonté. C'est une trace d'humanité et de vie.

La notion de geste a une importance particulière dans les musiques électroniques, qui, par essence, dépassent les mouvements musicaux habituels et de-

<sup>53</sup> Wishart, « Sound Symbols and Landscapes », cit., p. 55, traduction de l'auteur. (« In order to build up a complex metaphoric network we need to establish a set of metaphoric primitives which the listener might reasonably be expected to recognize and relate to, just as in the structure of a myth we need to use symbols which are reasonably unambiguous to a large number of people. [...] The four basic sound types used in *Red Bird* are Words (especially 'listen to reason'), Birds, Animal Body and Machines. While in certain cases these categories are quite clearly distinguishable, ambiguities do arise and are used intentionally. [...] Each symbolic type is chosen because it either has a conventional symbolic interpretation (birds: flight, freedom, imagination; machine: factory, industrial society, mechanism) or such an interpretation can be easily established. (The phrase 'listen to reason' points to itself)»).

<sup>54</sup> Tomasello, M., *Origins of human communication*, Cambridge, MIT Press, 2008.

mandent une attitude radicalement différente en ce qui concerne leur conception musicale. Si, d'un côté, dans les musiques électroniques, les mouvements gestuels et l'énergie physique ont un rôle moins essentiel par rapport aux musiques instrumentales, l'absence de relation directe causale entre le son et le geste détermine une situation musicale dans laquelle le geste est sublimé à cause de sa transformation fonctionnelle. En écoutant la musique électronique, l'auditeur perçoit des sons purs, sans une source causale claire. Cela fait en sorte que l'auditeur est dans une situation artificielle, qui l'interroge sur la nature de la source sonore et le mouvement qui en est à l'origine<sup>55</sup>. La recherche d'une réponse fait partie de l'attention et de la tension qu'une musique peut produire. Or, Bachelard pense que le geste soit le signe d'une présence, d'une décision, d'une volonté, d'un début d'une histoire :

Le resserrement d'une action sur l'instant décisif constitue [...] à la fois l'unité et l'absolu de cette action. Le geste s'achèvera comme il pourra, confié qu'il est à des mécanismes subalternes non surveillés; l'essentiel [...] est de commencer le geste – mieux, de lui permettre de commencer. Toute action est nôtre par cette permission.<sup>56</sup>

Le geste est le début d'un son, le signe d'un choix ou d'une existence; il s'agit de l'apparition d'un mouvement qui prépare l'existence d'un événement nouveau, mais le signe d'une intention préalable. La permission dont parle Bachelard constitue le moment précédant le geste; elle est la « réalisation d'une possibilité » qui « se développe dans une atmosphère plus légère que l'action réelle »<sup>57</sup>. La cause d'un son est sa résonance vers le passé, c'est-à-dire la permission dont Bachelard parle. Une telle permission appartient au temps pensé, qui est au-dessus du temps vécu. Or, le geste dans la musique électronique indique un temps autre par rapport au temps vécu, celui qui, suspendu dans l'air, prépare le geste. Denis Smalley conçoit le geste comme le signe d'une vie, d'une trajectoire, la synthèse du son et du temps. Le geste est une métaphore permettant d'établir un lien profond avec l'auditeur, et de faire résonner son temps pensé. L'acte compositionnel commence alors par l'interprétation des sons dans un espace de possibilités encadrés par les mouvements perçus et imaginés<sup>58</sup>. Smalley est clair : « selon que l'on affirme d'une texture : 1) "Ce sont des pierres qui tombent" ou

<sup>55</sup> « Most music now heard appears to present little evidence of living presence. Yet we persist in seeking it out. From grand gesture to a noh-like shift in the smallest aspect of a performer's demeanour, we attempt to find relationships between action and result » (Emmerson, S., *Living Electronic Music*, cit., p. 1).

<sup>56</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, cit., p. 17.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Il est à mon avis relevant de remarquer que l'utilisation métaphorique d'éléments sonores qui évoquent des aspects de l'expérience humaine non uniquement sonore, comme les gestes et les environnements ou tout ce qui a à faire avec la vie, émerge d'une manière très forte à partir des années 1970 et se fait prépondérante en 1980 jusqu'à être devenue la norme aujourd'hui, et notamment grâce aux travaux des compositeurs électroacoustiques. Le fait de pointer l'expérience tout court semble caractériser les poétiques contemporaines qui arrivent ainsi à sortir de l'impasse théoriques des avant-gardes.

bien 2) “Cela sonne comme des pierres qui tombent” ou encore 3) “Cela sonne comme si cela se comportait comme des pierres qui tombent” », l’interprétation et la réponse émotionnelle change<sup>59</sup>. Ainsi Smalley compose l’émotion qui est à la base de la co-réalisation de la mélodie dont Bachelard parle. Il s’agit d’une mise en pratique de l’écoute aspectuelle<sup>60</sup>. Smalley compose les sons en les pensant dans une configuration complexe qui fait appel à l’expérience des auditeurs. Les trois énoncés précédents

font état de connexions extrinsèques, [...] selon des étapes croissantes d’incertitude et d’éloignement de la réalité [...]. Si un auditeur, élaborant l’un ou l’autre des énoncés 2) ou 3), en vient à développer les propriétés et caractéristiques de la texture à partir de son écoute dans le contexte musical, alors son attention, parce qu’elle se détourne du premier niveau extrinsèque et porte sur des traits intrinsèques précis, s’aventure plus profondément dans une expérience musicale unique.<sup>61</sup>

Cette aventure, qui trouve son origine auprès de l’auditeur, est composée en exploitant le rôle fondamental du geste dans la compréhension de l’intention. Chez Smalley l’analyse de la relation entre l’évènement sonore et sa résonance psychologique est remarquable. Pour expliquer le lien existant entre les dimensions intrinsèque et extrinsèque du son, Smalley propose le concept de liaison à la source (*source bonding*), qu’est « la tendance naturelle à rattacher les sons à leurs sources ou à leurs causes présumées, et à relier des sons entre eux parce qu’ils semblent avoir une origine commune ou voisine »<sup>62</sup>.

Selon sa théorie spectromorphologique, la compréhension d’une liaison à la source est à l’origine de l’attente musicale et ainsi de la tension que l’œuvre communique. La liaison est comprise par la perception des gestes, postulés comme présents en tant que tels dans les sons. Or la présence de gestes est transformée par les techniques compositionnelles électroacoustiques, chose qui produit une tension forte auprès de l’auditeur à cause du manque de référencement causal visible. Smalley conçoit la tension en musique à partir de ce constat. Ainsi, il prend position par rapport aux sons électroniques et aux technologies numériques, qui caractérisent une extension sans précédent dans l’histoire des musiques. Si la musique électronique provoque une rupture<sup>63</sup>, cela est du point de vue des gestes et du rôle du corps du musicien. En poursuivant la réflexion de Murray Schafer – pour lequel les instruments électroniques causent une situation de schizophrénie<sup>64</sup> –, Smalley pense les sons en tant que signes d’un écosystème. Le son et le geste constituent un seul et unique élément. Dans les musiques électroniques,

<sup>59</sup> Smalley, D., «La spectromorphologie. Une explication des formes du son», *Ars Sonora*, n. 8, 1999, p. 4.

<sup>60</sup> Arbo, A., *Entendre comme. Wittgenstein et l’esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2012.

<sup>61</sup> Smalley, D., « La spectromorphologie », cit., p. 4.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Dufourt, H., « L’ordre du sensible », in *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1991, pp. 161-75.

<sup>64</sup> Schafer, R. M., *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Soundscape*, Rochester, Destiny Book, 1977, p. 90.

on peut utiliser une telle source comme un aspect indiciel d'une activité en le montrant ou en l'effaçant. Pour indiquer une telle dialectique, Smalley utilise la notion de substitut gestuel. La composition est une organisation sonore qui efface ou révèle les gestes et les causes des sons par des métaphores sonores de plus en plus subtiles.

Trois types de geste archétypaux sont à la base de toute musique (le début seul, le début décroissant et l'entretien progressif). Ces gestes produisent des morphologies sonores fondamentales, dont la relation entre l'effort et le spectre sonore est directe (par ex., si un son est joué avec force, la plus grande concentration d'énergie spectrale sera dans le transitoire d'attaque plutôt que dans le transitoire d'extinction). Dans la musique électronique, cette relation est cassée : on peut obtenir un son très riche au niveau spectral avec une dynamique très faible et, vice-versa, un son très fort avec très peu de partiels. La musique électronique peut produire des sons extrêmement longs et puissants, impossibles à produire par un corps humain. En modifiant cette relation, la musique électronique transforme le lien entre le son et son origine. La musique électronique concrétise l'idée bachelardienne selon laquelle « l'imagination [...] est une faculté de surhumanité. Un homme est un homme dans la proportion où il est un surhomme. »<sup>65</sup> Pour Smalley

Si les gestes sont faibles, s'ils sont trop étirés dans le temps, ou si leur évolution se fait trop lente, on perd la référence à la corporéité humaine. La frontière devient floue entre des événements à l'échelle humaine et ceux, plus matériels, de l'échelle environnementale. Au même instant, la focalisation de l'écoute se trouve modifiée : plus l'impulsion gestuelle, dirigée, se ralentit, et plus l'oreille cherche à se fixer sur des détails internes [...]. Une musique d'abord de texture se centre ainsi sur son mouvement interne aux dépens de l'impulsion à venir.<sup>66</sup>

Smalley modifie l'approche schaefferienne telle qu'elle était formulée dans le *Traité des objets musicaux*<sup>67</sup>, pour explorer l'expérience sonore vécue. Pour Smalley « la musique implique la mimesis : les matériaux musicaux et les structures trouvent des ressemblances et des échos dans le monde non musical. Ces liens avec l'expérience humaine peuvent être immédiats, perceptibles et conscients, ou cachés, élusifs et inconscients »<sup>68</sup>.

Dans un article de 1996, Smalley trace les lignes d'une théorie de l'imagination auditive, conçue comme l'émergence de la relation entre l'auditeur et la composition. La composition est un « lieu de rencontre de l'expérience sonore

<sup>65</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, cit., p. 23.

<sup>66</sup> Smalley, D., « La spectromorphologie », cit., p. 8.

<sup>67</sup> Schaeffer, P., *Traité des objets musicaux. Essais interdisciplines*, Paris, Seuil, 1966.

<sup>68</sup> Smalley, D., « Spectro-morphology and Structuring Processes », in Emmerson, S. (ed.), *The Language of Electroacoustic Music*, London, Palgrave Macmillan, 1986, p. 63, traduction de l'auteur (« Music involves mimesis: musical materials and structures find resemblances and echoes in the non-musical world. These links with human experience may be obvious, tangible and conscious, or covert, elusive and unconscious »).

et non-sonore»<sup>69</sup>, un «site des intentions» dirait Jerrold Levinson<sup>70</sup>. Le compositeur agit dans un monde partagé avec des sons qui possèdent une histoire et évoquent une expérience auprès de l'auditeur. Cette réflexion devient une méthode chez Smalley. L'imagination auditive développe des champs et des réseaux d'indication [*indicative fields* et *indicative networks*], de référence, de significations gestuelles, expressives et comportementales ainsi qu'énergétiques<sup>71</sup>. La musique électroacoustique est le point de rencontre des expériences vitales :

Si nous ne limitons pas la notion de relation indicative à de simples messages, événements et informations, mais que nous l'étendons pour inclure un cadre plus large de références à l'expérience en dehors et au-delà de la musique, nous pénétrons immédiatement à la fois plus largement et plus profondément dans la relation entre l'expérience musicale et nos expériences de vie. Les matériaux sonores d'une composition ne peuvent pas être uniquement ou même principalement autoréférentiels. L'appréhension du contenu et de la structure musicale est liée au monde de l'expérience en dehors de la composition, non seulement au contexte plus large de l'expérience auditive, mais aussi à l'expérience non sonore.<sup>72</sup>

Une telle approche caractérise la création musicale d'aujourd'hui. Par exemple, Salvatore Sciarrino, emploie la notion de «naturalisme», c'est-à-dire l'emprunt en musique de formes et de processus naturels<sup>73</sup>. Les idées de symbole et de figure sont utilisées chez les compositeurs en début de XXI<sup>e</sup> siècle. Notamment, Fausto Romitelli, dans son texte *Résonances*, dit que «l'objet musical doit résonner. [...] il doit tisser un réseau de correspondances avec notre vécu [...], il devra tendre à la matière elle-même : [...] il devra se manifester dans toute sa matérialité. Il n'y pas symbole abstrait [...], mais organisme complexe »<sup>74</sup>.

<sup>69</sup> «Approached from the multiple perspectives of life outside music, the materials and structure of a musical composition become the meeting-place of sounding and non-sounding experience. Electroacoustic music, through its extensive sounding repertory drawn from the entire sound-field, reveals the richness and depth of indicative relationships more clearly and comprehensively than is possible with other musics » (Smalley, D., «The Listening Imagination: Listening in the electroacoustic era», *Contemporary Music Review*, vol. 13, n. 2, 1996, p. 83).

<sup>70</sup> Levinson, J., «Indication, abstraction et individualisation », in Arbo, A., Ruta, M. (eds.), *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, Paris, Hermann, 2014, p. 139.

<sup>71</sup> Smalley, D., «The Listening Imagination», cit., p. 83.

<sup>72</sup> *Ibidem*, traduction de l'auteur («If we do not confine the notion of the indicative relationship to mere messages, events and information but extend it to include a wider frame of references to experience outside and beyond music, we immediately penetrate both more extensively and deeply into the relationship between musical experience and our experiences of living. The sounding materials within a composition cannot be solely or even primarily self-referential. The apprehension of musical content and structure is linked to the world of experience outside the composition, not only to the wider context of auditory experience but also to non-sounding experience»).

<sup>73</sup> Sciarrino, S., *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Milano, Ricordi, 1998.

<sup>74</sup> Romitelli, F., «Résonances », in Arbo, A. (ed.), *Le corps électrique. Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan/L'Itinéraire, 2005, pp. 129-131.

## 5. Mondes

Dans son opéra *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1984), Luigi Nono voulait surpasser la primauté de la vision en proposant une expérience sonore nouvelle. Cette pièce demande une écoute extrêmement attentive, tensive, visant des détails minuscules ; elle demande l'écoute du chercheur, en quête de l'inconnu. Ainsi, écouter la matière sonore signifie percevoir l'espace. Cette écoute profonde et active caractérise l'approche de certaines musiciennes actuelles. Pauline Oliveros (1932–2016) approfondit l'idée d'écoute profonde (*deep listening*)<sup>75</sup> – qui demande d'entendre les sons dans toute leur force d'évocation psychique et sociale<sup>76</sup> ; Hildegard Westerkamp (1946) développe une écologie sonore narrative dans laquelle elle est impliquée directement ; Katharine Norman (1960) approfondit la notion de « écoute composée »<sup>77</sup>. Dans les paragraphes qui suivent, j'expose les poétiques de Hildegard Westerkamp, de Katharine Norman et de Julie Faubert.

Hildegard Westerkamp développe l'idée de « composition du paysage sonore » (*soundscape composition*). Grâce aux nouvelles technologies, elle enregistre l'environnement sonore en l'utilisant comme matériau musical. *A Walk Through the City* (1981) est une de ses premières compositions environnementales. Cette composition reproduit et transforme en studio les sons de la ville de Vancouver. La compositrice crée « un flux entre paysages réels et imaginaires, entre endroits reconnaissables et modifiés, entre réalité et composition »<sup>78</sup>. Dans la composition du paysage sonore,

le compositeur fait appel à l'expérience passée de l'auditeur, à ses associations et à ses modes de perception du paysage sonore, et les intègre ainsi dans sa stratégie de composition. Une partie de l'intention du compositeur peut également être de renforcer la conscience de l'auditeur des sons de l'environnement.<sup>79</sup>

Ainsi, par les biais de sons enregistrés, le matériau de la composition devient l'écoute même en créant un espace entre la réalité et le rêve :

En se situant à la limite entre les sons réels et enregistrés, les sons originaires et traités, les paysages sonores quotidiens et composés, elle (la compositrice) crée un lieu

<sup>75</sup> Oliveros, P., *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, New York, Deep Listening Publications, 2005.

<sup>76</sup> Je pense notamment à l'œuvre emblématique *Sonic Meditations*, composée en 1971.

<sup>77</sup> Norman, K., «Real-World Music as Composed Listening», *Contemporary Music Review*, vol. 15, n. 1, 1996, pp. 1-27.

<sup>78</sup> Note de présentation de la pièce publiée dans Westerkamp, H., *Transformations*, Montréal, Empreinte Digitale, 2010.

<sup>79</sup> Westerkamp, H., «Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds», in *Soundscape before 2000*, Conférence présenté à Amsterdam, le 26 novembre 1999, traduction de l'auteur («it is precisely the environmental context that is preserved, enhanced and exploited by the composer. The listener's past experience, associations, and patterns of soundscape perception are called upon by the composer and thereby integrated within the compositional strategy. Part of the composer's intent may also be to enhance the listener's awareness of environmental sound»).

d'équilibre entre les mondes intérieur et extérieur, la réalité et l'imagination. L'écoute et la composition de paysages sonores se situent alors au même endroit que la créativité elle-même : là où la réalité et l'imagination sont en conversation permanente l'une avec l'autre afin d'atteindre les profondeurs de l'expérience de vie.<sup>80</sup>

Westerkamp utilise ici des concepts qu'on retrouve chez Bachelard, comme ceux de créativité, d'imagination et de vie. *Kits Beach Soundwalk* (1989), propose une expérience entre la réalité et le rêve. La plage devant l'océan et l'environnement urbain de la ville de Vancouver sont les matériaux sonores d'une composition qui superpose l'expérience de l'autrice et son imaginaire narratif et musical.

Katharine Norman développe un tel raisonnement, en le radicalisant. La compositrice anglaise utilise les enregistrements environnementaux comme des miroirs d'un paysage intérieur. Dans *London E17* (1991), pour sons enregistrés et transformés, Norman utilise les sons du quotidien en faisant une « autoethnographie aurale ». La notion de « musique du monde réel » (*real-world music*) marque l'approche de la compositrice. La référence à la réalité reste présente, mais immergée dans un contexte poétique irréel :

la musique électronique du monde réel célèbre toujours, et avant tout, cette fusion interne de l'écoute et de l'imagination. En fait, elle dépend de notre participation à l'écoute et nous invite – par notre engagement actif et imaginatif avec des sons « ordinaires » – à contribuer, de manière créative, à la musique. En écoutant un morceau de musique du monde réel, nous utilisons et développons les stratégies “non musicales” que nous employons habituellement, en plus de nos sensibilités musicales plus rares. Nous élargissons notre compréhension des sons et des expériences familières, ainsi que de la musique elle-même. En tant qu'auditeurs et compositeurs, nous pouvons retourner à la vie réelle, perturbés, excités et stimulés sur le plan spirituel et social par une musique qui a un rapport direct avec notre vie intérieure et extérieure.<sup>81</sup>

Il s'agit d'une dialectique de l'intérieur et de l'extérieur. À travers une telle approche musicale, la relation entre musique et réalité devient plus forte et permet à la compositrice de créer des objets polymorphes et ambigus, réels et irréels. La compositrice est auditrice aussi, afin d'accéder à une conscience élargie du son :

<sup>80</sup> *Ibidem*, traduction de l'auteur («By riding the edge between real and recorded sounds, original and processed sounds, daily and composed soundscapes it creates a place of balance between inner and outer worlds, reality and imagination. Soundscape listening and composing then are located in the same place as creativity itself: where reality and imagination are in continuous conversation with each other in order to reach beneath the surface of life experience»).

<sup>81</sup> Norman, K., «Real-World Music as Composed Listening», cit., p. ??, traduction de l'auteur («real-world tape music still, and primarily, celebrates that internal fusion of listening and imagination. In fact it depends on our listening participation and invites us – through our active, imaginative engagement with 'ordinary' sounds – to contribute, creatively, to the music. In listening to a piece of real-world music we employ, and develop, the 'non-musical' strategies that we ordinarily use, in addition to our more rarefied musical sensibilities. We expand our understanding of both familiar sounds and experiences, and of music itself. As listeners, and composers, we may return to real life disturbed, excited and challenged on a spiritual and social plane by a music with hands-on relevance to both our inner and outer lives»).

Mon objectif est de savoir comment les timbres émotionnels et expérientiels évoqués par l'interprétation que le compositeur fait des sons du monde réel peuvent être interprétés, transmis et reçus d'une manière créative par l'auditeur : comment ils sont performés. Comment ils racontent leur histoire.<sup>82</sup>

La compositrice est une narratrice et une performeuse orale de la musique enregistrée. La composition sonore représente son point de vue singulier, en donnant une présentation imaginaire à l'auditeur :

Eric Maestri

En tant qu'interprète qui «fait» quelque chose aux sons du monde réel, le compositeur du monde réel raconte, ou interprète, une des nombreuses histoires possibles, y compris la nôtre, disponibles à partir d'un matériau intentionnellement reconnaissable – à partir d'un «segment limité» de l'expérience humaine. Maintenant que nous écoutons la version des événements du compositeur, nous sommes peut-être moins préoccupés – ou moins conscients – de tracer les contours gestuels ou les relations sonores que d'évaluer l'interprétation du compositeur du familier par rapport à la nôtre. Quelqu'un raconte son histoire et nous sommes conscients de sa présence.<sup>83</sup>

Norman désire développer une «écoute contextuelle» (*contextual listening*), qui fait référence à l'histoire individuelle de l'auditeur, laquelle, à son tour, est activée par les sons organisés par la compositrice :

Avant toute acquisition d'informations référentielles spécifiques, nous mettons en relation notre expérience actuelle avec notre histoire expérientielle, avec le contexte de notre vie. En comparant intérieurement les contextes personnels dont nous nous souvenons et ceux dont nous faisons actuellement l'expérience pour le matériel, nous portons un jugement quant à son importance référentielle probable. Ainsi, l'écoute contextuelle relie le matériel au contexte de notre histoire individuelle, et influence à la fois l'étendue de nos vagabondages imaginatifs et la nature des significations qu'ils fournissent.<sup>84</sup>

<sup>82</sup> Norman, K., «Telling tales», *Contemporary Music Review*, vol. 10, n. 2, 1994, p. 103, traduction de l'auteur («My focus here is on how the emotional, experiential 'timbres' evoked by a composer's interpretation of realworld sounds might be interpreted, transmitted and creatively received by the listener: on how they are performed. On how they tell their tale»).

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 105, traduction de l'auteur («As an interpreter who 'does' something to realworld sounds, the realworld composer tells, or performs, one of many possible stories, including our own, available from intentionally recognizable material – from a 'bounded segment' of human experience. Now that we're listening to the composer's version of events we are perhaps less concerned with – or less aware of – tracing gestural contours or sonic relationships than with evaluating the composer's interpretation of the familiar in relation to our own. Somebody is telling their tale, and we're aware of their presence»).

<sup>84</sup> Norman, K., «Real-World Music as Composed Listening», cit., p. 18, traduction de l'auteur («Prior to any acquisition of specific referential information, we relate our current experience to our experiential history, to the context of our lives. Inwardly comparing remembered and presently experienced personal contexts for the material, we make a judgement as to its likely referential importance. So, contextual listening relates the material to the context of our individual history, and influences both the extent of our imaginative wanderings and the nature of the meanings they provide»).

Ce pouvoir transformationnel de l'écoute est approfondi davantage par Julie Faubert (née en 1978). Musicienne-urbaniste, Faubert superpose monde réel et musique, en transformant l'espace tout court. Dans sa thèse de doctorat, rédigée en tant qu'artiste-chercheur, l'autrice « met en place un double mouvement de réflexion qui, d'une part, s'ancre dans l'expérience de l'art pour penser la question politique et, d'autre part, s'immerge dans la pensée politique pour saisir ce qu'il en est *politiquement* de la relation qui s'établit entre celui ou celle qui écoute dans la ville et le monde ». Ainsi, pour Faubert, « les espaces communs sont saisis en tant que lieux concrets de la *potentialité politique*, c'est-à-dire des lieux où quelque chose d'imprévisible peut naître entre nos présences communes anonymes »<sup>85</sup>. En élaborant la notion d'espace commun, elle conçoit la musique comme une pratique qui modifie les limites urbaines et sociales des villes contemporaines. Faubert espère activer les liens entre les individus en concevant la dimension politique d'un point de vue existentiel. L'agencement urbain, sa sonorité et les discours qu'il abrite caractérisent des rapports politiques et géographiques que la pratique artistique peut suspendre en montrant leur dimension transitoire<sup>86</sup>. Julie Faubert utilise des enregistrements environnementaux d'espaces urbains pour créer une expérience immersive d'écoute. Dans l'installation *Le festin* (2020), les participants écoutent pendant qu'ils mangent les discours et les sons enregistrés d'un autre repas enregistré au même endroit. Ainsi, le présent et le passé se mêlent dans une expérience onirique. L'enregistrement, extrêmement réel, crée un déplacement de sens profond en déterminant une expérience entre réalité et rêve qui a un effet sur le présent des personnes et leurs vies. La musique de Faubert synthétise les questions des musiciens de la génération qui la précèdent en approfondissant le pouvoir politique de l'écoute. Les idées bachelardiennes de retentissement et d'écoute-lecture résonnent grâce à Faubert dans les domaines du social et de l'habitat. La musique agit sur le milieu humain activement, elle « s'appuie sur l'ouïe [...] pour faire voir tout "en nouveauté" »<sup>87</sup>.

## 6. Conclusions

L'imagination bachelardienne, active, relationnelle, dynamique, sa capacité de créer des liens entre les divers niveaux de l'expérience environnementale, existentielle et politique est l'instrument résonant de ces musiques. Le musicien agence de sons, il est un inventeur de modes de relation sociale. Les sons possèdent une dimension acoustique, mais aussi visuelle, gestuelle, contextuelle au sens large. Esquisser les éléments de certaines poétiques musicales contemporaines nous a permis de relever leur résonance dans et avec la pensée de Bachelard ainsi que son actualité. Or, pour Bachelard, l'acte créatif est dialogique et l'œuvre d'art est le fruit de la relation entre l'objet créé et l'auditeur, visiteur ou lecteur. L'œuvre d'art doit résonner

<sup>85</sup> Faubert, J., *Artistes sonores et "espaces du commun" : enjeux esthétiques, éthiques et politiques de l'expérience de l'écoute dans la ville*, Thèse de Doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2017, p. I.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Lassus, M.-P., *Le non-savoir*, cit., p. 190.

dans les espaces et les esprits. Cela constitue une préoccupation claire qui marque les poétiques musicales contemporaines, lesquelles cherchent de faire vivre une expérience à l'auditeur, dans l'espoir de le mouvoir. L'écoute implique l'imagination, et donc l'espace et le corps de l'auditeur. Chez Bayle l'image-son donne accès à une forme de représentation de la réalité à travers des traits figurés de l'expérience sonore ; par l'écoute, l'auditeur rentre dans une forêt de symboles dont l'issue ne peut être retrouvée que par la mobilisation de sa propre expérience et de ses propres choix. Wishart propose une perspective similaire, mais plus large, en invitant l'auditeur à saisir les marges des sons résonants dans sa propre mémoire. Smalley fait appel à l'expérience gestuelle proprioceptive et postule que tous les sons soient liés, d'une manière implicite ou explicite, à un geste. Westerkamp utilise les sons environnementaux comme matériaux de la composition dans l'espoir de faire résonner l'expérience de l'auditeur ; d'une manière similaire, Norman compose une musique du monde réel dont l'objectif est explicitement transformationnel : l'expérience de quelque chose de radicalement nouveau propose un changement de perspective profond chez l'auditeur. Julie Faubert poursuit une telle réflexion en liant expérience sonore, espaces urbains et politiques. Elle espère mouvoir les esprits pour construire des espaces communs nouveaux. Toutes ces compositrices impliquent l'auditeur dans un processus déclenché par la musique.

La dialectique des musiques contemporaines est caractérisée par l'ondulation entre le son et ses résonances multiples. La composition du son, de la matière acoustique, permet de composer l'espace et son contexte en même temps. La dialectique est alors entre l'intérieur et l'extérieur du son. La plus jeune génération de musiciens cherche une telle configuration des relations du son et de l'écoute<sup>88</sup>, ce qui constitue une « dialectique du dedans et du dehors ». Musicien cultivé et mélomane, Bachelard a très peu écrit de musique. Cependant, sa pensée est celle d'un chercheur rempli de sensibilité musicale, comme Marie-Pierre Lassus le suggère<sup>89</sup>. Sa pensée est anticipatrice des tendances qui caractérisent la musique contemporaine à partir des années 1970 jusqu'à nos jours. Les efforts faits par les musiciens pour sortir des impasses des avant-gardes de l'après-guerre le démontrent ; ils répondent aux principes de la rythmanalyse de Peinheiro dos Santos : la concentration-fermeture sur le langage de l'avant-garde est suivie par une ouverture vers l'extérieur. Les musiciens cherchent aujourd'hui à raconter des histoires. Dans l'esthétique de Bachelard nous sommes poussés à la fois à écouter et à partager, mais aussi à mouvoir, impliquer et faire ré(ai)sonner d'une manière autonome l'auditeur. C'est une manière de créer qui contemple à la fois la critique, l'écoute militant et le plaisir raffiné d'une expérience profonde et singulière.

*Eric Maestri*

Institut de recherche en musicologie (UMR 8223), Sorbonne Université-INSPE  
eric.maestri@sorbonne-universite.fr

<sup>88</sup> Moorehouse, A., « Where are We Going? And What We Have Done? », *Tempo*, vol. 77, n. 305, 2023, pp. 7-16.

<sup>89</sup> Lassus, M.-P., *Gaston Bachelard musicien*, cit.

## Bibliographie

- Anders, G., « Recherches philosophiques sur les situations musicales », in Ellensohn, R. (ed), *Phénoménologie de l'écoute*, Paris, Philharmonie Editions, 2020, pp. 25-240.
- Arbo, A., *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2012.
- Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, Paris, PUF, 1950.
- Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
- Bayle, F., « Avant-propos », in *Musique acousmatique. Propositions... position*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, pp. 17-22.
- Bayle, F., « Voyage en aéroforme », in *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, pp. 73-78.
- Bayle, F., « Écouter et comprendre », in *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, pp. 79-90.
- Bayle, F., « L'image de son, ou "i-son" : métaphore/métaforme », in *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, pp. 93-101.
- Bayle, F., « Penser / créer », in *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, pp. 117-127.
- Busoni, F., *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Trieste, C. Sch. & Co., 1907.
- Cage, J., *A Year from Monday*, London, Marion Boyars, 1968.
- Dufourt, H., « L'ordre du sensible », in *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1991, pp. 161-75.
- Emmerson, S., *Living Electronic Music*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- Faubert, J., *Artistes sonores et "espaces du commun" : enjeux esthétiques, éthiques et politiques de l'expérience de l'écoute dans la ville*, Thèse de Doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2017.
- Harrison, J., *Articles indefinis*, CD, empreintes DIGITALes, 1996.
- Lassus, M.-P., *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010.
- Lassus, M.-P., *Le non-savoir. Paradigme de connaissance*, Louvain-la-Neuve, EME Editions, 2019.
- Levinson, J., « Indication, abstraction et individualisation », in Arbo, A., Ruta, M. (eds.), *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, Paris, Hermann, 2014, pp. 137-55
- Moorehouse, A., « Where are We Going? And What We Have Done? », *Tempo*, vol. 77, n. 305, 2023, pp. 7-16.
- Norman, K., « Real-World Music as Composed Listening ». *Contemporary Music Review*, vol. 15, n. 1, 1996, pp. 1-27.
- Norman, K., « Telling tales », *Contemporary Music Review*, vol. 10, n. 2, 1994, pp. 103-9.
- Oliveros, P., *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, New York, Deep Listening Publications, 2005.
- Ricœur, P., *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- Romitelli, F., « Pour une pratique visionnaire », in Arbo, A. (ed.), *Le corps électrique. Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan/L'Itinéraire, 2005, pp. 147-150.
- Romitelli, F., « Résonances », in Arbo, A. (ed.), *Le corps électrique. Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan/L'Itinéraire, 2005, pp. 129-131.
- Schaeffer, P., *Traité des objets musicaux. Essais interdisciplinaires*, Paris, Seuil, 1966.
- Schafer, R. M., *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Soundscape*, Rochester, Destiny Book, 1977.
- Sciarrino, S., *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Milano, Ricordi, 1998.
- Small, C., *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998.
- Smalley, D., « La spectromorphologie. Une explication des formes du son », *Ars Sonora*, n. 8, 1999, pp. 66-120.
- Smalley, D., « Spectro-morphology and Structuring Processes », in Emmerson, S. (ed.), *The Language of Electroacoustic Music*, London, Palgrave Macmillan, 1986, pp. 61-93.

Smalley, D., «The Listening Imagination: Listening in the electroacoustic era», *Contemporary Music Review*, vol. 13, n. 2, 1996, pp. 77-107.

Spampinato, F., *Les métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Tomasello, M., *Origins of human communication*, Cambridge, MIT Press, 2008.

Westerkamp, H., «Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds», in *Soundscape before 2000*, Conférence présenté à Amsterdam, le 26 novembre 1999.

Westerkamp, H., *Transformations*, Montréal, Empreinte Digitales, 2010.

Wishart, T., *On Sonic Art*, Amsterdam, Harwood Academic Publisher, 1996.

Wishart, T., « Sound Symbols and Landscapes », in Emmerson, S. (ed.), *The Language of Electroacoustic Music*, London, Palgrave Macmillan, 1986, pp. 41-61.

# Francesco Spampinato

## *Les sympathies musculaires du brouillard :*

### *Bachelard, Debussy et les sources de l'imagination motrice*

L'un des aspects les plus profonds de l'imagination humaine réside en sa dimension charnelle, incarnée, inscrite dans un corps mouvant, un corps matériel, physique, traversé par les forces et les tensions, les plaisirs et les douleurs de la vie. Nous traiterons ici, dans un premier temps, la manière dont Gaston Bachelard a appréhendé cet aspect corporel et gestuel de l'imaginaire. Nous poursuivrons en examinant l'imaginaire du mouvement corporel dans la musique de Claude Debussy, un compositeur dont l'esthétique se prête à une analyse inspirée des principes bachelardiens. L'écoute du prélude pour piano *Brouillards*, en particulier, sollicite l'imagination en éveillant les « sympathies musculaires » de l'auditeur, « tonalisé » face à un paysage onirisé. Une analyse des images qui ressortent de la réception de cette pièce nous renverra alors aux origines mêmes de l'imagination humaine.

## **Corps et mouvement pour Gaston Bachelard**

Aux sources des images rattachées aux quatre axes de l'imaginaire (le feu, l'air, l'eau et la terre), Gaston Bachelard retrouve le *corps*, un corps non pas abstrait ou idéalisé, mais concret, physique, charnel : « c'est dans la chair, dans les organes que prennent naissance les images matérielles premières »<sup>1</sup>, écrit-il dans *L'eau et les rêves*. Bien que fragmentaire, « rhapsodique », la réflexion bachelardienne sur le corps, dans son ensemble, constitue une véritable « phénoménologie du corps humain », où l'imagination devient « la faculté la plus adaptée pour pénétrer les plis du corps », autant du « corps vécu » (qui fait l'expérience du monde) que du « corps organique » (dans toute sa matérialité)<sup>2</sup>. Face à une œuvre artistique, pour Bachelard, le récepteur fait « l'expérience d'un flux d'images, qui surgissent du plus profond de son être, un être qui est, en définitive, corporéité »,

<sup>1</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, p. 12.

<sup>2</sup> Dal Pozzolo, M., «Corpo organico, corpo animale: le rêverie bachelardiane della corporeità », *Études bachelardiennes*, 2020, n° 1, pp. 75, 80.

remarque Marly Bulcão<sup>3</sup>. Même si les trois dimensions de l'imagination – formelle, matérielle et dynamique<sup>4</sup> – demeurent toujours étroitement imbriquées, le philosophe souhaite montrer à quel point la matière et le mouvement précèdent l'imagination des formes et s'enracinent dans les vécus d'un corps actif. Ce que Bachelard scrute, dans le corps de l'homme, ce sont surtout ses forces et ses mouvements, émergeant dans cette « zone intermédiaire [...] entre l'innommable et le nommé »<sup>5</sup>, qui n'est pas l'inconscient et que la psychanalyse classique semble avoir négligé. Les archétypes jungiens devraient également, pour lui, être considérés comme des « symboles moteurs »<sup>6</sup>. Il s'ensuit que, même si elle n'est pas élaborée comme un méta-concept autonome, la notion de *mouvement* est fondamentale chez Bachelard, car elle constitue l'*horizon métaphorique* où situer les différentes dynamiques de la rêverie littéraire. Pour lui, l'esprit humain est en mouvement, souligne Vincent Bontems, « comme un mobile soumis à un champ de forces »<sup>7</sup>. Ainsi, dans sa « conception énergétique de la vie », comme l'affirme Jean-Jacques Wunenburger, le « couple conceptuel de force et de résistance » joue-t-il un rôle heuristique essentiel<sup>8</sup>. Or, on ne saurait imaginer qu'un objet soit soumis à une force ou soit en mouvement sans notre *connaissance incarnée* des forces et des mouvements qui animent notre corps. Un artiste sera capable, tout particulièrement, de se situer là où jaillissent les images, là où les forces et les mouvements s'incarnent avant même de prendre une forme : il « prend l'image à sa naissance et il en suit le mouvement. La racine-serpent devient alors une image-action. [...] le petit arbre qui veut devenir un petit bonhomme marche en se tordant, en suivant par conséquent la dynamique des mouvements de torsion, des mouvements serpentins de la racine-serpent, bref, une image-mouvement »<sup>9</sup>. Une étude de l'imaginaire ne devrait pas se contenter de dresser l'inventaire de figures visuelles, car les images s'enracinent dans le mouvement physique : « c'est le mouvement qui crée la vision »<sup>10</sup>, non pas le « mouvement dessiné », saisi par la vue, mais le « mouvement vécu », ressenti dans le corps<sup>11</sup>. Un exemple éclairant est celui de l'image du gouffre : « l'abîme n'est pas vu, l'obscurité de l'abîme

<sup>3</sup> Bulcão, M., « Gaston Bachelard : corpo e matéria como fundamentos da imagética criada », *Prometeus*, 2013, vol. 6, n° 12, p. 17.

<sup>4</sup> Cf. Bachelard, G., *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination et les forces*, Paris, José Corti, 1947, p. 392.

<sup>5</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 85.

<sup>6</sup> Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948, p. 264.

<sup>7</sup> Bontems, V., « La notion de mouvement chez Gaston Bachelard », in Bruzan, A., Mocan, R., Vicovanu, R. (eds.), *Penser le mouvement. Littérature, art, philosophie*, 2015, dossier en ligne, <https://www.fabula.org/colloques/document2599.php> (dernière consultation 06.09.2022).

<sup>8</sup> Wunenburger, J.-J., « Force et résistance, le rythme de la vie », in Worms, F., Wunenburger, J.-J. (eds.), *Bergson et Bachelard, continuité et discontinuité ?*, Paris, PUF, 2008, p. 27.

<sup>9</sup> Préface à Boutonnier, J., *Dessins des enfants*, Paris, Scarabée, 1953, cité par Therrien, V., *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 136.

<sup>10</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 54.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 297.

n'est pas la cause de l'effroi. La vue n'a aucune part aux images. Le gouffre est *déduit* de la chute. L'image est *déduite* du mouvement »<sup>12</sup>. Un autre exemple de l'incarnation des images est le labyrinthe. Dans cette « grande dialectique de l'imagination matérielle » qu'est la dialectique du *dur* et du *mou*, l'image du labyrinthe se charge de vécus tactiles, entre ce qui blesse et ce qui étouffe<sup>13</sup>. Le corps doit vaincre une grande résistance, par exemple, pour se frayer un chemin dans ce type de labyrinthe que Bachelard qualifie de « pétrifiant »<sup>14</sup>, alors que, dans le labyrinthe dit « dynamique », l'être est saisi dans un « douloureux étirement »<sup>15</sup>, où c'est le mouvement difficile, torturé, qui crée l'espace étroit de la prison, qui engendre ses parcours tentaculaires, qui forge sa matière effilée. Ou encore, l'image de l'île flottante, suspendue entre le ciel et la mer, est animée par un bercement tranquille : « c'est le mouvement qui crée la vision – précise-t-il ici –, le mouvement vécu apporte le baume d'un apaisement que ne donnerait jamais le mouvement contemplé »<sup>16</sup>. Pour aller au-delà des niveaux de conscience les plus superficiels, Bachelard s'éloigne ainsi des images « oculaires », remarque Bulcão, pour explorer « la convulsion frénétique des rythmes qui surgissent de la corporéité humaine »<sup>17</sup>.

Or, l'un des pouvoirs des images poétiques consiste à faire émerger une expérience intense de mouvement corporel sans pour autant demander au lecteur d'exécuter ces mêmes mouvements. Le souvenir d'un chemin familier qui « gravit » la colline permet à Bachelard de revivre dynamiquement ce sentier, dans une image douée de « muscles » et de « contre-muscles »<sup>18</sup>. C'est une expérience musculaire tellement intense que, même s'il n'a pas quitté sa maison, le philosophe se considère comme libéré de son « devoir de promenade »<sup>19</sup>. Si cela est possible, c'est parce que l'art peut receler, comme dans les *Chants de Maldoror*, la « pureté de l'impulsion » corporelle, « un entraînement physique uniquement interne » capable de constituer « une sorte de *gymnastique centrale* qui nous débarrasse du souci d'exécuter les mouvements musculaires »<sup>20</sup>. Marie-Pierre Lassus élucide ultérieurement ce point en soulignant que nous pouvons « esquisser en imagination » les « mouvements invisibles » que notre corps ébauche face aux spectacles de la nature<sup>21</sup>. L'intériorisation de ces mouvements permettra de sentir « une unité dans l'expérience artistique », alors qu'un danseur pourra éventuellement extérioriser de tels mouvements invisibles<sup>22</sup>.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>13</sup> Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 228.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 233.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>16</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, op. cit., p. 54.

<sup>17</sup> Bulcão, M., op. cit., p. 24.

<sup>18</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 30.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Bachelard, G., *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939, pp. 106-107.

<sup>21</sup> Lassus, M.-P., *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Ville-neuve d'Ascq, Presses Universitaires Septentrion, 2010, p. 56.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

Par conséquent, l'expérience artistique n'est jamais passive, pour Bachelard, car elle éveille une « contemplation activiste »<sup>23</sup>, bien qu'intériorisée, de tout son corps, à la fois celui de l'auteur et celui du récepteur. La rêverie activiste « tonalise » le rêveur, « le réveille, le tire de son inaction »<sup>24</sup>. Bachelard cite Frobenius, pour qui « une œuvre ne naît pas seulement d'un point de vue, mais d'un jeu de forces » et il glose ainsi : une œuvre « doit donc être contemplée à la fois dans ses lignes et dans ses tensions, dans ses élans et dans ses poids, avec un œil qui ajuste les surfaces et une épaule qui supporte les volumes, bref avec tout notre être tonalisé »<sup>25</sup>. Pour comprendre un auteur comme Blake, par exemple, le lecteur doit apprendre à « alerter tous les muscles du corps »<sup>26</sup>. Mais ces considérations peuvent être élargies à tous les phénomènes de réception artistique, où les images prennent vie grâce à une « induction active »<sup>27</sup>, une induction non uniquement mentale, mais foncièrement corporelle. Un auditeur de musique, comme un lecteur de poésie, viendra alors à la rencontre d'une œuvre « activement, en éveillant en soi les sympathies musculaires »<sup>28</sup>, « en participant à la poétique du sensible, à la poétique du toucher, la poétique des tonalités musculaires »<sup>29</sup>. Selon l'esthétique bachelardienne, souligne Lassus, il faudrait écouter une musique en essayant d'en « éprouver la poussée », en faisant l'expérience de ses mouvements et de ses énergies<sup>30</sup>. L'imagination humaine est ainsi, pour Bachelard, non pas dans un objet extérieur, mais dans « le sujet tonalisé », qui vit deux dynamiques possibles : tendue ou détendue, avec élan ou vibration, deux « allures vivantes »<sup>31</sup>. Et si, dans ce passage de *La terre et les rêveries du repos*, le philosophe poursuit en évoquant la dialectique de l'« oreille recueillie » et de l'« oreille tendue »<sup>32</sup> (parallèle à la dialectique tonique précédente), c'est parce que la tonalisation du sujet est, en fin de compte, l'effet produit sur sa *tonicité musculaire* par sa sensibilité extrême aux *tonalités musicales* captées dans son environnement. Dans le corps, comme dans un instrument résonnant, le *ton* musical et le *tonus* musculaire se rejoignent, comme dans leur étymologie commune depuis le grec τόνοϛ. La dimension tonique est ensuite strictement liée à la dimension gestuelle et cinétique, car la « conscience musculaire particulière entraîne, par synergie, le corps entier »<sup>33</sup>. Les considérations bachelardiennes se prêteront ainsi non seulement à une analyse de la musique, mais également des gestes de la danse, comme l'a montré André Meyer Alves de Lima : dans un dialogue tonique avec le monde, comme la main qui pétrit l'argile, le corps tout entier va à la rencontre des choses et des autres corps, en composant

<sup>23</sup> Bachelard, G., *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970, p. 68.

<sup>24</sup> Bachelard, G., *La terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 143.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 392.

<sup>26</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, op. cit., p. 97.

<sup>27</sup> Bachelard, G., *Lautréamont*, op. cit., p. 105.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>29</sup> Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 174.

<sup>30</sup> Lassus, M.-P., op. cit., p. 81.

<sup>31</sup> Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 87.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 87-88.

<sup>33</sup> Bachelard, G., *Lautréamont*, op. cit., p. 109.

une danse individuelle avec les impressions déposées par les expériences motrices vécues depuis l'enfance<sup>34</sup>. Comme l'écrit Bachelard dans *La poétique de l'espace*, l'imagination humaine fonctionnera telle une « petite harpe éolienne », sensible aux sollicitations extérieures, frémissant au « simple mouvement des métaphores »<sup>35</sup>. Et prendre conscience des forces qu'une œuvre dynamise sera une sorte d'« endoscopie active », qui « éclaire la conscience du muscle le plus dynamisé » et qui fait résonner « la corde d'une lyre vivante, un élément du lyrisme musculaire »<sup>36</sup>. La prolifération des métaphores musicales que l'on peut constater lorsque Bachelard parle de la tonalisation du sujet s'explique alors comme une volonté de mettre au centre de l'imagination le phénomène de la *mise en vibration du corps* du sujet, devenu extrêmement sensible aux vibrations saisies dans le monde extérieur, comme prémisses indispensables pour la *mise en mouvement de sa rêverie*.

Ainsi ne sera-t-il pas étonnant que l'activisme de l'imagination prenne, pour Bachelard, la forme de la *mimésis musculaire*, qui ne consistera pas en une réponse mécanique aux données perçues, mais en une traduction créatrice du réel : « l'art a besoin de s'instruire sur des reflets, la musique a besoin de s'instruire sur des échos. C'est en imitant qu'on invente. On croit suivre le réel et on le traduit humainement »<sup>37</sup>. Ces reflets et ces échos ne sont pas uniquement visuels ou sonores, car l'homme les incarne dans un dynamisme moteur qui précède la différenciation sensorielle. Les images auditives, comme les images littéraires ou picturales, s'enracinent ainsi dans un même *entendre musculaire*, pré-auditif, pré-sensoriel. Les poétiques des éléments matériels seront ainsi caractérisées par des dynamismes corporels spécifiques, chaque matière ayant ses postures, ses trajectoires de mouvement, ses courbes de tension, ses gestes propres. L'exploration d'une image consistera alors à ressentir les forces qu'un artiste a su inscrire dans ses œuvres. Apercevoir la forme ondulée d'une « racine-serpent » suffira, par exemple, pour imaginer un mouvement glissant<sup>38</sup>. Si l'on observe les tableaux d'oliviers de Van Gogh à la lumière de ce que Bachelard écrit au sujet de l'image de l'arbre tordu, il sera aisé de reconnaître à quel point les forces physiques, palpables, sont capables d'animer les formes : « ce n'est pas la *forme* d'un arbre tordu qui fait image, mais bien la *force* de torsion, et cette force implique une matière *dure*, une matière qui *s'endurcit* dans la torsion »<sup>39</sup>. En musique, il ne s'agira pas, par exemple, d'imiter le son de l'eau qui coule ou du vent qui souffle, mais de ressentir les forces et les mouvements dans chaque paysage, de danser la musicalité incarnée de ce paysage, selon une

<sup>34</sup> « De cette collision du corps, qui a la propriété de se pétrir par lui-même, naissent des formes de mouvements corporels. La main heureuse que Bachelard célèbre et travaille est ici [...] le corps tout entier. Ainsi compris, on peut dire que le corps dans la danse est comme une argile issue de mutations gestuelles qui se manifestent à travers leurs propres matérialités et qui structurent les possibilités d'actions corporelles », Lima, A. M. A. de, « Imagem, corpo e dança no pensamento de Gaston Bachelard », *Reflexão*, 2006, vol. 31, n° 89, p. 62 (nous traduisons).

<sup>35</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 180.

<sup>36</sup> Bachelard, G., *Lautréamont*, op. cit., p. 109.

<sup>37</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 259.

<sup>38</sup> Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 315.

<sup>39</sup> Bachelard, G., *La terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 67.

« mimétique corporelle » fondée sur « l'empathie corporelle qui – explique Lassus – nous fait esquisser intérieurement des mouvements éveillant des réminiscences liées à notre expérience singulière de ce paysage »<sup>40</sup>. Comme nous le verrons dans le paragraphe suivant, une telle *transposition motrice* de la configuration des paysages naturels est également au cœur de l'esthétique musicale de Claude Debussy.

### L'imagination motrice chez Debussy : des mouvements de la nature aux schèmes incarnés

Lorsqu'on se penche sur ses écrits ou sur les titres de ses œuvres, on remarque que la nature est la source privilégiée de l'inspiration de Debussy, pour qui la musique est un art « à la mesure des éléments, du vent, du ciel, de la mer »<sup>41</sup>. Un musicien ne devrait pourtant pas effectuer une « imitation directe », mais une « transposition sentimentale de ce qui est invisible dans la nature »<sup>42</sup>. Cette « transposition sentimentale » se réalise, pour Debussy, en faisant du paysage un « paysage intérieur »<sup>43</sup>, en laissant que le temps transforme les impressions directes, grâce au philtre déformant du souvenir<sup>44</sup>, en transfigurant les contours des expériences, en les remplissant d'un onirisme poétique, pour les « traduire humainement », dirait Bachelard. Or, l'objet de la « transposition » dont parle Debussy, à savoir la dimension « invisible » de la nature, est un facteur qui s'éloigne, certes, du visuel, mais aussi du mesurable, du mental. Et il est aisé de constater à quel point cet invisible s'avère strictement lié à ce que Bachelard appelait l'imagination dynamique. Pour ce compositeur, en effet, la musique est unie « dynamiquement »<sup>45</sup> à la nature, en ce sens qu'elle se fonde sur les mêmes mouvements et les mêmes forces qu'un sujet sensible saisit dans les éléments naturels. Les « lois de la beauté » sont inscrites dans le « mouvement total de la nature »<sup>46</sup>, ces lois régissent, en même temps, la musique et les mouvements des éléments : une musique semble ainsi « responsable du mouvement des eaux, du jeu de courbes que décrivent les brises changeantes »<sup>47</sup>. Cette approche se traduit par une démarche créatrice spécifique : les éléments naturels, tels l'eau ou l'air, ne sont pas représentés en musique par une analogie entre perceptions issues de modalités sensorielles différentes (comme une mélodie qui reproduirait, dans son contour, la courbe d'une vague), mais inscrits

<sup>40</sup> Lassus, M.-P., *op. cit.*, p. 55.

<sup>41</sup> Debussy, C., *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 318 (*Excelsior*, 18 janvier 1911).

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 96 (*Gil Blas*, 16 février 1903).

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 325 (*Excelsior*, 11 février 1911).

<sup>44</sup> « Le bruit de la mer, la courbe de l'horizon, le vent dans les feuilles, le cri d'un oiseau déposent en nous de multiples impressions. Et tout à coup, sans que l'on n'y consente le moins du monde, l'un de ces souvenirs se répand hors de nous et s'exprime en langage musical », *ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 124 (*Gil Blas*, 16 mars 1903).

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 66 (*Musica*, octobre 1902).

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 176 (*Musica*, mai 1903).

dans les variations du tonus musculaire qui caractérisent (comme deux « allures vivantes », en termes bachelardiens) des gestuelles plus « liquides » ou plus « aériennes », comme, par exemple, dans les profils énergétiques changeants de *La mer*<sup>48</sup>. La littérature musicologique a souligné à plusieurs reprises cette priorité qu'accorde Debussy à la composante cinétique et énergétique de la composition musicale par rapport à sa composante formelle (à la fois, les formes des éléments naturels, qu'on pourrait décrire en musique, et les formes musicales, en tant que structures compositionnelles). En 1931, déjà, dans les pages de *La revue musicale*, Andreas Liess reconnaissait que l'écriture musicale debussyste, au fil des années, a développé progressivement sa dimension de « tension cinétique », en atteignant un équilibre entre une délicate « volonté de mouvement », confiée à la recherche des timbres et des couleurs orchestrales, et une force, plus vigoureuse, des « éléments de nature mélodique énergétique »<sup>49</sup>. Les auteurs qui ont évoqué les théories bachelardiennes dans leur lecture de l'imaginaire debussyste ont également mis en exergue le rôle de l'imagination motrice dans la musique de ce compositeur. C'est le cas de Vladimir Jankélévitch<sup>50</sup>, qui a souvent recours à des métaphores du mouvement corporel pour décrire les dynamiques musicales debussystes, comme au sujet de l'orientation descendante de la courbe mélodique (le « géotropisme »), interprétée en termes de gestes et de déplacements dans l'espace<sup>51</sup>. Ces forces et ces mouvements ressortent également dans les verbatim des auditeurs, comme l'ont montré les travaux de Michel Imberty sur la représentation sémantique du style musical de Debussy<sup>52</sup>. C'est en mettant en avant le rôle essentiel de la dialectique tension/détente, qu'Imberty a reconnu, dans les extraits examinés, les différentes images de l'eau étudiées par Bachelard dans *L'eau et les rêves*. De notre côté, nous avons essayé de montrer à quel point l'imaginaire musical aquatique qui s'exprime dans la musique de ce compositeur s'incarne dans un ensemble de gestes récurrents propres à son langage musical et reconnaissables dans les métaphores proprioceptives suggérées par les auditeurs : le balancement, le bercement, la poussée, le tournoiement, la descente...<sup>53</sup> De tels mouvements physiques peuvent être interprétés, de notre point de vue, comme projections de différents « schèmes imaginatifs incarnés », tels ceux qui ont été étudiés par Mark Johnson dans sa philosophie du « corps dans l'esprit »<sup>54</sup>, acquis à travers nos expériences

<sup>48</sup> Cf. Spampinato, F., *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 157-233.

<sup>49</sup> Liess, A., « L'harmonie dans les œuvres de Claude Debussy », *La Revue musicale*, n° 111, janvier 1931, pp. 37-54.

<sup>50</sup> Jankélévitch, V., *Debussy et le mystère de l'instant. De la musique au silence II*, Paris, Plon, 1976, p. 118.

<sup>51</sup> Cf. Spampinato, F., « Les incarnations du géotropisme musical : Jankélévitch à l'écoute de Debussy », *Musique en acte*, n° 2, 2022, pp. 91-105.

<sup>52</sup> Cf. Imberty, M., *Les Écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Bordas/Dunod, 1981.

<sup>53</sup> Cf. Spampinato, F., *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2015.

<sup>54</sup> Johnson, M., *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

sensori-motrices répétées dans les interactions avec notre environnement (schèmes que l'on pourrait rapprocher des « images corporelles » mentionnées par Bachelard à propos de l'œuvre ducassienne, à savoir « des projections actives accélérées, des gestes sans viscosité »<sup>55</sup>). Ces expériences sont enregistrées, pour Johnson, sous forme de schèmes abstraits et projetées sur d'autres types d'expériences, comme celles d'écoute musicale. Ce mécanisme serait à la base de la possibilité de produire des métaphores de mouvement et de s'en servir pour parler de la musique<sup>56</sup>. Et les métaphores du langage employées pour expliciter une expérience auditive accompagnent le sujet dans cette « endoscopie active », dirait Bachelard, qui lui permet de prendre conscience de l'incarnation de son imagination. En élaborant une poétique musicale enracinée dans le gestuel, ce compositeur semble alors encourager ses auditeurs à faire l'expérience de cette « gymnastique centrale » dont parlait Bachelard ou, en d'autres termes, à adopter une « conduite d'écoute »<sup>57</sup> particulière, fondée sur une « simulation idéomotrice » (opération que Mark Reybrouck<sup>58</sup> a également reconnue comme étant essentielle dans les processus qui guident l'imagination des auditeurs de musique). Il s'agit de se représenter l'expérience musicale comme des forces et des mouvements (avec d'éventuels déplacements dans l'espace et des variations de tension) et de se servir des souvenirs de ses expériences physiques passées (musculaires et gestuelles) pour expérimenter les mouvements et les forces de la musique, sans bouger de manière manifeste, mais uniquement avec un mouvement imaginé. Cette conduite ne sera pas, bien sûr, la seule possible face à la musique de Debussy, ni la plus adaptée dans les différentes circonstances, mais elle permettra à l'auditeur qui y adhère (comme pour Bachelard lecteur de Ducasse) d'explorer l'une des potentialités les plus profondes de l'imaginaire musical debussyste, comme nous allons le montrer en nous penchant sur une pièce spécifique.

## La réception de *Brouillards* : vibration et repliement

Parmi les *Préludes pour piano* de Debussy, le premier du deuxième livre, *Brouillards*, semble illustrer de façon exemplaire la primauté de l'imagination dynamique

<sup>55</sup> Bachelard, G., *Lautréamont*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>56</sup> Sur les processus qui permettent l'emploi de métaphores gestuelles et énergétiques en musique, voir, entre autres, Zbikovski, L., *Conceptualizing music : cognitive structure, theory, and analysis*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002 ; Larson, S., *Musical Forces : Motion, Metaphor, and Meaning in Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2012 ; Cox, A., *Music and embodied cognition : listening, moving, feeling, and thinking*, Bloomington, Indiana University Press, 2016.

<sup>57</sup> Selon la définition de Delalande, « un acte dans lequel finalité, stratégie, construction perceptive, symbolisation, émotions sont dans une relation de dépendance mutuelle et d'adaptation progressive à l'objet », Delalande, F., *Analyser la musique, pourquoi, comment ?*, Paris, INA, 2013, p. 42.

<sup>58</sup> Reybrouck, M., « Musical imagery. Between sensory processing and ideomotor simulation », in Godøy, R. I., Jørgensen, H. (eds.), *Musical imagery*, New York, Taylor & Francis, 2001, pp. 130-132.

sur l'imagination formelle. Une recherche récente sur l'écoute de cette pièce a mis en évidence des convergences dans les explicitations des auditeurs : en s'appuyant sur la méthode de l'« entretien phénoménologique expérientiel »<sup>59</sup>, Jean Vion-Dury a proposé à une dizaine de sujets (non-musiciens et non-musicologues) un enregistrement de cette pièce dans l'interprétation de Célimène Daudet, sans leur communiquer préalablement le titre<sup>60</sup>. Dans les témoignages des auditeurs, ressortent des constantes comme l'indétermination (dans l'idée d'« ambivalence » et de « mystère »), l'impression d'être contenu, enveloppé (comme dans l'image de l'« univers sous-marin »), ou le mouvement vibratoire (dans les évocations de « sautilllements », « frémissements », « grouillement sous la peau »), suspendu (« bulles de savon ») et cyclique-concentrique (« hypnotique »). Si l'on parcourt l'histoire de la réception, on retrouvera ces mêmes éléments lorsque les écrits de musiciens, musicologues ou critiques ont recours à un langage figuré pour décrire cette pièce. Le début de *Brouillards* renvoie alors à quelque chose de délirant, de vaporeux, une matière sonore difficile à saisir, impalpable, fuyante, la fluctuation d'une substance suspendue. Alfred Cortot parle, par exemple, de « vapeur de sonorités, en suspens »<sup>61</sup>. Dujka Smoje relève une « impression de fluidité voilée, presque dématérialisée », des sonorités « sans ancrage au sol », « sans champ de gravitation »<sup>62</sup>. L'esprit qui cherche une forme dans cette musique est condamné, comme le montre Jankélévitch, à se contenter de métaphores qui expriment une coexistence paradoxale de l'*amorphe* et du *polymorphe* : « tout semble cotonneux, amorphe, invertébré : la forme devient fondante, et les contours qui cernent les choses s'effacent dans la grisaille. Car la fumée ni la vapeur n'ont de forme. Sans cesse les nuages se décomposent et se recomposent, deviennent monstre, corolle géante ou ruban, jusqu'au moment où toute forme substantielle se dissout dans la brume »<sup>63</sup>.

Si la forme demeure insaisissable, le mouvement perçu, lui, est incessant, mais il ne manifeste pas une direction précise, car on ressent une fébrilité stationnaire, un fourmillement de sons. Et pour Bachelard, nous le rappelons, le fourmillement est une « image fondamentale », qui « réagit en nous comme un principe de mobilité »<sup>64</sup>. Dans cette agitation confuse, la seule constance relevée dans la pièce consiste en une convergence vers un point, une insistance, en vrille, un tourbil-

<sup>59</sup> Vion-Dury, J., Mougin, G., « L'exploration de l'expérience consciente : archéologie d'une démarche de recherche. Vers l'entretien phénoménologique expérientiel (EPE) », *Chroniques phénoménologiques*, 2018, n° 11, pp. 44-57.

<sup>60</sup> Vion-Dury, J. « Stili Prenatali e fenomenologia dell'esperienza musicale », communication au 25ème colloque international de Globalité des Langages (organisé par S. Guerra Lisi et F. Spampinato), Rome, 5 février 2021, disponible en ligne [www.youtube.com/watch?v=8yah98tbxPg](http://www.youtube.com/watch?v=8yah98tbxPg) (dernière consultation 06.01.2024).

<sup>61</sup> Mentionné dans Lockspeiser, E., Halbreich, H., *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980, p. 588.

<sup>62</sup> Smoje, D., « L'audible et l'inaudible », in Nattiez, J.-J. (ed.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 1 (*Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*), Arles, Actes Sud, 2003, p. 299.

<sup>63</sup> Jankélévitch, V., *op. cit.*, p. 77.

<sup>64</sup> Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 58.

lon, un « tournoiement obsessionnel »<sup>65</sup>, produisant un effet de « fourmillement concentrique »<sup>66</sup>.

Les considérations que le pianiste E. Robert Schmitz<sup>67</sup> consacre à ce prélude, dans un ouvrage publié en 1950 sur l'œuvre pour piano de Debussy, méritent une attention particulière. Contrairement à ce qu'il fait pour d'autres pièces debussystes, Schmitz s'attarde ici sur les dimensions physiques et émotionnelles de l'expérience musicale plutôt que sur les explications techniques et sur l'analyse de la partition. Il nous fournit une sorte de scénario, un parcours de lecture dont le fil rouge sont les variations des mouvements du corps dans l'espace et les émotions qu'il éprouve :

Rempli de la rêverie d'un enfant qui regarde le brouillard à travers une fenêtre, le prélude admire ce doux voile, ce grand calme blanc, cette lumière soudaine reflétée dans la brume qui s'évapore. Mais le cauchemar d'esprits diaboliques, de dangers cachés, d'événements terribles donne un frisson intense comme dans une nouvelle de Poe. Que peut en effet masquer cette toile grisâtre dont les tentacules visqueux s'accrochent à notre gorge, nous enveloppent, effacent tous points de repère familiaux heureux. Nous reculons de terreur, mais nous sommes perdus, seuls, suspendus quelque part entre le ciel et la terre, et la peur est suivie de la mélancolie de la solitude. C'est comme dans notre cauchemar récurrent ; l'être cher est proche, plein de confort, mais nous ne pouvons pas le voir, nous ne pouvons pas bouger. Nous tendons les mains, mais il y a du vide de tous les côtés, rien de solide ne peut être saisi ni tenu et, comme dans ce prélude, nous nous résignons à ce cocon calme où nous nous sentons prisonniers et impuissants.<sup>68</sup>

On passe, dans l'ensemble, d'un état initial de rêverie, de fascination, comme celle d'un enfant qui regarde le brouillard à travers la fenêtre, à un état d'angoisse, de cauchemar habité par des esprits diaboliques, jusqu'à la résignation calme de la fin. Au début, c'est comme si la fenêtre – écran protecteur du moi face au monde extérieur – se brisait soudain, pour mettre finalement l'enfant – cet enfant aussi qui sommeille dans l'inconscient de l'auditeur adulte – en contact avec ses propres souvenirs et ses propres angoisses, un contact physique, viscéral. Les considérations de Bachelard sur l'image de la maison natale confirment cette lecture, car la maison est liée à la « conscience d'être abrité », protégé dans un « contre-univers », contre les angoisses de la nuit, « contre la fluidité extérieure »<sup>69</sup>. La fenêtre de la maison natale, par laquelle on regarde dehors, sera alors comme un « œil ouvert », une interface dans la « dialectique de l'intimité et de l'Univers »<sup>70</sup>.

Le manque de points de repère fait surgir, ensuite, des fantasmes, ainsi que la peur d'un danger caché derrière cet amas grisâtre, capable de « s'accrocher à

<sup>65</sup> Gautier, J.-F., *Claude Debussy, la musique et le mouvant*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 123.

<sup>66</sup> Stefani, G., Guerra Lisi, S., *Gli Stili Prenatali nelle arti e nella vita*, Bologne, CLUEB, 1999, trad. fr. *Les Styles Prénatals dans les arts et dans la vie*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 69.

<sup>67</sup> Schmitz, R., *The piano works of Claude Debussy*, New York, Duell, Sloan & Pearce Publishers, 1950, rééd. New York, Dover, 2014.

<sup>68</sup> Schmitz, R., *op. cit.*, p. 162 (nous traduisons).

<sup>69</sup> Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, pp. 112-113.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 115.

notre gorge avec ses tentacules visqueux», écrit Schmitz. On passe ainsi de la distance de l'écran au contact direct avec ses cauchemars. Comme pour l'image du serpent, animal attiré par le contact, dans le complexe de Laocoon, décrit par Bachelard, nous éprouvons les forces de l'être enlaçant et « l'imagination est suspendue entre le dégoût et l'attrait »<sup>71</sup>. Finalement, le corps dont nous cherchons le contact est surtout celui de la mère, l'« être cher » de Schmitz, car la maison est, en fin de compte, une image du giron maternel, du retour à la mère<sup>72</sup>. Nous nous sentons, écrit le pianiste, comme « suspendus entre le ciel et la terre » et, quand nous tendons les mains autour de nous, nous réalisons que tout est vide et que nous ne pouvons nous agripper à rien. Dans une attitude régressive, nous nous résignons alors à rester « prisonniers et impuissants » dans ce « cocon calme ». L'auditeur semble avoir enfin trouvé, dans cette musique, ce coin d'ombre de la maison, qui, en tant que « centre de repos », est, pour Bachelard, un « souvenir du repos prénatal »<sup>73</sup>.

L'expérience d'écoute de Schmitz est celle d'un auditeur « tonalisé », au sens de Bachelard, un auditeur qui a adopté une conduite de simulation idéomotrice dont les traces sont observables tout au long de son explicitation verbale. Il passe d'une dynamique de tonalisation détendue, recueillie, accueillante, vibrante autour d'un centre de repos, à une dynamique tendue, angoissée, démenée, caractérisée par des gestes de lutte et d'élan orientés vers un environnement moins accueillant. Dans notre perspective, ce type de vécu peut être interprété comme une projection de plusieurs « schèmes imaginatifs incarnés », convergeant autour d'un pattern moteur spécifique. Dans le premier schème, la CONCENTRATION, on a un repli sur soi, une convergence grâce à laquelle l'attention est aiguillée vers un point focal, situé en face de nous ou en nous, quelque chose dont les contours restent toutefois incertains et instables, qui demeure amorphe ou incessamment changeant. La possibilité de rentrer dans la matière fluide de l'œuvre, de plonger en elle, en se laissant envelopper par ces substances, est le fruit de la projection d'un autre schème, celui de la CONTENTION (la possibilité d'imaginer que quelque chose est *dans* quelque chose d'autre vient de l'expérience incarnée d'un corps vu comme contenant ou comme contenu). Le caractère régressif de l'union de la concentration et de la contention est dû à son renvoi inconscient à la mémoire de la vie prénatale, comme le montre Gilbert Durand, pour qui le schème moteur du « blottissement » est à la base de l'archétype du « giron »<sup>74</sup>. C'est grâce à ce schème que nous pouvons vivre les sons musicaux comme quelque chose qui nous entoure, nous enveloppe, nous enrobe, comme le « cocon calme » de Schmitz. L'absence de gravitation, remarquée entre autres par Smoje, dérive d'une projection du schème de la SUSPENSION : une force antigravitationnelle s'oppose à l'attraction vers le bas en finissant par annuler le poids dans une sorte d'équilibre suspendu. Associée à un fourmillement, une telle suspension n'est pas statique, mais vibrante, fluctuante, à cause d'une

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 282.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>74</sup> Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 63.

oscillation cyclique rapide autour d'un point d'équilibre entre les deux forces (schèmes du CYCLE et de l'OSCILLATION). À travers la lecture mimétique du corps, l'auditeur recrée ici le même type de mouvement qu'on accomplit habituellement pour peser un objet léger, avec des micro-impulsions musculaires opposées à la force de gravité<sup>75</sup>. Le pattern moteur qui résulte de ces différents schèmes est celui que l'on peut appeler VIBRATION SUSPENDUE. On ressent la sensation d'une vibration délicate au toucher, un effleurement, une caresse, un chatouillement (comme quand on touche du coton), mais on n'arrive pas à «serrer» ces substances, à en maîtriser la forme (comme le remarquait Jankélévitch). Dans ses expressions les plus empathiques, en outre, l'expérience fait surgir un vécu fusionnel où *on se sent*, dans son corps, une substance vaporeuse, diffuse, changeante, vibrante. On passerait ici de l'image de sonorités «en suspens», pour Cortot, à celle d'auditeurs «suspendus quelque part entre le ciel et la terre», pour Schmitz. Encore une fois, c'est le mouvement qui produit la vision, comme le remarquait Bachelard, et non l'inverse : le fait de se sentir vibrer, suspendu et enveloppé, produit l'image du brouillard, mais également nombre d'images homologues, telles que le coton de Jankélévitch ou les images retrouvées par Vion-Dury, comme le milieu sous-marin ou les bulles de savon.

Un autre pattern moteur, que l'on pourrait appeler REPLIEMENT ENVELOPPÉ (qui associe le plaisir d'être abrité aux schèmes de la CONCENTRATION et de la CONTENTION), semble caractériser la réception de la première partie de la pièce, mais il s'efface avec les transformations suivantes du climat émotionnel. En termes bachelardiens, on passe ici de la maison-abri à l'enlacement ambivalent du serpent, ou du labyrinthe mou (« les images du labyrinthe relèvent de l'imagination du mouvement difficile, du mouvement angoissant »<sup>76</sup>), jusqu'à l'image du « paradis-prison », avec sa « douceur de vivre sans mobilité » (que Bachelard retrouve dans un passage de Tristan Tzara<sup>77</sup>). Une interprétation possible de cette mutation s'appuie sur les travaux de Guerra Lisi et Stefani<sup>78</sup>, qui mentionnent *Brouillards* comme un cas exemplaire de projection du schème CONCENTRIQUE-PULSATIF, un schème incarné acquis au cours des premières phases de la vie intra-utérine. Or, ces auteurs considèrent qu'il existe, dans plusieurs cultures, un *parcours transformatif récurrent* qui établit une continuité entre les premiers et les derniers stades de la vie prénatale : « l'espace contenant, le giron devient instable, inquiet : il n'est plus rassurant »<sup>79</sup>. Au cours de la dernière période de la vie prénatale, en effet, l'enfant, qui a grandi, a de plus en plus de mal à mouvoir ses membres et, à cause des dimensions atteintes, devient « prisonnier » de l'espace utérin (ce qui expliquerait l'évolution de l'expérience décrite par Schmitz, de la rêverie dans une maison-contenant rassurant, jusqu'à la prison du « cocon » où il est impossible de bou-

<sup>75</sup> Au sujet des processus de décodage imitatif qui produisent la sensation de légèreté dans la réception esthétique, cf. Ruggieri, V., *L'esperienza estetica. Fondamenti psicofisiologici per un'educazione estetica*, Rome, Armando, 1997, pp. 67-81.

<sup>76</sup> Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 185.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>78</sup> Stefani, G., Guerra Lisi, S., op. cit., p. 69.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 116.

ger). Le fœtus développe, en contrepartie, son mouvement imaginé en réactivant les traces mnésiques laissées par ses mouvements précédents. Ces images évoquées sont caractérisées par les attributs du vécu onirique : inarticulation, fragmentation, déformation, superposition (comme dans le « monstre » de Jankélévitch ou dans le « cauchemar » de Schmitz). La polarisation émotionnelle s'inverse, ce qui s'associe au changement de tonalisation. On quitte la sensation d'être dans une enveloppe protectrice, propre aux premières phases de la vie prénatale, et l'environnement devient menaçant : pour survivre, il faut enclencher le mouvement – réel, cette fois-ci – qui conduira à la naissance.

## Le premier retentissement

Notre parcours, parti des considérations bachelardiennes sur les « sympathies musculaires » et le mouvement imaginé lors de la réception artistique, arrivé à la projection de schèmes sensori-moteurs archaïques pendant l'écoute de *Brouillards* de Debussy, visait à mieux comprendre l'une des sources les plus profondes de notre imaginaire musical. La simulation idéomotrice éveille un « retentissement » musculaire : elle fait vibrer la mémoire incarnée de l'auditeur, car « par l'éclat d'une image – explique Bachelard – le passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont se répercuter et s'éteindre »<sup>80</sup>. Nous avons essayé ici de sonder la profondeur de ces échos. Comme nous l'avons constaté pour la réception de *Brouillards*, l'une des racines de notre capacité à activer l'imagination dynamique remonte à notre vie intra-utérine, dont la mémoire résonne inconsciemment lorsque nous projetons sur la musique certains schèmes incarnés. Comme le confirme Umberto Eco, le brouillard est « utérin », puisqu'il réalise ce rêve impossible – mais très répandu parmi les humains – de revenir dans l'utérus, de retrouver ce « bonheur amniotique »<sup>81</sup>. Comme dans l'expérience de Schmitz, le brouillard musical peut alors nous replonger dans un univers pré-visuel, animé par des vibrations et des mouvements, qui renvoie naturellement à cet autre univers où nous avons construit notre *première expérience relationnelle avec un être cher qui nous contenait* (une relation étudiée, entre autres, par Colwyn Trevarthen, pour qui la « musicalité des comportements » se construit déjà au cours des échanges mère-enfant pendant la vie prénatale<sup>82</sup>). Le « blottissement », image motrice récurrente à l'écoute de *Brouillards*, est ici une expérience de la *proximité avec l'autre*, qui renvoie à des vécus primordiaux, comme dans le liquide amniotique, où le fœtus croît dans le « retentissement » avec le corps maternel, remarque Joël Clerget, ou chez le nouveau-né, qui « entend la résonance de sa présence dans l'accueil de sa maman »<sup>83</sup>. L'expérience intra-utérine serait ainsi l'une des sources de ce que Lassus a appelé la

<sup>80</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, op. cit., pp. 1-2.

<sup>81</sup> Cf. Eco, U., « Prefazione », in Ceserani, R., Eco U. (eds.), *Nebbia*, Turin, Einaudi, 2009, pp. vii-xii.

<sup>82</sup> Trevarthen, C., « The musical art of infant conversation: narrating in the time of sympathetic experience, without rational interpretation, before words », *Musicae Scientiae*, 2008, n° 12/1 (suppl.), pp. 15-46.

<sup>83</sup> Clerget, J., « Comment se blottir et résonner ? », *Spirale*, n°100/4, 2021, p. 99.

« poétique de la relation »<sup>84</sup>, qui caractérise l'approche de Bachelard et qui se fonde sur des notions musicales comme le retentissement, la sympathie, l'harmonie, la faculté de vibrer. L'image du brouillard, comme celle de la nuit (autre image bachelardienne du prénatal), est révélatrice de ce fonctionnement de l'imagination humaine, car elle met en échec notre vision et nous oblige à nous focaliser sur notre corps en mouvement : mouvement *imaginé*, lorsque le contenant nous paralyse, ou *réel*, quand nous décidons d'en sortir (car, tant dans le brouillard que dans l'utérus, remarque Eco<sup>85</sup>, nous ne pouvons nous empêcher de bouger pour en sortir). Une poétique musicale enracinée dans l'imagination dynamique et imprégnée par la mémoire du corps, comme celle de Debussy, pourra alors se charger de cette fonction régressive, capable de conduire *au seuil de la rêverie*, là où le sujet lecteur-auditeur touche à sa propre ontogenèse, où le retour à la nuit première<sup>86</sup> de son être lui permet de savourer *l'aube même de sa subjectivité*.

Francesco Spampinato

francescospampinato@yahoo.it

ACCRA (UR 3402) et ITI CREA (Université de Strasbourg)

## Bibliographie

- Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.  
 Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942.  
 Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.  
 Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.  
 Bachelard, G., *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination et les forces*, Paris, José Corti, 1947.  
 Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948.  
 Bachelard, G., *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939.  
 Bachelard, G., *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970.  
 Barontini, R., « Gaston Bachelard : etica e poetica della notte », in Dolfi, A. (ed.), *Notturmi e musica nella poesia moderna*, Florence, Firenze University Press, 2018, pp. 89-99.  
 Bontems, V., « La notion de mouvement chez Gaston Bachelard », in Bruzan, A., Mocan, R., Vicovanu, R. (eds.), *Penser le mouvement. Littérature, art, philosophie*, 2015, dossier en ligne, <https://www.fabula.org/colloques/document2599.php> (dernière consultation 06.09.2022).  
 Boutonnier, J., *Dessins des enfants*, Paris, Scarabée, 1953.  
 Bulcão, M., « Gaston Bachelard : corpo e matéria como fundamentos da imagética criadora », *Prometeus*, 2013, vol. 6, n° 12, pp. 17-25.  
 Ceserani, R., Eco U. (eds.), *Nebbia*, Turin, Einaudi, 2009.  
 Clerget, J., « Comment se blottir et résonner ? », *Spirale*, n° 100/4, 2021, pp. 97-101.  
 Cox, A., *Music and embodied cognition: listening, moving, feeling, and thinking*, Bloomington, Indiana University Press, 2016.

<sup>84</sup> Cf. Lassus, M.-P., *op. cit.*, p. 156.

<sup>85</sup> Eco, U., *op. cit.*

<sup>86</sup> Comme le remarque Riccardo Barontini, la nuit, en tant que « limite extrême d'union entre le sujet et le monde peut devenir un horizon désirable, une sorte d'ascèse que la poésie favorise [...] emblème d'une frontière infranchissable entre subjectivité et absence de subjectivité », « Gaston Bachelard : etica e poetica della notte », in Dolfi, A. (ed.), *Notturmi e musica nella poesia moderna*, Florence, Firenze University Press, 2018, p. 98.

- Dal Pozzolo, M., «Corpo organico, corpo animale: le rêverie bachelardienne della corporeità», *Études bachelardiennes*, 2020, n° 1, pp. 75-89.
- Debussy, C., *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987.
- Delalande, F., *Analyser la musique, pourquoi, comment ?*, Paris, INA, 2013.
- Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- Eco, U., «Prefazione», in Ceserani, R., Eco U. (eds.), *Nebbia*, Turin, Einaudi, 2009, pp. vii-xii.
- Gautier, J.-F., *Claude Debussy, la musique et le mouvant*, Arles, Actes Sud, 1999.
- Imberty, M., *Les Écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Bordas/Dunod, 1981.
- Jankélévitch, V., *Debussy et le mystère de l'instant. De la musique au silence II*, Paris, Plon, 1976.
- Johnson, M., *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Larson, S., *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2012.
- Lassus, M.-P., *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires Septentrion, 2010.
- Liess, A., « L'harmonie dans les œuvres de Claude Debussy », *La Revue musicale*, n° 111, janvier 1931, pp. 37-54.
- Lima, A. M. A. de, « Imagem, corpo e dança no pensamento de Gaston Bachelard », *Reflexão*, 2006, vol. 31, n° 89, pp. 59-66.
- Lockspeiser, E., Halbreich, H., *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980.
- Reybrouck, M., « Musical imagery. Between sensory processing and ideomotor simulation », in Godøy, R. I., Jørgensen, H. (eds.), *Musical imagery*, New York, Taylor & Francis, 2001, pp. 117-136.
- Ruggieri, V., *L'esperienza estetica. Fondamenti psicofisiologici per un'educazione estetica*, Rome, Armando, 1997.
- Schmitz, R., *The piano works of Claude Debussy*, New York, Duell, Sloan & Pearce Publishers, 1950, rééd. New York, Dover, 2014.
- Smoje, D., « L'audible et l'inaudible », in Nattiez, J.-J. (ed.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 1 (*Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*), Arles, Actes Sud, 2003, pp. 283-322.
- Spampinato, F., « Les incarnations du géotropisme musical : Jankélévitch à l'écoute de Debussy », *Musique en acte*, n° 2, 2022, pp. 91-105.
- Spampinato, F., *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Spampinato, F., *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- Stefani, G., Guerra Lisi, S., *Gli Stili Prenatali nelle arti e nella vita*, Bologne, CLUEB, 1999, trad. fr. *Les Styles Prénatals dans les arts et dans la vie*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Therrien, V., *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1970.
- Trevarthen, C., « The musical art of infant conversation: narrating in the time of sympathetic experience, without rational interpretation, before words », *Musicae Scientiae*, 2008, n° 12/1 (suppl.), pp. 15-46.
- Vion-Dury, J. «Stili Prenatali e fenomenologia dell'esperienza musicale», communication au 25ème colloque international de Globalité des Langages (organisé par S. Guerra Lisi et F. Spampinato), Rome, 5 février 2021, disponible en ligne [www.youtube.com/watch?v=8yah98tbxPg](http://www.youtube.com/watch?v=8yah98tbxPg) (dernière consultation 06.01.2024).
- Vion-Dury, J., Mougin, G., « L'exploration de l'expérience consciente : archéologie d'une démarche de recherche. Vers l'entretien phénoménologique expérientiel (EPE) », *Chroniques phénoménologiques*, 2018, n° 11, pp. 44-57.
- Wunenburger, J.-J., « Force et résistance, le rythme de la vie », in Worms, F., Wunenburger, J.-J. (eds.), *Bergson et Bachelard, continuité et discontinuité ?*, Paris, PUF, 2008, pp. 27-37.
- Zbikovski, L., *Conceptualizing music : cognitive structure, theory, and analysis*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002.



**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 Bachelard<sup>1</sup>, 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 titres<sup>2</sup> et les sous-titres – sinon tout à

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> 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 réciproquement<sup>3</sup>.

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 XVIII<sup>e</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 perdue<sup>4</sup>. 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 ouvertement<sup>5</sup>, 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'imaginaire<sup>6</sup>, 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'est<sup>7</sup>. 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 fantasme. 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

<sup>4</sup> 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.

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

<sup>6</sup> « 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).

<sup>7</sup> « 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 Maeterlinck<sup>8</sup> 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-

<sup>8</sup> « 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 bout<sup>9</sup>, 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

<sup>9</sup> « 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 revenir<sup>10</sup>. 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 place<sup>11</sup> ; 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

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

<sup>11</sup> 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*<sup>12</sup> ; 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 fontaines<sup>13</sup> 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 »<sup>14</sup>. 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 »<sup>15</sup>. Ces passages, qui font tellement penser à la Bible, font aussi irrémédiablement penser à la colère.

<sup>12</sup> Le Chapitre VI commence et s'achève avec Claudel.

<sup>13</sup> « 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).

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>15</sup> *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 indéfinies 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-

lement<sup>16</sup>. 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 redondance<sup>17</sup>. 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-mêmes<sup>18</sup>. 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 prouver<sup>19</sup>, non sans bravade : *rivière* ne fait pas le bruit de

<sup>16</sup> 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.

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

<sup>18</sup> « 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).

<sup>19</sup> 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 figuré<sup>20</sup>. 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 unes pour plus figurées 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 »<sup>21</sup>, 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

<sup>20</sup> « 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).

<sup>21</sup> 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 »<sup>22</sup>. 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*<sup>23</sup>. 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.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>23</sup> 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'autre<sup>24</sup>. C'est

<sup>24</sup> « 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'autre<sup>25</sup>. 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).

<sup>25</sup> 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 colère<sup>26</sup>. 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 éléments<sup>27</sup>, elle a beau, selon Jankélévitch, être créée par l'homme : elle est

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 242-243.

<sup>27</sup> *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 Maeterlinck<sup>28</sup> ?

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 fiction<sup>29</sup>. 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

<sup>28</sup> « 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.

<sup>29</sup> 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 »<sup>30</sup> 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 douces<sup>31</sup>. 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

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> « 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 »<sup>32</sup> 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 physiquement<sup>33</sup>. 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 Bachelard<sup>34</sup>. *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 pense<sup>35</sup>. 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 croire<sup>36</sup> 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

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 211-212.

<sup>33</sup> 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).

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 246.

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> 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 mariages<sup>37</sup> 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 »<sup>38</sup> : 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 »<sup>39</sup>. Elle n'est ni sujet, ni objet<sup>40</sup>. 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 »<sup>41</sup>.

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-

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 246.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 4.

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

<sup>41</sup> *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-il<sup>42</sup>, « 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 »<sup>43</sup>.

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)

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>43</sup> *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 »<sup>44</sup>.

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

<sup>44</sup> 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 »<sup>45</sup>.

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.

<sup>45</sup> 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).







**Matthieu Guillot**

*Entendre l'écriture pour écouter la sonorité.*

*Lectures dans l'audibilité du lisible, entre Gaston Bachelard  
et Henri Bosco*

Ce texte est dédié à la mémoire de Michel Guiomar († 2013)

« Et à quelle hauteur de l'être  
doivent s'ouvrir les oreilles qui écoutent ? »  
G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 165

Comme lecteur admiratif, l'étude des ouvrages poético-rêveurs de Gaston Bachelard ne cesse depuis toujours de nous frapper par un aspect singulier : l'usage soigneux, scrupuleux, des écrivains et des poètes sollicités avec autant d'intelligence que de passion, pour abonder dans la finesse et la justesse de ses analyses philosophiques, et nourrir ainsi sa pensée profonde. De cette proximité témoigne par exemple la lettre qu'il écrit en mai 1958 à Henry Bauchau, écrivain-poète, où il dit : « Parfois un vers m'arrête et je me mets à songer loin de vous. C'est si beau ! Un accord arraché au silence », et qui se termine par : « Oui, cher poète, je vous lis intimement »<sup>1</sup>. Mais si cet aspect a souvent été souligné (y compris par les poètes eux-mêmes, tel Louis Guillaume demandant : « Quel autre philosophe s'est ainsi fait l'avocat des poètes ? »)<sup>2</sup>, il y a, de notre point de vue musicologique, bien davantage à remarquer. Chez Bachelard en effet, cette lecture sur-attentive – et, dirions-nous, *sur-veillante* – qui le caractérise prend, en une quasi instantanéité, la tournure spectaculaire d'une certaine qualité *d'écoute*. Lecture qui incline vers une longue descente, puis une longue veille dans l'intériorité auditive. La sienne est bien cette « lente lecture songeuse » qu'il évoque au regard de l'image littéraire<sup>3</sup>. D'où son accession à une forme de patience-attente découvrant et ouvrant les portes d'une résonance et d'un retentissement de l'écriture. Que cette écoute bachelardienne trouve ainsi sa source dans la découverte, la fréquentation et la

<sup>1</sup> Publiée dans la revue *Nu(e)*, n°35, Nice, mars 2007, p. 117.

<sup>2</sup> Guillaume, L., «Gaston Bachelard et les poètes», *Cahiers du Sud*, n°376, 1964, p. 185. L'auteur souligne le « commerce constant » entre les poètes et le philosophe : « la poésie l'avait envahi peu à peu » (p. 179).

<sup>3</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, Paris, J. Corti, 1943, p. 285.

méditation des textes et des poèmes retiendra donc ici notre attention, à travers le cas d'un écrivain particulièrement apprécié du philosophe.

Henri Bosco figure parmi ces divers écrivains qui traversent avec bonheur de nombreuses pages bachelardiennes. S'il fallait démontrer l'indéniable proximité dans la pensée et la sensibilité de Gaston Bachelard et de Henri Bosco, l'un et l'autre reliés par une réciproque estime, il suffirait de rappeler leur correspondance des dernières années (1957 à 1962)<sup>4</sup>, ainsi que la dédicace du philosophe à l'écrivain (dans *La flamme d'une chandelle*, 1961, où il le qualifie de « maître »), comme de ce dernier au premier (dans ses souvenirs titrés *Un oubli moins profond*, 1961). L'admiration que porte Bachelard à Bosco se ressent aisément dans les passages qu'il lui consacre, le philosophe confiant même avec malice à son lecteur sa part de « jalousie » envers l'écrivain... en guise d'aveu<sup>5</sup>. Plus encore, les styles littéraires respectifs semblent même déteindre l'un sur l'autre et prêteraient presque à confusion. On lit ainsi dès 1938, dans l'avant-propos à sa *Psychanalyse du feu*, que l'auteur veut y « étudier l'homme pensif à son foyer, dans la solitude, quand le feu est brillant, comme une conscience de la solitude ». Et plus bas : « Il ne faut qu'un soir d'hiver, que le vent autour de la maison, qu'un feu clair, pour qu'une âme douloureuse dise à la fois ses souvenirs et ses peines »<sup>6</sup>. L'on reconnaîtrait là des phrases typiques d'un Henri Bosco qui aurait pu les écrire, aussi bien que des thèmes (la solitude, le feu, l'hiver, la maison) qui lui sont proches et familiers ; et à tout le moins d'inspiration très boscoïenne. « Tout l'être du monde, s'il rêve, rêve qu'il parle ». Une formulation à la tonalité bachelardienne (par la concision et la densité poétiques) pourtant due ici à Bosco<sup>7</sup>. Mais quel est l'inspirateur pour l'autre ?<sup>8</sup> Grand connaisseur de nos deux auteurs, Michel Guiomar n'a jamais manqué de souligner la proximité des pensées, leur convergence, leur troublante parenté. Rappelant que « Bachelard fut un grand lecteur de Bosco », il cite un passage de l'écrivain, une « célébration de la Matière » qui, nous dit-il, « hasard, affinité profonde ou influence, aurait pu être signée de Bachelard »<sup>9</sup> :

*La matière elle-même impose sa présence. Elle parle à sa façon. Si l'on est doué pour l'entendre, on l'écoute, et parfois on la comprend... Peut-être nous murmure-t-elle simplement qu'elle est là ; mais qu'elle élève ce murmure, qui pourrait en douter, ici – surtout ici – où une disposition naturelle du sol, des arbres, et des eaux favorise les plus déraisonnables confidences, donne un sens aux souffles, anime les formes.*

<sup>4</sup> Publiée dans les *Cahiers Henri Bosco*, n°47/48, 2013, Artois Presses Université. Rappelons la Journée d'étude tenue à Dijon en Novembre 2013, « Gaston Bachelard et Henri Bosco : rêveries croisées », coorganisée par l'Amitié Henri Bosco et l'Association Internationale Gaston Bachelard.

<sup>5</sup> Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, Puf, 1971, p. 104.

<sup>6</sup> Bachelard, G., *La psychanalyse du feu*, Paris, Nrf Gallimard, 1938, p. 13.

<sup>7</sup> Bosco, H., *L'Antiquaire*, Paris, Gallimard, 1954, coll. Folio, 1979, p. 161.

<sup>8</sup> Voir ici les remarques de Bernard Plessy, «Bosco lu par Bachelard», *Bulletin des Lettres*, 1978. Repris sur le site <http://henribosco.free.fr/textes/bachelard.html>

<sup>9</sup> Guiomar, M., *Miroirs de ténèbres*, III. *Henri Bosco*, Paris, J. Corti, 1984, p. 41, et «Des eaux de nuit et de ténèbres», in *Henri Bosco et le romantisme nocturne*, textes réunis par Luc Fraisse et Benoît Neiss, Paris, H. Champion, 2005, p. 116.

Où l'on constatera déjà que le sujet de l'audibilité traverse ces lignes. Pourquoi donc associer l'un et l'autre, si ce n'est qu'à travers leur approche respective, précisément – lecture pour l'un, écriture pour le second –, se noue une vaste poétique de l'écoute, des choses et des êtres, des mots et des voix<sup>10</sup>. L'importance considérable de l'univers sonore dans l'œuvre de Henri Bosco (par ailleurs mélomane, nul hasard – mais tout comme Bachelard, nous révèle Jean-Luc Pouliquen<sup>11</sup>) susciterait a priori une interrogation justifiée à laquelle répond, parmi les souvenirs de l'écrivain des ombres et de la pénombre (que Michel Guiomar nomme « états crépusculaires »<sup>12</sup>), la remarque suivante, sans doute capitale pour nous puisque traçant une voie nette : « Peut-être faudrait-il à la vue qui déçoit toujours substituer la voix qui a des charmes, et au regard, l'appel, puis écouter en soi l'écho que l'on a de soi-même »<sup>13</sup>. Or en ce déni absolu de l'œil, sur lequel l'emportent chez lui une réelle fascination et un clair enchantement des sons ou des « lointains sonores »<sup>14</sup> (Bosco parlant volontiers d'« envoûtement »), s'entendrait comme en écho la pensée scientifique bachelardienne, examinée ici par Jean-Pierre Faye déduisant que « la vue n'est pas nécessairement la bonne avenue du savoir »<sup>15</sup>.

Que retenons-nous d'ores et déjà de la lecture de l'un et de l'autre – et dans leur cas, de notre *lecture-écoute* ? La leçon bachelardienne essentielle, qui tient lieu pour nous de base, selon laquelle « les mots sont des coquilles de clameurs ». Ou/et « des coquilles de parole »<sup>16</sup>. Mais il nous faut d'abord bien entendre ces deux expressions distinctes : alors que la première désignerait l'audible dans son ensemble, la seconde toucherait plus précisément à la voix, à la vocalité. Nous voudrions étendre cette acception de lecture-écoute

<sup>10</sup> Voir par exemple Onimus, J., « Henri Bosco à l'écoute de la nature », *Cahiers Henri Bosco*, n°24, Aix, Edisud, 1984, pp. 126-136. L'auteur évoque chez Bosco une « écoute extrême, plus spirituelle que physiologique », qui tend à égaler « une façon de voir l'invisible » (p. 128). Voir aussi Lambert, D., « Le bruit de la mer. Écriture, chant et musique dans l'Épervier de Henri Bosco », *Cahiers Henri Bosco*, n°39/40, Aix, Edisud, 2000, pp. 228-241 : « Il y a chez Bosco comme une lecture sonore. » (p. 231).

<sup>11</sup> Pouliquen, J.-L., « Gaston Bachelard, les poètes et la poésie », *Reflexão*, vol. 30, n°88, 2005, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, p. 25 : « Sa fille Suzanne m'a appris que son père avait l'oreille absolue. A Bar-sur-Aube, il lui avait acheté un harmonium. Lorsqu'elle faisait ses exercices au clavier, il s'apercevait immédiatement de la moindre fausse note ». Sur le rapport de H. Bosco à la musique, voir par exemple Neiss, B., « Musique et écriture romanesque. Le cas de Henri Bosco », *Cahiers Henri Bosco*, n°39/40, Aix, Edisud, 2000, pp. 113-124.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Bosco, H., *Un oubli moins profond*, Paris, Gallimard, 1961, p. 216.

<sup>14</sup> Voir par exemple, parmi tant d'autres, une description sonore typique dans Bosco, H., *Antonin*, Paris, Gallimard, 1952, p. 108 : « Le choc, doux ou clair, le choc pur ou sombre, d'une seule note, dans l'air, suffisait à communiquer un long plaisir à mes oreilles ; et de là j'en suivais les échos successifs, de vibration en vibration, jusqu'au silence, où l'onde s'évanouissait au fond de moi, dans l'empire des lointains sonores ».

<sup>15</sup> Faye, J.-P., « La vue », *Cahiers du Sud*, n°376, 1964, p. 202.

<sup>16</sup> Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, Paris, Puf, 1957, p. 164 et *La Poétique de la rêverie*, *ibidem*, p. 43.

telle que nous l'avions proposée dans un travail antérieur <sup>17</sup> : cette « clameur » perçue par le philosophe dans ses lectures méditatives résulte d'une vérité authentifiée car dûment éprouvée (et non d'une auto-persuasion). Elle signale que les mots font retentir des sonorités, à l'intérieur même de l'espace-lecture. Que l'audible s'inscrit dans les strates du lisible où il se loge, que le lecteur doué d'attention aiguë (Bachelard et sa lecture *plongeante* dans les profondeurs de l'écriture) vient déloger, ou pour ainsi dire débusquer. Telle serait donc sa manière de prêter l'oreille à l'écrit, au retentissement des mots et des sons qu'ils évoquent. Rappelons simplement à cet égard, pour étayer le propos, ce que l'écrivain autrichien Robert Schneider, musicien et organiste, déclarait même de manière directe dans un entretien filmé à propos de ses deux romans *Frère sommeil* (1992) et *Die Luftgängerin* (1998) : « Mes livres sont des créations sonores ».

Si Bachelard, par sa lecture délicate mais intense et perçante, traverse la carapace de l'écriture, du mot, jusqu'à son corps sonore, et décèle que « de grandes ondes de silence vibrent en des poèmes » <sup>18</sup>, Henri Bosco, de son côté, engage une pratique narrative et descriptive pointilleuse et raffinée, dans laquelle de semblables ondes parcourent ses récits. L'écriture de Bosco se prête merveilleusement à une auscultation du monde des sons : la thématique de l'écoute abonde dans son œuvre. Par moments, et par pans entiers, son écriture est proprement *incitative* : elle nous incite et nous invite à écouter l'état sonore que les mots restituent au plan littéraire. Bosco sonde les divers aspects de l'audible que nous percevons à peine et qui nous ouvrent à une sensibilité subtile. Celle par exemple qui, dans *Le Mas Théotime* (1946), recueille les « variations du silence insaisissables », distingue ses « infimes altérations » et qui, *in fine*, devient à la limite ce que nous nommerions un dialogue de l'écoute et de l'esprit. Voici l'écrivain évoquant un « chuchotement presque insonore » résultant d'un battant de cloche « amorti par un chiffon de laine d'où ne s'échappait qu'une onde feutrée sans portée spatiale ». Et plus loin : « Puis la vibration s'alanguit, l'onde s'apaise en onde ; tout se tait. On écoute encore. On entend, et peut-être cette illusion est-elle perception profonde » <sup>19</sup>. De telles mise en scène et mise en situation de l'écoute, appelées à devenir l'oreille active du lecteur, nourrissent, élargissent et enrichissent progressivement son imagination, au sens où, évoquant le *Petit Poucet* de Gaston Paris, Bachelard indique : « nous sommes invités, en suivant le conte, à descendre au-dessous du seuil de l'audition, à *entendre avec notre imagination* » <sup>20</sup>. Ces derniers mots revêtent une grande importance. Or selon lui, l'imagination, définie comme « *bruiteur* », « doit amplifier ou assourdir » <sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Guillot, M., *Dialogues avec l'audible*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 69-77 (à propos d'un poème de E. E. Cummings) : ce chapitre s'intitule « Latence et lecture de l'audible ». Voir aussi aux pp. 146-150 (« Textes en écritures d'échos »).

<sup>18</sup> Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, *ibidem*, p. 164.

<sup>19</sup> Bosco, H., *Malicroix*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 194-195.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 154. Nous soulignons les derniers mots.

<sup>21</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1942, p. 261.

Mais, précédant les textes de H. Bosco, il existe, auparavant, une filiation inaperçue que nous avons cru reconnaître, et qu'il nous faudrait évoquer en la personne d'Oscar Milosz<sup>22</sup>, et de Julien Gracq. Si le premier poète est cité par Bachelard comme exemple à *écouter*, le second ne figure pas comme référence dans ses ouvrages. Cependant, à travers son premier roman, *Au château d'Argol*, publié en 1938, Gracq se situe dans la lignée directe d'Edgar A. Poe et de sa fameuse *Maison Usher*, dont Bachelard n'a pas manqué d'en souligner les « hallucinations auditives » et l'« imagination auditive »<sup>23</sup>. Michel Guiomar, Jacqueline Michel, ou encore Jean Onimus, rappelons-le, avaient défriché le terrain, et déchiffré l'écriture et la langue de Bosco et de Gracq, comparables et si proches à certains égards<sup>24</sup>. Ainsi, à propos des salles du château, J. Gracq évoque une conversation qui « devait à la résonance métallique des dalles de cuivre une sonorité rapide et divisée comme un choc d'armes » mais s'abaissait, « étouffée par la pénombre et l'altitude des voûtes, à un murmure presque indistinct et intensément musical ». L'oreille aux aguets – « ...la porte close de la chambre d'Herminien, derrière laquelle le choc timide d'un verre, l'accent musical et surprenant d'un soupir isolé, au sein du silence tendu... » – et l'emprise du monde des sons, comme chez Bosco – « des sons d'une pureté cristalline, égrenés en un surprenant et hésitant *decrescendo*, flottèrent comme une buée sonore traversée des éclats jaunes du soleil et rejoignirent curieusement le rythme des gouttes d'eau qui tombaient de la voûte » – scandent le sombre récit dans une certaine régularité. Celui-ci requiert donc aussi d'être écouté – appréhendé par une lecture *auditive* – dans sa juste *tonalité*<sup>25</sup>.

On l'aura compris, on souhaite donc s'attacher ici avec insistance aux « échos lointains qui résonnent au creux des mots », tel que le formule si bien Bachelard, qui nous démontre et nous persuade lectures à l'appui que ce sont « les poètes » qui « vont nous apprendre à écouter »<sup>26</sup>. Or quel indice donne-t-il sur l'image littéraire, créée par l'écrivain et le poète ? Que celle-ci « promulgue des sonorités qu'il faut appeler, sur un mode à peine métaphorique, des *sonorités écrites* », et qu'« une sorte d'oreille abstraite, apte à saisir des voix tacites, s'éveille en écrivant »<sup>27</sup>. Ce constat établi, il n'aura pas échappé au philosophe que du côté du lecteur qu'il est, et que nous sommes, cette même oreille s'éveille *en lisant*. Des textes (récits ou poèmes) émanent des sollicitations sonores à l'occasion desquelles, plongé dans les entrailles de leur chair, qui n'est autre que la chair du monde refaçonnée par l'écrit, le lecteur s'entend alors entraîné dans un « devenir-écoute ». A la lecture de Bosco, il ne pourrait d'ailleurs y résister.

<sup>22</sup> A ce sujet voir par exemple Janine Kohler, « Musicalité et poésie », *Cahiers Les Amis de Milosz*, n°44, Ed. André Silvaire/Ed. du Rocher, 2005, pp. 57-65. Voir aussi Guillot, M., *ibidem*, pp. 150-151.

<sup>23</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Réveries du Repos*, Paris, J. Corti, 1948, p. 88, 89.

<sup>24</sup> Guiomar, M., *ibidem*. Michel, J., *Une mise en récit du silence. Le Clézio – Bosco – Gracq*, Paris, José Corti, 1986. Voir aussi Michel, J., « Julien Gracq : les structures du silence dans *Liberté Grandes* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°5, 1980, Paris, A. Colin, pp. 749-763.

<sup>25</sup> Gracq, J., *Au château d'Argol*, Paris, José Corti, 1986, pp. 58, 111 et 149.

<sup>26</sup> Bachelard, G., *La flamme d'une chandelle*, Paris, Puf, 1961, pp. 41-42.

<sup>27</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, *ibidem*, p. 284.

Écrivain de l'attente, de la patience, du guet, du silence et de l'ombre, du fugitif et de l'incertain, Henri Bosco, tout naturellement, tend l'oreille aux plus infimes cosmos, dans ce que nous appellerions sans peine une apologie puis une apothéose de l'écoute, épiait le monde dans son épaisseur cryptique par une vue perçante et une oreille surtendue, quasi animales. Car l'au delà de l'apparence converge chez lui dans un au delà du silence toujours en déploiement, prêt à éclore dans une surécoute.

...quand arrive cette heure où les voix, les bruits, les murmures eux-mêmes l'un après l'autre disparaissent jusqu'à ce que se taisent les plus lointains appels du monde et les dernières rumeurs de notre âme. [...] Alors on peut tendre l'oreille, écouter, chercher au-delà, percevoir sous ce qui se tait ce qui peut-être parle encore, échos de ces voix inconnues qui annoncent le drame en marche comme autant de présages.<sup>28</sup>

Tout compte fait, dans bon nombre de ses récits, Bosco ne fait toujours qu'*entendre des voix* : c'est leur résonance qu'il ne cesse de répercuter au cœur de ses textes<sup>29</sup>. Mais pour Bachelard, plus largement, chez Bosco « toute sonorité est une voix »<sup>30</sup>. Ainsi dans *L'Antiquaire* de multiples passages mettent en scène l'écoute finement disséquée, trahissant l'hypersensibilité du narrateur :

J'écoutais. Mais nul bruit ne trahissait une présence. Le silence pourtant restait en suspens et semblait sensible, comme il advient qu'il soit, quand une âme est là, et se tait...

Tout en moi était devenu battement du cœur. Le plus léger contact électrisait mes nerfs ; un effleurement me frappait d'un choc. Je n'étais plus qu'un réseau de cordes sensibles frémissant au soupir, au souffle...<sup>31</sup>

De même, dans *Hyacinthe* par exemple, le narrateur précise :

J'étais étonné du silence. Je goûte, j'aime le silence. J'en ai connu de toutes sortes et je sais distinguer leurs natures diverses. Car chaque silence, comme chaque son, a sa hauteur, son timbre, sa densité. Il forme ainsi une musique étrange qui se développe en deçà et au delà de tous les registres perceptibles.<sup>32</sup>

On remarquera que les mots de hauteur, timbre, densité, appartiennent précisément à la terminologie musicale, désignant chacun une qualité de son particulière. Il n'est certes pas anodin que H. Bosco place le silence sur un pied d'égalité avec le son. L'un et l'autre chez lui une entité indissociable, régissant un seul et même univers. H. Bosco développe cette pensée "sonnante" et détaille par gradations la richesse du silence qu'il sonde :

<sup>28</sup> Bosco, H., *Une Ombre*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 39-40.

<sup>29</sup> Nous ne pouvons citer, dans le cadre de cet article, que quelques exemples représentatifs, tant ils sont nombreux à exploiter.

<sup>30</sup> Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, *ibidem*, p. 140.

<sup>31</sup> Bosco, H., *L'Antiquaire*, *ibidem*, pp. 420-421.

<sup>32</sup> Bosco, H., *Hyacinthe*, Paris, Gallimard, 1940, pp. 69-70..

Pendant tout le repas régna un vrai silence, non seulement un silence des lèvres, mais encore ce silence grave de tout le corps et de toute l'âme réconciliés, et qui, seul, permet d'entendre jusqu'au plus imperceptible bruissement du monde... Et c'était, au loin, une plainte que nous entendions dans la nuit...<sup>33</sup>

Il est vrai que Bosco possède le don rare d'explorer et de dépeindre ce que Jean Onimus appelle chez lui les « réalités fugaces »<sup>34</sup>. Parmi celles qui concernent l'audible, la nature tient une place fréquente et privilégiée :

... la forêt ne parlait pas aux hommes avec ses voix habituelles, sifflements, plaintes, cris, craquement des branches, soupirs des sous-bois. Elle semblait avoir laissé la parole au silence, et c'est ce silence qui nous parvenait. J'entendais le silence. Je découvrais soudain une voix inconnue, celles des choses qui se taisent...<sup>35</sup>

Mais il s'enquiert tout aussi bien de l'écoute liminale, de l'état d'avant-son. Il évoque ainsi quelque part « une grande harpe dorée » dont « chaque corde lui-sait » : « Toutes étaient tendues sur le silence, et prêtes à s'en détacher, au moindre contact »<sup>36</sup>. Ce qui n'est pas sans rappeler l'exergue qu'Edgar A. Poe écrit pour sa *Maison Usber*, les vers de Pierre-Jean de Béranger : « Son cœur est un luth suspendu. Sitôt qu'on le touche, il résonne ». C'est le règne d'un tact éolien. A l'autre extrémité du spectre de l'intensité sonore, Bosco inspecte en de longs développements les effets d'un immense crescendo d'une tempête en action, partant du « frôlement », d'un « bruissement » et d'une « rumeur » jusqu'à parvenir à « une voix gutturale » grondant, « de vifs appels de trompe » puis à des « meuglements, bramements, barrissements »<sup>37</sup>, ce qui fait dire à Bachelard : « Quel bestiaire du vent on pourrait établir si on avait le loisir, [...] dans toute l'œuvre de Henri Bosco, d'analyser la dynamologie des tempêtes ! »<sup>38</sup>. Et à la manière de l'écrivain admiré, le philosophe étudie par ailleurs l'extrême fragilité d'une petite flamme vacillante, méditée, rêvée à partir de l'œil mais aussi de l'oreille (Jean-Pierre Faye parlant à ce propos d'une « image de son et de vibration »<sup>39</sup>), en se souvenant peut-être des lueurs bosciennes parsemant ça et là les récits ténébreux de l'écrivain<sup>40</sup>. Le lecteur, de la sorte, expérimente des seuils successifs de sensibilité ordonnant, aiguisant son imagination auditive.

Nous proposerions d'étendre ici la lecture bachelardienne dans sa dimension auditive et, sur son modèle, de tendre vers ce même désir de pénétrer dans la chair de l'audible. Ainsi Walt Whitman, dans son *Chant de moi-même* (de son recueil *Feuilles d'Herbe*), restituant l'environnement acoustique et les phénomènes sonores du monde, des êtres et des objets, écrit :

<sup>33</sup> Bosco, H., *Le renard dans l'île*, Paris, Gallimard, 1956, p. 145.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>35</sup> Bosco, H., *Tante Martine*, Paris, Gallimard, 1972, p. 294.

<sup>36</sup> Bosco, H., *Les Balesta*, Paris, Gallimard, 1956, p. 226.

<sup>37</sup> Bosco, H., *Malicroix*, *ibidem*, pp. 110-115.

<sup>38</sup> Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, *ibidem*, p. 56.

<sup>39</sup> Faye, J.-P., *ibidem*, p. 200.

<sup>40</sup> Bachelard, G., *La flamme d'une chandelle*, *ibidem*, pp. 41-45.

A présent je ne ferai plus rien qu'écouter,  
 Pour enrichir mon poème de ce que j'entends, y faire  
 collaborer les sons.

Et d'énoncer à la suite en une volonté d'assemblage (très cagienne avant l'heure !)

le remuement du blé qui pousse, le babil des flammes, le caquet des bûches qui cuisent mon repas [...], j'entends tous les sons qui roulent ensemble, combinés, fondus ou successifs...<sup>41</sup>

Matthieu Guillot

Soit toute une gamme foisonnante de sensations élémentaires, qui ne sont pas de simples mots, bien loin de là. En de telles images, nous dit Bachelard, réside chez le poète « le pur besoin d'exprimer, dans un loisir d'être, quand on écoute, dans la nature, tout ce qui ne peut pas parler »<sup>42</sup>. Passons par exemple à Georg Trakl évoquant dans son poème *Rêve du mal* « les sons d'or brun d'un gong » : quelle image inspirante ! Bachelard, supposera-t-on, s'y serait sans doute arrêté pour rêver de telles sonorités et les expliciter à merveille. Et ici, la fin de son poème *De Profundis* :

Dans les taillis des noisetiers  
 Bruirent à nouveau des anges de cristal

Ce dernier vers, à la splendide image là encore, ne nous force-t-il pas à imaginer avec tension, au plus près d'une écoute intérieure, ce qu'un bruissement d'"anges de cristal" pourrait induire comme sonorité *réelle* ?<sup>43</sup> Telle est bien la grandeur de la suggestion poétique, sa puissance d'évocation. Ainsi dans *La promenade* :

Un son de cloches saintes tombe des branches des pommiers

Ou encore dans *La jeune servante* :

Rêveusement résonne dans le hameau brun  
 Un écho de danse et de violons

<sup>41</sup> Whitman, W., *Feuilles d'herbe, tome I*, Paris, Mercure de France, 1922, p. 79. Voir à ce sujet le commentaire de Léon Bazalgette, traducteur français du poète américain, in *Le « Poème-Evangile » de Walt Whitman*, Paris, Mercure de France, 1921, pp. 69-71. « L'élément musical des *Feuilles* est en effet tout intérieur. On pourrait dire que c'est une musique de pensée, souvent de la pensée ou de la contemplation mélodieuse » (p. 69).

<sup>42</sup> Bachelard, G., *La Poétique de l'espace, ibidem*, p. 164.

<sup>43</sup> Trakl, G., *Crépuscule et déclin suivi de Sébastien en rêve*, Paris, Nrf Gallimard, 1990. Robert Rovini explique que Trakl « a dû passer souvent par cette alternance de voix réalistes et de mélodies rêveuses ». In *La fonction poétique de l'image dans l'œuvre de Georg Trakl*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 12.

Tel est ce que nous ne pouvons entendre dans le réel, et que le poème lu au prisme du retentissement des mots nous permet peut-être d'entendre dans notre imagination, parfois tamisée, embrumée par le songe. C'est alors, remarque Gaston Bachelard, que « le poète et le lecteur retrouvent, ensemble, un des grands souvenirs de l'oreille »<sup>44</sup>. Mais il faudrait encore analyser de plus près et démêler la difficulté que Joë Bousquet, poète aimé et cité par Bachelard, avait pointée : « il n'est pas possible qu'une langue qu'on écrit garde longtemps la vivacité de celle qui est aussi parlée. On écrit les voix et non pas les sons »<sup>45</sup>. Une distinction à conserver en mémoire, mais qu'une lecture d'oreille précisément serait susceptible de saisir dans sa subtilité.

Si l'on pose maintenant l'évidence selon laquelle lire n'est pas entendre, puisque c'est voir des lettres que l'on suit du regard, déchiffrer mots et phrases pour en comprendre le sens, on peut enchaîner par une contestation : car lire, poésie ou prose, c'est aussi parfois entendre, et se mettre à écouter, *d'une certaine manière*. Bachelard et Bosco nous dévoilent tous deux, chacun dans son langage, cet espace de résonances et de retentissements, ce tintement de fond, ce bruissement de fond, comme le « murmure sub-grondant du poème »<sup>46</sup>. De même Michel Serres, à propos d'un sonnet de Verlaine, évoquera « bouffées d'acouphènes, nuages auditifs » issus d'une « expérience coenesthésique authentique »<sup>47</sup>. Il en résulte que l'acte de lecture, silencieux s'il en est, parvient à croiser la voie de l'oreille intérieure, à l'éveiller, à la mettre en alerte. Et ainsi, à faire émerger en propre la dimension auditive de la littérature et de la poésie, lorsque le plan lisible, le texte, se trouvent précisément en situation, en mesure de restituer avec force l'univers audible qu'ils convoquent, ou suggèrent délicatement. C'est ce rapport d'un abord énigmatique qui nous invite à ausculter littératures et poésies, susceptibles d'impliquer une forme d'éveil auditif, de solliciter une certaine musicalisation de la lecture, par un transfert subtil de l'attention au mot, et aux présences perceptibles tapies à l'intérieur des mots.

Que l'audible siège au cœur de l'écrit – *émane* – suscite en nous comme une révélation : car tel serait ce que Bachelard nous révèle vraiment – et que confirme sans cesse l'écriture de H. Bosco – par une lecture surveillante menant finalement à l'éveil enchanteur, à l'éveil poétique<sup>48</sup>. Cette remarquable “bonne entente” avec

<sup>44</sup> Bachelard, G., *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, J. Corti, 1948, p. 139.

<sup>45</sup> Bousquet, J., *Papillon de neige. Journal 1939-1942*, Paris, Verdier, 1980, p. 35.

<sup>46</sup> Bachelard, G., *La Poétique de l'espace, ibidem*, p. 163.

<sup>47</sup> Serres, M., *Éclaircissements. Entretiens avec Bruno Latour*, Paris, François Bourin, 1992, p. 146.

<sup>48</sup> Max Picard relève ainsi : « Parfois la puissance de l'immédiateté de l'image pénètre si profond dans l'âme de Bachelard qu'elle en tire à son tour une image poétique : Bachelard devient lui-même poète, le poète d'une image nouvelle ». Picard, M., « La minute de l'image », *Cahiers du Sud*, n°376, 1964, p. 191. Le philosophe suisse cite ailleurs son ami : « De l'image émane une action magique qui s'exerce sur la chose (« des images qui dépassent la réalité, qui *chantent* la réalité », dit Gaston Bachelard) ». In Picard, M., *Des cités détruites au monde inaltérable*, Paris, Plon, 1957, p. 111.

les poètes se reflète chez lui dans son approche si personnelle de la poésie, notamment dans son incomparable manière de lui attribuer une puissance et des qualités auriculaires. Davantage selon nous qu'une vertu oraculaire ! C'est ainsi qu'il va puiser dans l'écrit la source du sonore, à force d'user de cette « curiosité tendue vers l'intérieur des choses » lui donnant accès à « l'immensité intime des petites choses »<sup>49</sup>. Le penchant auditif propre à sa lecture des poètes, la propension de celle-ci à creuser le scriptural pour en extraire l'écho, la vibration du musical, nous engageant dans une large poétique de l'écoute qui dépasse sans doute l'entendement. Ainsi entendues à travers le maillage des mots, l'écriture du poème passée au crible de la sensibilité bachelardienne, comme l'écriture du récit boskien, où tintent et frémissent toutes sonorités secrètes et fantomatiques, s'épanchent dans l'audible. Serait-il dès lors excessif d'invoquer une écoute pensive, songeuse chez le philosophe, et une pensée écoutante chez l'écrivain, l'une et l'autre coexistant dans une même adhésion à la clameur, aux timbres de l'écrit, une même démarche attentive aux chœurs des présences acoustiques ? A travers Bosco dont il transmet si bien les enseignements, Bachelard serait ainsi dans ses écrits notre maître de l'oreille, notre maître d'écoute. De même qu'il avait qualifié Paul Claudel de « grand écoutant »<sup>50</sup>, nous pourrions aussi affirmer que G. Bachelard, en compagnie d'H. Bosco, appartiennent indéniablement à cette même lignée des *grands écoutants* – « Avec une passion croissante, j'écoutais », dit le narrateur de *Malicroix* (telle une synthèse de l'esprit boskien)<sup>51</sup>. S'adressant à leurs lecteurs comme à des confidents, il semble alors qu'ils attendent d'eux en retour de se convertir en *lecteurs écoutants*. Retenons aussi leurs précieuses leçons, musicales – du monde de l'oreille.

Matthieu Guillot

Musicologue, chercheur associé à l'ITI CREA, Université de Strasbourg  
 magge.2m@gmail.com

## Bibliographie

- Bachelard, G., *La psychanalyse du feu*, Paris, Nrf Gallimard, 1938.  
 Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.  
 Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, José Corti, 1948.  
 Bachelard, G., *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.  
 Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, 1957.  
 Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, Paris, Puf, 1960.  
 Bachelard, G., *La flamme d'une chandelle*, Paris, Puf, 1961.  
 Bosco, H., *Malicroix*, Paris, Gallimard, 1948.  
 Bosco, H., *Antonin*, Paris, Gallimard, 1952.  
 Bosco, H., *L'Antiquaire*, Paris, Gallimard, 1954, coll. Folio, 1979.

<sup>49</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, *ibidem*, pp. 12 et 14.

<sup>50</sup> Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, *ibidem*, p. 166. « Si vous ne voulez pas écouter, vous ne pourrez pas entendre » : P. Claudel dans *Le soulier de satin*.

<sup>51</sup> Bosco, H., *Malicroix*, *ibidem*, p. 195.

- Bosco, H., *Les Balesta*, Paris, Gallimard, 1956.
- Bosco, H., *Le renard dans l'île*, Paris, Gallimard, 1956.
- Bosco, H., *Un oubli moins profond*, Paris, Gallimard, 1961.
- Bosco, H., *Tante Martine*, Paris, Gallimard, 1972.
- Bosco, H., *Une Ombre*, Paris, Gallimard, 1978.
- Bousquet, J., *Papillon de neige. Journal 1939-1942*, Paris, Verdier, 1980.
- Faye, J.-P., « La vue », *Cahiers du Sud*, n°376, 1964, pp. 200-206.
- Gracq, J., *Au château d'Argol*, Paris, José Corti, 1986.
- Guillaume, L., « Gaston Bachelard et les poètes », *Cahiers du Sud*, n°376, 1964, pp. 179-190.
- Guillot, M., *Dialogues avec l'audible. La neige, la voix, présences sonores*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Guiomar, M., *Miroirs de ténèbres, III. Henri Bosco. L'Antiquaire. Nocturnal à l'usage des veilleurs et des ombres*, Paris, José Corti, 1984.
- Guiomar, M., « Des eaux de nuit et de ténèbres », in *Henri Bosco et le romantisme nocturne*, textes réunis par Luc Fraisse et Benoît Neiss, Paris, H. Champion, 2005, pp. 85-121.
- Onimus, J., « Henri Bosco à l'écoute de la nature », *Cahiers Henri Bosco*, n°24, 1984, pp. 126-136.
- Picard, M., « La minute de l'image », *Cahiers du Sud*, n°376, 1964, pp. 191-194.
- Plessy, B., « Bosco lu par Bachelard », *Bulletin des Lettres*, 1978. Repris sur le site <http://henri-bosco.free.fr/textes/bachelard.html>
- Pouliquen, J.-L., « Gaston Bachelard, les poètes et la poésie », *Reflexão*, vol. 30, n°88, 2005, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, pp. 19-28.
- Serres, M., *Éclaircissements. Entretiens avec Bruno Latour*, Paris, François Bourin, 1992.
- Trakl, G., *Crépuscule et déclin suivi de Sébastien en rêve*, Paris, Nrf Gallimard, coll. Poésie, 1990.
- Whitman, W., *Feuilles d'herbe, tome I*, Paris, Mercure de France, 1922.



# Christophe Corbier

## *Barthes et Bachelard à la recherche d'un repos actif*

« Si le temps pensé doit dominer le temps vécu, il faut s'attacher à la recherche d'un repos actif », écrit Gaston Bachelard à la fin de *La Dialectique de la Durée*<sup>1</sup>. Ce repos actif, vibré, le rêveur de mots, le « liseur » infatigable et patient, l'éprouvera par la lecture, qui sera elle-même aiguillonnée par le désir d'être écrivain : la pointe d'orgueil qui stimule ce désir « est en nous, simples lecteurs, pour nous, rien que pour nous. C'est de l'orgueil en chambre. Personne ne sait qu'en lisant nous revivons nos tentations d'être poète. Tout lecteur, un peu passionné de lecture, nourrit et refoule, par la lecture, un désir d'être écrivain<sup>2</sup> ». Du désir d'être écrivain au désir d'écrire qui est au cœur de *La Préparation du roman* de Roland Barthes, un premier lien apparaît, ainsi qu'un premier déplacement de l'être au faire. Coïncidence ? On sait que Barthes a été un lecteur attentif de un lecteur attentif de Bachelard. Cela n'a pas n'a pas échappé à Marielle Macé qui, dans *Façons de lire, manières d'être*, a relevé chez lui une réminiscence de *La Dialectique de la Durée* dans la conférence « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » (1978)<sup>3</sup>.

C'est à cause de cette apparition fugitive de Bachelard que nous avons décidé de nous livrer à un petit exercice d'intertextualité. Le sémiologue, du reste, n'a jamais caché sa « très grande admiration pour Bachelard<sup>4</sup> », et il salué en lui le fondateur d'une « véritable école critique, si riche que l'on peut dire que la critique française est actuellement, sous sa forme la mieux épanouie, d'inspiration bachelardienne<sup>5</sup> ». Par ailleurs, pour avoir pratiqué une critique dite thématique, Barthes a été rapproché de Bachelard au moment de la parution de *Michelet par lui-même* (1954). Toutefois, comme il l'a expliqué en 1971, « cette thématique ne devait rien à Bachelard, pour la bonne raison que je ne l'avais pas lu – ce qui ne m'a pas paru une raison suffisante pour protester chaque fois qu'on a rattaché

<sup>1</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, Paris, PUF, Quadrige, 2006, p. 148.

<sup>2</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, Quadrige, 2011, p. 9.

<sup>3</sup> Macé, M., *Façons de lire, manières d'être*, Paris, TEL-Gallimard, 2022, p. 158-160.

<sup>4</sup> Barthes, R., « Pour la libération d'une pensée pluraliste », in *Œuvres complètes*, IV, édition d'Eric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 470.

<sup>5</sup> Barthes, R., *Essais Critiques*, in *Œuvres complètes*, II, p. 502.

le *Michelet* à Bachelard : pourquoi aurais-je refusé Bachelard ? »<sup>6</sup>. En 1974, il a surtout souligné la différence entre la rêverie bachelardienne, née du plaisir de lire des « poètes d'autrefois<sup>7</sup> », et sa propre façon de lire, soumise à la quête de la jouissance. Et il a regretté « que Bachelard n'ait jamais que consommé quelque peu passivement des textes qui lui tombaient en quelque sorte tout cuits sous les yeux et dont il ne s'est jamais demandé *comment* ils avaient été faits<sup>8</sup> ».

Une telle critique ne peut être adressée aussi péremptoirement à Bachelard qui, de *Lautréamont* à *La Poétique de l'espace*, n'a cessé de méditer sur la composition de l'image poétique. Et Barthes, lecteur de *L'Air et les Songes*<sup>9</sup>, aurait pu rendre au moins justice au philosophe d'avoir examiné la nature « polyphonique » et « polysémantique » de l'image littéraire<sup>10</sup> : polyphonie et polysémie ne sont-elles pas deux notions centrales de sa propre théorie de la lecture ? On lit ainsi dans « Le style et son image » (1971) : « On dira métaphoriquement que le texte littéraire est une stéréographie : ni mélodique ni harmonique (ou du moins non pas sans relais), il est résolument contrapuntique ; il mêle les voix dans un volume, et non selon une ligne, fût-elle double ».<sup>11</sup>

Si toute profondeur métaphysique est refusée par le théoricien structuraliste, Barthes et Bachelard se rejoignent cependant sur un point : l'importance acquise par l'écoute dans l'expérience du lecteur. Ici, Bachelard a même précédé Barthes lorsqu'il a entrepris, dès le milieu des années 1930, de critiquer les images toutes faites et les conventions rhétoriques. Avant de déceler quelques échos de la phénoménologie bachelardienne dans la théorie barthésienne, nous allons donc commencer par rappeler brièvement le statut de l'image chez Bachelard, afin de montrer comment, dans *La Dialectique de la durée* et dans *Lautréamont*, la lecture et l'écriture, avec l'écoute et la référence à la théorie de la musique, s'insèrent dans la perspective d'un repos dynamique.

## Image visuelle et image littéraire

Dans *La Formation de l'esprit scientifique*, *Lautréamont* et les livres consacrées à l'imagination matérielle, Bachelard distingue deux statuts de l'image<sup>12</sup>. D'une part, l'image familière constitue un obstacle épistémologique ; l'obstacle verbal

<sup>6</sup> Barthes, R., *Œuvres complètes*, III, p. 1029. Cf. Michel Collot, « Le thème de la critique thématique », *Communications*, 47, 1988, p. 79-91.

<sup>7</sup> Barthes, R., « Roland Barthes contre les idées reçues », in *Œuvres complètes*, IV, p. 565.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> De son essai « La cathédrale des romans » en 1957 à *La Préparation du roman* (édition de Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2003, p. 42), en passant par *La Tour Eiffel* (1964), « Erté » (1971), *Le Neutre* (1977-1978), Barthes cite régulièrement *L'Air et les Songes*.

<sup>10</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 286.

<sup>11</sup> Barthes, R., « Le style et son image », in *Œuvres complètes*, III, p. 975-976. Cf. Christophe Corbier, « L'adjectif et la jouissance : une autre histoire de la musique », in Claude Coste et Sylvie Douche (dir.), *Barthes et la musique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 77-99.

<sup>12</sup> Cf. Renato Bocali, « Géométries ontologiques de l'espace onirique. Sur la topologie et la dynamique du rêve », *L'Esprit du temps*, 2014/2, n° 34, p. 47-50.

posée par ce type d'images de l'éponge qui prolifère au XVIII<sup>e</sup> exposant siècle dans les discours des savants<sup>13</sup>. D'autre part, les images littéraires, enracinées dans l'inconscient, matière première de l'imagination, ravissent le lecteur qui donne libre cours à sa rêverie et prend plaisir à écouter résonner des mots animant l'arbre du langage, dans la verticalité profonde de l'instant poétique. Mais l'ambivalence de l'image peut être repérée à l'intérieur même du champ littéraire, car la poésie n'échappe pas à l'image obstacle. Celle-ci trahit l'influence de l'imagination reproductrice quand elle se solidifie et dessine des formes géométriques sans dynamisme interne :

L'image habituelle arrête les forces imaginantes. L'image apprise dans les livres, surveillée et critiquée par les professeurs, bloque l'imagination. L'image réduite à sa forme est un concept poétique ; elle s'associe à d'autres images, de l'extérieur, comme un concept à un autre concept. Et cette continuité d'images, à laquelle le professeur de rhétorique est si attentif, manque souvent de cette continuité profonde que peuvent seules donner l'imagination matérielle et l'imagination dynamique.<sup>14</sup>

A l'inverse, l'image littéraire « déforme et déborde le concept<sup>15</sup> » : rupture avec l'habitude, institution d'un devenir, tension vers un avenir, elle est à la fois un commencement et une explosion. Elle se signale par sa prolixité, son épaisseur, sa densité<sup>16</sup>, et l'énergie accumulée dans les mots fait d'elle un « explosif » qui « brise les phrases toutes faites<sup>17</sup> » par des « superpositions de sens » et de multiples ramifications entre des « éléments inconscients divers<sup>18</sup> ». Mais tandis que les chimistes enseignent qu'une explosion est sans continuation<sup>19</sup>, l'image littéraire s'installe dans une temporalité spécifique, puisqu'elle actualise des archétypes qui se concrétisent en de multiples thèmes variés et déformés par les écrivains : « C'est cet apport personnel qui rend les archétypes vivants ; chaque rêveur remet les rêves anciens dans une situation personnelle<sup>20</sup> ».

Tout artiste, tout écrivain n'est pas pour autant capable d'animer les archétypes enracinés dans l'inconscient. Les images restent inertes et dépourvues de la complexité de « l'image littéraire pure<sup>21</sup> » quand elles sont produites par la seule impression visuelle. L'image habituelle témoigne en effet de l'impérialisme de la vision au détriment des deux autres « racines » de l'activité poétique, impressions

<sup>13</sup> Bachelard, G., *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, « Textes philosophiques », 2011, p. 90-93.

<sup>14</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 21.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 301.

<sup>16</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 321.

<sup>17</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 284.

<sup>18</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 7. Notons que Barthes utilise lui aussi cette métaphore quand il écrit dans *Le Degré zéro de l'écriture* que la poésie, depuis Hugo, est une « explosion de mots » (*Œuvres complètes*, I, p. 199).

<sup>19</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, p. 41.

<sup>20</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 227.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 266.

auditives et impressions vocales<sup>22</sup>. Ainsi, le jet d'eau est une image « quasiment conceptuelle », car cette image « est visuelle, elle est de l'ordre du mouvement dessiné et non de l'ordre du mouvement vécu. Elle n'éveille en nous aucune participation<sup>23</sup> ». De même, les représentations picturales du serpent sont privées de la « discursivité » nécessaire pour dynamiser l'archétype<sup>24</sup>.

Quant aux poèmes animaliers de Leconte de Lisle examinés à la lumière du complexe de Lautréamont, ils sont tout aussi inertes. Faible intensité des vers, platitude, laideur si contraire à la fonction « pancaliste » de l'image<sup>25</sup> : « La psychologie complexuelle ne peut trouver que des schémas et des dessins, non pas des élans et des forces, dans l'œuvre du poète parnassien<sup>26</sup> ». Cette impuissance à vivre le mouvement et à le faire vivre par les mots tient à un défaut d'audition, à une surdité aux « sonorités écrites » : « L'oreille, organe passif, commande, contre toute hiérarchie, à des éléments qui relèvent de la poésie nerveuse ; il en résulte chez Leconte de Lisle des absurdités innombrables<sup>27</sup> ».

Née d'une révolte contre la « Terreur rhétoricienne<sup>28</sup> », l'image littéraire pure marque donc la « victoire de l'imagination du verbe sur l'imagination visuelle ou, plus simplement, la victoire de l'imagination créatrice sur le réalisme<sup>29</sup> ». Grâce à la poésie, notera encore Bachelard dans *La poétique de l'espace*, « la fonction de l'irréel vient séduire ou inquiéter – toujours réveiller – l'être endormi dans ses automatismes<sup>30</sup> », en bousculant « le plus insidieux des automatismes, l'automatisme du langage<sup>31</sup> ». De là ce qu'on pourrait appeler une dialectique de l'imagination dans le champ littéraire : l'imagination créatrice est sans cesse en lutte contre la l'imagination reproductrice, les automatismes verbaux, les « données toutes faites de la vision »<sup>32</sup>. L'imagination créatrice, qui « détruit les images paresseuses de la perception<sup>33</sup> », « réanime un langage en créant de nouvelles images<sup>34</sup> », dans une double perspective d'expansion et d'intimité, d'exubérance et de profondeur.

## Surdité de Bergson

Cette théorie de l'image littéraire procède sans doute en partie de la lecture de Bergson, de sorte qu'on peut en faire la généalogie en remontant vers *La Dialectique de la durée*, et plus précisément vers le chapitre sur les métaphores de

<sup>22</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 254.

<sup>23</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 297.

<sup>24</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 266.

<sup>25</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 296.

<sup>26</sup> Bachelard, G., *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939, p. 165.

<sup>27</sup> *Ibidem.*, p. 162.

<sup>28</sup> *Ibidem.*, p. 100.

<sup>29</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, p. 255.

<sup>30</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, Quadrige, 2011, p. 17.

<sup>31</sup> *Ibidem.*

<sup>32</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 215.

<sup>33</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 26.

<sup>34</sup> *Ibidem.*, p. 6.

la durée. On sait que, pour Bachelard, « la durée est, strictement parlant, une métaphore », qui se décline en des « images plus ou moins vides, plus ou moins blanches » : « vie, musique, pensée, sentiments, histoire<sup>35</sup> ». Bergson se sert en somme d'un « cycle fermé de métaphores qui constitueront le langage de la continuité, le chant de la continuité, la berceuse de la continuité<sup>36</sup> ». De la métaphore à l'éthique, la liaison est assurée (« la durée est synonyme du bonheur »), alors qu'en réalité « ce qui fait la continuité, c'est toujours une dialectique obscure qui appelle des sentiments à propos d'impressions, des souvenirs à propos de sensations » : dialectique qui s'avère contraire au repos vibré, à « l'état lyrique » que Bachelard a découvert grâce à la rythmanalyse de Pinheiro dos Santos<sup>37</sup>.

Après une argumentation dense et serrée destinée à ruiner, sur les plans métaphysique, physique et psychologique, la thèse de la continuité temporelle, Bachelard achève sa démonstration en expliquant que, comme l'éponge, la mélodie pourrait bien être une image obstacle. Le dynamisme de la pensée bergsonienne se fige dans la répétition de cette métaphore musicale, idée faussement claire et distincte comme l'est aussi le repos dans l'épistémologie cartésienne<sup>38</sup>. Ainsi, tandis que la microphysique oblige à réviser de fond en comble le concept traditionnel de repos, les travaux de Maurice Emmanuel et de Lionel Landry ont pour conséquence de ruiner la métaphore de la mélodie chère à Bergson<sup>39</sup>. Dès que l'on connaît la nature véritable de la mélodie, il sera impossible de l'utiliser comme image de la durée. En effet, dans le système tonal classique, une mélodie est construite sur un soubassement harmonique, soit latent, soit réalisé. Un auditeur exercé, portant son attention sur certains points de la ligne mélodique, peut entendre les accords et les accents qui en soulignent les instants remarquables, la dynamisent, la complexifient. La mélodie, par conséquent, est une « perfidie temporelle<sup>40</sup> » et Bergson n'a pas pris garde au fait que « la musique est une métaphore souvent trompeuse pour une étude métaphysique de la durée<sup>41</sup> ».

Ce que Bachelard décèle en définitive dans le réseau des métaphores bergsoniennes, c'est la prééminence de la vision par rapport à l'écoute, ce que révèlent les images de la poussée et de l'aspiration. Si Bergson a montré que la théorie cinématique n'a donné « des phénomènes que des tracés linéaires, des lignes inertes », Bachelard estime que Bergson lui-même ne s'est pas dégagé du « cinématisme », « faute d'une adhésion passionnée à la matière même de ses images<sup>42</sup> ». Mais comment adhérer totalement aux images ? Comment « se constituer vraiment comme

<sup>35</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, p. 112-113.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Bachelard, G., *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, Quadrige, 2013, p. 144-146.

<sup>39</sup> Cf. Christophe Corbier, « Bergson, Bachelard, Emmanuel : rythme, mélodie et durée », *Archives de Philosophie* 75, 2012/2, p. 291-310.

<sup>40</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, p. 115.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>42</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 290-291.

le mobile qui synthétise en soi le devenir et l'être<sup>43</sup> » ? Il faut abandonner les métaphores visuelles de la poussée et de l'aspiration, « simplement dessinées », et leur substituer l'image du vol onirique, où « nous rêvons d'être emportés tout entier par un mouvement né de nous-mêmes<sup>44</sup> ».

Pour éprouver dans tout le corps « la durée vivante » avec ses « deux nuances » à la fois simultanées et successives, exaltation et attristement, poussée et aspiration, élan et retombée, il faut donc penser la force et la matière inséparablement, condition nécessaire au « travail d'allègement de notre être intime<sup>45</sup> ». Ce travail d'allègement est tout aussi nécessaire pour accéder à « l'état lyrique » au moyen d'une rythmanalyse correctement menée : vivre l'état lyrique par une dialectique de l'adhésion et de la dissociation, c'est se situer « dans les régions élevées des temps superposés, dans les temps pensés<sup>46</sup> ». Alors le lecteur, résistant aux « entraînements habituels » et « vivant dans la superposition de diverses interprétations », laisse les idées se succéder librement et légèrement<sup>47</sup>. Comme l'écrit Bachelard en conclusion de *La Dialectique de la durée*, la poésie, pensée plutôt que parlée, « redonne à l'esprit la maîtrise des dialectiques de la durée<sup>48</sup> ».

## Bonheur de l'image

Une telle façon de lire les poèmes, propédeutique au repos vibré, se fait écoute des mots plutôt qu'analyse des structures phrastiques et métriques. Cette écoute, qui s'émancipe de l'interprétation (philologique ou psychanalytique), est attentive aux vibrations, aux différentiels d'intensité, à la « résonance des mots profonds<sup>49</sup> », aux accents qui commandent « en notre être profond des murmures étouffés<sup>50</sup> ». Grâce à cette méthode, le lecteur s'accorde à la nature « polyphonique » et « polysémantique » de l'image littéraire<sup>51</sup>, et la rêverie bachelardienne parachève les correspondances baudelairiennes en provoquant une « révolution copernicienne de l'imagination<sup>52</sup> ».

À l'horizontalité du plan des significations qui caractérise les correspondances et la pensée symbolique, Bachelard entend substituer en effet la verticalité de l'imagination qui valorise la qualité, ce qui implique « l'adhésion totale du sujet qui s'engage à fond dans ce qu'il imagine<sup>53</sup> ». Le bonheur d'imaginer et de rêver prolongeant le bonheur de sentir, l'image littéraire nous projette vers l'avenir, elle

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 294.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 292.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>46</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, p. 149.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 91.

<sup>50</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, p. 150.

<sup>51</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 286.

<sup>52</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 80.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 81.

nous fait ressentir au plus profond du corps l'émerveillement devant le monde et l'admiration pour la beauté, avant toute représentation, avant tout souvenir<sup>54</sup>. Ainsi, l'image littéraire, bien loin de la néantisation sartrienne<sup>55</sup>, n'est pas encore figée en signe ; ou il s'agit plutôt d'un signe inhabituel, à la fois lisible et inouï, reconnaissable et nouveau, intelligible malgré son étrangeté native :

Le signe n'est pas ici un rappel, un souvenir, la marque indélébile d'un lointain passé. Pour mériter le titre d'une image littéraire, il faut un mérite d'originalité. Une image littéraire, c'est un sens à l'état naissant ; le mot – le vieux mot – vient y recevoir une signification nouvelle. Mais cela ne suffit pas encore : l'*image littéraire* doit s'enrichir d'un *onirisme nouveau*. *Signifier autre chose et faire rêver autrement*, telle est la double fonction de l'image littéraire. [...] Il n'y a pas de poésie antécédente à l'acte du verbe poétique. Il n'y a pas de réalité antécédente à l'image littéraire<sup>56</sup>.

Là réside le bonheur de l'image, bonheur goûté par le lecteur dans la solitude de sa lecture, et partagé avec le poète, car l'image a une valeur intersubjective : « l'image est là, la parole parle, la parole du poète lui parle<sup>57</sup> ». Et pour jouir pleinement des images, pour écouter les résonances et les vibrations infinies du mot, le lecteur ralentit sa lecture au point de lire deux fois le poème : « Le vrai poème éveille un invincible désir d'être relu<sup>58</sup> ». La répétition de la lecture n'enferme pas le lecteur dans un cycle fermé, mais elle engendre la différence. Répétition et lenteur sont donc nécessaires pour vivre dans toute leur profondeur et dans toute leur exubérance les « joies imaginaires », les « bonheurs d'images » : les rythmes lents sont offerts « précisément à celui qui veut les vivre lentement, en *savourant* son plaisir<sup>59</sup> ».

## Jouissance et thématique

Plaisir : c'est le mot sur lequel s'est arrêté Barthes en 1973 : « Avec Bachelard, c'est toute la poésie (comme simple droit de discontinuer la lecture, le combat) qui passe au crédit du Plaisir. Mais dès lors que l'œuvre est perçue sous les espèces d'une écriture, le plaisir grince, la jouissance pointe et Bachelard s'éloigne »<sup>60</sup>. Et voici Bachelard pris dans le paradigme plaisir/jouissance qui structure *Le Plaisir du texte* et qui se décline en oppositions multiples, rstyle/écriture, ancien/nouveau, continuité/discontinuité, classique/moderne, mais aussi tonal lisible/atonal scriptible.

<sup>54</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 192-194.

<sup>55</sup> Cf. Jean-Jacques Wunenburger, « La plénitude dynamique des images », *Em Questão*, 19/2, Juillet-décembre 2013, pp. 29-33.

<sup>56</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 283.

<sup>57</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, p. 12.

<sup>58</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 286.

<sup>59</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 90.

<sup>60</sup> Barthes, R., *Le Plaisir du texte, Œuvres complètes*, IV, p. 241-242.

On sait en effet que l'opposition du plaisir et de la jouissance a donné lieu à une analogie célèbre avec la musique dans *S/Z* (1970). Lisant *Sarrasine* de Balzac, Barthes a distingué le texte scriptible et atonal du récit lisible et tonal, le travail du lecteur consistant à donner volume et épaisseur à l'œuvre littéraire et à écouter les codes, les « voix », qui structurent le récit balzacien. Si la référence à la polyphonie des codes peut faire songer à Bachelard, la séparation entre le philosophe et le sémiologue est nette. Pour le premier, le modèle reste la musique ancrée dans le système tonal, tandis que le second prend acte de la révolution webernienne, ce qui est évidemment décisif pour comprendre la différence entre les deux critiques dites thématiques.

Il faut remonter d'abord jusqu'à « L'imagination du signe » (1962), célèbre essai dans lequel Barthes oppose la littérature « fortement thématique » et la littérature d'avant-garde, la première relevant de la conscience paradigmatique, la seconde de la conscience syntagmatique<sup>61</sup>. Le sémiologue prend alors fait et cause pour l'art d'avant-garde, c'est-à-dire pour un art qui n'est plus justiciable d'une lecture thématique. Le jugement de valeur qui sous-tend son analyse est légitimé par les résultats acquis grâce à une méthode élaborée à la fin des années 1940 : une méthode fondée sur la recherche des thèmes dans un texte, musical ou littéraire. Les principes de cette critique thématique ont été notamment exposés dans « L'avenir de la rhétorique » en 1946-1947, avant d'être repris dans la dernière section de *Michelet par lui-même*, « Lecture de Michelet ».

D'après Barthes, les thèmes se caractérisent par trois critères : répétition, substance, réduction. Tout d'abord, quand il soutient que le thème « exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible<sup>62</sup> », Barthes semble très proche de la phénoménologie bachelardienne : chez Michelet, le nappé, le laiteux, le sanguin, le lisse, le sec, le froid sont autant d'états de la matière qui conditionnent un jugement de valeur. Ainsi, un thème « supporte tout un système de valeurs : aucun thème n'est neutre, et toute la substance du monde se divise en états bénéfiques et en états maléfiques<sup>63</sup> ». Se souvenant de son *Michelet* en 1975, Barthes rappelle encore que le thème est « une notion utile pour désigner ce lieu du discours où le corps s'avance *sous sa propre responsabilité*, et par là même déjoue le signe<sup>64</sup> ».

Là où il se démarque de Bachelard, c'est sur la réduction et la répétition. Un thème peut être réduit à un nom (le Barbare, l'Enfant, le Jésuite, les Larmes, la Machine)<sup>65</sup>, ce qui le fige presque en image conceptuelle. Or, comme le remarquait Bachelard, l'imagination, révélant que « les qualités ne sont pas tant des états que des devenir », perturbe les classes grammaticales : elle rapproche l'adjectif qualificatif « rouge » du verbe « rougir » plutôt que du nom « rougeur », à tel point que « toute couleur imaginée devient une nuance fragile, éphémère, insaisissable »<sup>66</sup>.

<sup>61</sup> Barthes, R., *Essais Critiques, Œuvres complètes*, II, p. 465.

<sup>62</sup> Collot, M., « Le thème de la critique thématique », *Communications*, 47, 1988, p. 82.

<sup>63</sup> Barthes, R., *Michelet, Œuvres complètes*, I, p. 430.

<sup>64</sup> Barthes, R., *Roland Barthes, Œuvres complètes*, IV, p. 750.

<sup>65</sup> Barthes, R., *Michelet, Œuvres complètes*, I, p. 431.

<sup>66</sup> Cf. Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 89.

C'est c'est précisément la nuance (l'un des grands mots barthésiens) qui manque au réseau thématique, principalement constitué par des noms : le thème, mémorisable et identifiable, agit « comme un thème musical déposé en germe dans toutes les parties d'une symphonie<sup>67</sup> », mais il résiste à la « variation », car « il se signale toujours par le même mot ou la même image<sup>68</sup> ».

L'intention de Barthes est claire : il s'agit bien de procéder à la critique des thèmes, qui s'apparentent aux images habituelles de Bachelard. En effet, la thématique implique un temps « créateur puis conservateur d'automatismes de pensée qui concourent à l'image spécifique que nous avons d'un écrivain »<sup>69</sup>. Si l'analyse thématique est un instrument efficace pour lire Hugo, Claudel ou Michelet, elle montre également ce qu'est une littérature périmée, dépassée par l'avant-garde, et incapable de provoquer la jouissance du lecteur. On comprend sans doute mieux pourquoi Barthes a tenu à préciser qu'il ne devait rien à Bachelard, grand lecteur des « poètes d'autrefois ».

## L'oreille tendue

Une autre différence entre Barthes et Bachelard apparaît dans la valeur attribuée au « doublet résonance-retentissement »<sup>70</sup>. Tandis que Bachelard fait du retentissement une expérience euphorique, Barthes désire une littérature qui fasse « désignifier » le monde et se réduise, autant que possible, au déictisme le plus neutre<sup>71</sup>. Or le retentissement, causant un grand vacarme au lieu de la « vacance de l'être<sup>72</sup> », fait vibrer tout le corps, dans une expérience inverse de celle du moine zen « qui se vide d'images<sup>73</sup> ». Retentir, c'est ressentir la blessure du mot à vif, souffrir des autres, s'inquiéter du sens. Ainsi, le retentissement est proprement insupportable pour le sujet amoureux : « Le retentissement fait de l'écoute un vacarme intelligible, et de l'amoureux un écouteur monstrueux, réduit à un immense organe auditif – comme si l'écoute entraînait elle-même en état d'énonciation : en moi, c'est l'oreille qui parle<sup>74</sup> ».

Le retentissement est sans doute l'expérience la plus douloureuse qu'un sujet puisse connaître des deux modes d'écoute que Barthes a analysés dans son essai « Ecoute » (1977) : l'écoute-alerte, attentive aux indices, dont la fonction est de surveiller et de protéger un territoire ; l'écoute qui déchiffre les signes, qui consti-

<sup>67</sup> Barthes, R., *Michelet*, *Œuvres complètes*, I, p. 429.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 430.

<sup>69</sup> Barthes, R., « L'avenir de la rhétorique », *Album*, Paris, Seuil, 2015, p. 141.

<sup>70</sup> Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, p. 6-7. Cf. Marie-Pierre Lassus, *Gaston Bachelard musicien*, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 253-257.

<sup>71</sup> Barthes, R., *Essais critiques*, in *Œuvres Complètes*, II, p. 457-459.

<sup>72</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 278.

<sup>73</sup> Barthes, G., *Fragments d'un discours amoureux*, in *Œuvres complètes*, V, p. 248.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 249.

tue l'être humain en sujet et qui, liée à la Faute, est au principe de la religion<sup>75</sup>. Agitation, malaise, souffrance, culpabilité, l'écoute est le sens le plus contraire au repos actif. Ce que Bachelard, avant Barthes, n'a pas manqué de relever en s'intéressant à la dialectique de l'écoute recueillie et de l'écoute anxieuse.

Dans *L'Air et les Songes*, l'image de l'oreille étonnée suggère l'ambivalence de l'écoute, cause du Souci et aiguillon de l'imagination créatrice. L'oreille est frappée par les bruits de la nature, tonnerre, foudre, tempête, cris, qui dynamisent l'imagination et font participer le sujet au drame qui se joue devant lui et en lui : « Entendre est plus dramatique que voir. Dans la rêverie de la tempête, ce n'est pas l'œil qui donne les images, c'est l'oreille étonnée »<sup>76</sup>. Mais l'imagination stimulée par l'écoute transforme l'organe de l'ouïe en organe de la vision, de sorte que « les images visuelles de l'oreille tendue portent l'imagination au-delà du silence<sup>77</sup> ». Cette tension de l'oreille, certains écrivains savent et en jouer habilement :

On trouvera dans le livre de Tieck, *Lowell* (t. I, p. 351), une page qui montrera la vertu de l'homogénéité d'impression. Tieck fait vivre la chute sur le mode auditif. Il sait rendre la pure tonalité sonore de l'éroulement de l'abîme. Le néant des profondeurs, la profondeur néantisante sont alors entendus dans une voix qui s'étouffe, qui se perd, et qui, à une effrayante limite, ne revient plus... C'est par un son qui trouve le moyen d'être à la fois lugubre et lointain que s'achève la chute de l'être. Vivant sympathiquement sa lecture, notre âme est une oreille tendue au-dessus du puits du silence. Cette écoute anxieuse de l'être qui se perd, Tieck nous la fait vivre dans le *Schmelzen*, dans la fusion perdue.<sup>78</sup>

Bachelard a remarqué par ailleurs la manière dont le sculpteur Eduardo Chillida perçoit le fer sans se limiter aux impressions visuelles : « Ce singulier forgeron mène vraiment des rêves de fer, il dessine avec du fer, il voit avec du fer. Et tandis qu'il est dans ma chambre, me contant ses enthousiasmes de travailleur, je le vois tendre l'oreille : il écoute le fer propager sa force à travers les espaces maîtrisés ; il entend le fer répéter sa puissance en des formes qui sont comme autant d'échos matérialisés<sup>79</sup>. » L'écoute du fer aboutit à une maîtrise parfaite de l'espace et du son, sans agitation ni inquiétude. Conjonction de la vision et de l'écoute nécessaire à l'action, et qui a manqué à Emile Verhaeren : « N'est-il pas frappant qu'un des grands poètes des villes forgeronnes, Verhaeren, ait passé par une crise où il souffrait de tout bruit – même le son le plus léger – comme d'un coup de marteau<sup>80</sup> », note Bachelard, dont « l'oreille aimante » jouit au contraire du « chant de l'enclume », un son qui n'est pas encore un signe : « Toute chanson humaine est trop signifiante. C'est par une sorte d'appel de la nature qu'il faut désigner les sons

<sup>75</sup> Barthes, R., « Ecoute », *Œuvres complètes*, V, p. 340-345. Cf. Yves Citton, « Attentio practica : la flèche du temps à l'âge du faire », in Claude Coste et Sylvie Douche (dir.), *Barthes et la musique*, op. cit., p. 185-202.

<sup>76</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 259. Cf. Marie-Pierre Lassus, *Gaston Bachelard musicien*, op. cit., p. 107-132.

<sup>77</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 88.

<sup>78</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, Paris, José Corti, 1948, p. 350-351.

<sup>79</sup> Bachelard, G., *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970, p. 55.

<sup>80</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, p. 140.

poétiques fondamentaux. Combien j'aimais, du plus loin du vallon, entendre le marteau du maréchal ! Dans l'été commençant, ce son-là me semblait un son pur, un des sons purs de la solitude<sup>81</sup> ».

Mais comment apaiser un psychisme affecté par une écoute anxieuse ? Et que faire lorsqu'un bruit vient perturber la solitude heureuse du rêveur ? Se replier dans un refuge imaginaire qui préserve le sujet des agressions du monde extérieur : « fidèle à [sa] méthode de tranquillisation à l'égard de tout ce qui [l']incommode<sup>82</sup> », Bachelard s'imagine dans sa maison de Dijon, espace familier et rassurant, espace d'intimité dont « l'être est le bien-être », et qui n'a rien de commun avec les habitations parisiennes où le philosophe, en proie à l'insomnie, est sans cesse dérangé par « les bruits de la ville », par les « roulements des voitures », par « l'air en furie [qui] klaxonne de toutes parts<sup>83</sup> ».

Les bruits qui troublent l'espace intime, Barthes y a fait de même allusion dans *Comment vivre ensemble*. Il avait peut-être gardé en mémoire l'image du philosophe reclus dans la solitude de sa chambre et s'imaginant seul sur son esquif au milieu de l'océan urbain. Et il s'accorde avec Bachelard quand il conditionne la tranquillité au respect de la juste distance entre le corps et son environnement, ce qui suppose notamment une maîtrise des signes sonores par le codage des sons et des bruits. Mais, dans son utopie de structure individualiste-collective, il considère la maison comme un espace anxiogène : « Appartement : bruits exigus, maîtrisables ≠ maison : risque accru de bruits inconnus<sup>84</sup> ». Ce qui fait obstacle au repos, c'est moins la rumeur de la ville que les bruits internes de la maison, des signes soit soit mal identifiés, soit déchiffrés par l'écoute « épieuse<sup>85</sup> ». Une « communauté idyllique » vivrait donc dans un « espace sans refoulement, c'est-à-dire sans écoute, où l'on entendrait mais où l'on n'écouterait pas », dans une « transparence sonore absolue » dont la musique seule est pourvoyeuse<sup>86</sup>. Car, comme Barthes l'écrivait en 1964 dans le séminaire sur les systèmes de signification contemporains, la musique est « sens à l'état naissant », du « sémiogène à l'état pur<sup>87</sup> », et elle ouvre la voie au repos de la signifiante.

## Logos et repos

En appliquant la métaphore du sens naissant à la musique, Barthes se démarque une fois encore du philosophe, et sa méfiance à l'égard des signes, iconiques ou linguistiques, s'oppose à la confiance de Bachelard dans le logos.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>82</sup> Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, p. 98.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>84</sup> Barthes, R., *Comment vivre ensemble*, p. 118.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>87</sup> Barthes, R., *Introduction à l'inventaire des systèmes de signification contemporains*, 1963-1964, BnF, Archives Roland Barthes, NAF, 28630 (21), p. 113.

Pour l'auteur de *L'Air et les Songes*, il existe en effet une autre voie que la musique pour accéder au repos actif : la « déclamation muette » de la poésie, enracinée dans l'impression vocale. Comme l'explique Bachelard, avant la récitation, il y a la volonté de parler, qui s'origine dans le souffle et dynamise les cordes vocales. Cette volonté de parler s'éprouve dans le silence précédant l'émission vocale, par la conscience du « gosier richement innervé<sup>88</sup> », et il faut prendre son temps pour sentir les « symphonies nerveuses qui animent déjà l'être silencieux<sup>89</sup> ». Alors le lecteur pourra jouir du bonheur spécial offert par les premiers vers du *Cimetière marin* :

Les *c* durs qui s'y accumulent sont des phonèmes de la volonté, et plus précisément des phonèmes de la volonté de calme. Ils sont encore beaucoup plus beaux à vouloir qu'à dire. Ils sont voulus et revoulus. En eux, la volonté veut son poème, la volonté tout humaine du calme. Dans un univers poétique qui se bornerait aux valeurs auditives, ils détermineraient des mouvements trop angulaires. Dans l'univers poétique vraiment initial, dans l'univers vocal, ils se présentent comme de belles causes de souffle, des causes où s'affirment ensemble la puissance et le calme.<sup>90</sup>

Cette méthode de lecture permet aussi d'écouter autrement les voyelles, valorisées en tant qu'elles procurent calme et tranquillité, par exemple chez Rimbaud : « [Le vers de Rimbaud] cherche la paix vocale en jouissant *longuement* des voyelles, ces voyelles fussent-elles brèves<sup>91</sup> ». Bachelard admire le « Rimbaud de la solitude linguistique, le Rimbaud qui aime entendre les sons de notre langue dans la coquille sonore des vers nouveaux, en y mettant assez d'espace – assez de repos – pour que les voyelles aient le temps de déployer leur ampleur, pour que, du fond même de l'inconscient, la volonté de parler ait toutes ses résonances<sup>92</sup> ». Miracle de Rimbaud : « la poésie devient un bonheur de la voix plus encore qu'un bonheur de l'oreille<sup>93</sup> ».

Parmi toutes les voyelles, il en est une qui possède une valeur thérapeutique remarquable : la voyelle *a*, voyelle de la vie, du souffle, de l'apaisement. Bachelard, dans *L'Air et les Songes*, nous invite ainsi à un exercice de mimologie pratique :

Essayons de mettre tout notre être en silence – n'écoutons que notre souffle – devenons aériens comme notre souffle – ne faisons pas plus de bruit qu'un souffle, qu'un léger souffle – n'imaginons que les mots qui se forment sur notre souffle... En nous quittant, cette âme d'un souffle, on l'entend dire son nom, on l'entend dire *âme*. L'â est la voyelle soupirée – le mot âme met un peu de substance sonore sur la voyelle soupirée.<sup>94</sup>

<sup>88</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 276.

<sup>89</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 278.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 279-280.

<sup>91</sup> Bachelard, G., *Le droit de rêver*, p. 152.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 273. Cf. Marie-Pierre Lassus, *Gaston Bachelard musicien, op. cit.*, p. 215-222.

Bachelard développe ici une idée avancée dans *La Dialectique de la durée* d'après la *Vie de Vivekananda* de Romain Rolland (1929) : la respiration rythmée, la dialectique des rythmes lents et des rythmes vifs, le ralentissement du rythme respiratoire sont des techniques du corps permettant à l'homme de résonner avec les rythmes cosmiques<sup>95</sup>. En activant « l'oreille songeuse<sup>96</sup> », on peut trouver le calme avec deux mots construits sur les voyelles *a* et *i* :

La journée rythmée par la respiration vie-âme, vie-âme, vie-âme, sera une journée de l'univers. L'être vraiment aérien vit dans un univers qui se porte bien. De l'univers à l'être respirant, il y a le rapport de la santé constituante à la santé constituée. Les belles images aériennes nous vitalisent.<sup>97</sup>

La voyelle *a* et ses vertus thérapeutiques sont encore évoquées dans *La Poétique de l'espace* à propos du mot « vaste » cher à Baudelaire. Cet adjectif qui, dans la rêverie du philosophe, devient le mot de l'immensité intime et qui stimule la volonté avant toute profération, doit être valorisé par une diction rythmée sur le souffle :

Il nous apprend, ce mot, à respirer avec l'air qui repose sur l'horizon, loin des murs des prisons chimériques qui nous angoissent. Il a une vertu vocale qui travaille sur le seuil même des puissances de la voix. Panzera, le chanteur sensible à la poésie, me disait un jour qu'aux dires de psychologues expérimentaux on ne peut *penser* la voyelle *a* sans que s'innervent les cordes vocales. La lettre *a* sous les yeux, déjà la voix veut chanter.<sup>98</sup>

Miracle du mot : il fait frémir la « petite harpe éolienne » placée dans notre gorge « à la portée de notre souffle » et qui fait « chanter » la pensée, en deçà de la signification : « Dans le mot *vaste*, la voyelle *a* conserve toutes ses vertus de vocalité agrandissante. Considéré vocalement, le mot *vaste* n'est plus simplement dimensionnel. Il reçoit, comme une douce matière, les puissances balsamiques du calme illimité. Avec lui, l'illimité entre dans notre poitrine. Par lui, nous respirons cosmiquement, loin des angoisses humaines.<sup>99</sup> »

## De la voix au haïku

L'apparition fugitive de Charles Panzera dans *La Poétique de l'espace* ne peut que nous conduire pour finir vers l'un des essais les plus célèbres de Barthes, « Le grain de la voix » (1972). En opposant le baryton suisse, qui fut son professeur aimé, à Dietrich Fischer-Dieskau, Barthes s'est peut-être souvenu de Bachelard,

<sup>95</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, p. 146-147.

<sup>96</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, p. 273.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> Bachelard, G., *Le droit de rêver*, p. 179-180.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 180.

d'autant plus qu'il critique la croyance au souffle, au pneuma, soupçonnée d'être un relent de mysticisme. Ecouter le grain de la voix, ce n'est pas valoriser le souffle issu du poumon, organe mou, mais la « matérialité du corps surgie du gosier, là où le métal phonique se durcit et se découpe<sup>100</sup> ». Au souffle, il convient de substituer les dents, la langue, le palais. L'art de Panzera, selon Barthes, consistait précisément à déplacer l'attention du souffle et des mots vers la voix, située « à l'articulation du corps et du discours<sup>101</sup> ».

L'écoute du grain, une fois encore, révèle la différence entre la phénoménologie bachelardienne et la nouvelle expérience esthétique que promeut le sémiologue. Non seulement toute visée thérapeutique disparaît, mais à la valeur intersubjective qui fait le bonheur de l'image se substitue une « nouvelle table d'évaluation, individuelle, puisque je suis décidé à écouter mon rapport au corps de celui ou de celle qui chante ou qui joue et que ce rapport est érotique, mais nullement « subjective » (ce n'est pas en moi le « sujet » psychologique qui écoute : la jouissance qu'il espère ne va pas le renforcer – l'exprimer -, mais au contraire le perdre)<sup>102</sup> ». L'écoute du grain, enfin, ouvre la voie à l'écoute « moderne<sup>103</sup> » issue de la psychanalyse freudienne : une écoute du bruissement, « ce sens qui fait entendre une exemption de sens », ce « non-sens » qui met fin aux agressions du signe grâce à une expérience rendue possible par la musique postsérielle, la littérature d'avant-garde et « certaines recherches de radiophonie »<sup>104</sup>. Ainsi, l'écoute requise par une composition de Webern ou de John Cage nie la profondeur aussi bien que l'expansion, la résonance aussi bien que le retentissement : « C'est chaque son l'un après l'autre que j'écoute, non dans son extension syntagmatique, mais dans sa signifiante brute et comme verticale : en se déconstruisant, l'écoute s'extériorise, elle oblige le sujet à renoncer à son « intimité »<sup>105</sup>.

C'est pourquoi Barthes, réfléchissant sur l'opposition entre le haïku et le roman occidental dans *La Préparation du roman*, estime que « l'art privilégié de l'instant, c'est la musique<sup>106</sup> ». S'il peut retrouver ici les thèses de *La Dialectique de la durée*, son interprétation du haïku nous conduit surtout, pour finir, à relever une dernière différence entre les deux penseurs. Sans revenir sur la première partie de *La Préparation du roman*, nous nous contenterons de noter que, dans *L'Empire des signes*, Barthes s'est interrogé sur la manière de lire le haïku.

Nous avons assez rappelé que, pour Bachelard, lire un poème deux fois ou plus, c'est laisser les mots agir en profondeur dans le psychisme suivant un axe vertical, les laisser fleurir, vibrer et résonner. Mais comment lire le haïku ? Si l'on veut en éprouver la justesse, Barthes recommande de le dire deux fois, ni plus ni moins : « Ne dire qu'une fois cette parole exquise, ce serait attacher un

<sup>100</sup> Barthes, R., « Ecoute », *Œuvres complètes*, V, p. 348.

<sup>101</sup> Barthes, R., « Ecoute », *Œuvres complètes*, V, p. 348.

<sup>102</sup> Barthes, R., « Le grain de la voix », *Œuvres complètes*, IV, p. 155.

<sup>103</sup> Barthes, R., « Ecoute », *Œuvres complètes*, V, p. 350.

<sup>104</sup> Barthes, R., « Le bruissement de la langue », *Œuvres complètes*, IV, p. 802.

<sup>105</sup> Barthes, R., « Ecoute », *Œuvres complètes*, V, p. 351.

<sup>106</sup> Barthes, R., *La Préparation du roman*, op. cit., p. 85.

sens à la surprise, à la pointe, à la soudaineté de la perfection ; le dire plusieurs fois, ce serait postuler que le sens est à découvrir, simuler la profondeur ; entre les deux, ni singulier ni profond, l'écho ne fait que tirer un trait sous la nullité du sens<sup>107</sup>». Le haïku s'épuise dans l'instant de sa performance, sans se développer : « Toute la *Recherche du temps perdu* sortie de la Madeleine, comme la fleur japonaise dans l'eau : développement, tiroirs, *dépli* infini. Dans le haïku, la fleur n'est pas dépliée, c'est la fleur japonaise sans eau : elle reste *bouton* ». Un bouton qui ne s'ouvre pas : le haïku est un « ploc » sans ondes, sans vibrations, sans résonances<sup>108</sup>.

## En guise de conclusion : panorama et repos actif

Si Barthes n'a cessé de dialoguer avec Bachelard et de le contester discrètement sans le « refuser », il n'en reste pas moins qu'à la fin de sa vie, le sémiologue retrouve le philosophe lorsqu'il médite sur la « Vita Nova », retraite rythmée et orientée vers l'écriture. Dans l'un de ses derniers entretiens, Barthes fait allusion à *La Dialectique de la durée* pour expliquer ce que serait une retraite active :

Bachelard le disait : ce qui fait durer, c'est le rythme. La retraite est le contraire même de la mort, dans la mesure où elle implique un temps rythmé, ou, si ce mot ne fait pas peur (et il ne le doit pas), une règle. [...] Le « repos » n'est pas une nostalgie, mais plutôt une utopie dynamique. [...] Concevoir et pratiquer des choses nouvelles *en mesure*, c'est-à-dire selon un rythme : c'est cela que pour ma part j'appelle le repos.<sup>109</sup>

Les contours de cette retraite active ont été déjà dessinés dans *Le Neutre*, où les réminiscences de *La Dialectique de la durée* affleurent dans les pages consacrées à l'oscillation, au temps vibré et au « bonheur spécial » procuré par l'élévation à la puissance trois du cogito et par un « état formel où nous voulons nous reposer de vivre et de penser<sup>110</sup> ». Et si Barthes a été sensible à la thèse bachelardienne des temps idéalisés, constants sans être continus<sup>111</sup>, c'est peut-être parce qu'il a essayé de dire, dans *Le Neutre*, une expérience inouïe et inexprimable : la « conscience comme drogue<sup>112</sup> », la lucidité émotive. Intimement liée à l'ouïe, la conscience-drogue épouse un rythme existentiel : crise et apaisement.

Cet apaisement, on peut le trouver, comme Thomas de Quincey, dans l'opium, ou, comme Barthes, dans l'euphorie du panorama. En effet, le panorama naît de l'abolition du temps dans le rêve, de l'allègement de la mémoire, de la suppression de la souffrance. Il abolit la contradiction entre instant et durée dans

<sup>107</sup> Barthes, R., *L'Empire des signes, Œuvres complètes*, III, p. 409.

<sup>108</sup> Barthes, R., *La Préparation du roman, op. cit.*, p. 73.

<sup>109</sup> Barthes, R., « Lectures de l'enfance », *Œuvres complètes*, V, p. 948.

<sup>110</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, p. 101. Cf. Roland Barthes, *Le Neutre*, Paris, Seuil, 2002, p. 134, 174-176.

<sup>111</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, p. 110.

<sup>112</sup> Barthes, R., *Le Neutre*, p. 132-134.

un dépassement de la dialectique temporelle. Comme l'écrit Barthes dans *Le Neutre*, en se souvenant du « bonheur ascensionnel (très bachelardien) » de la vision panoramique<sup>113</sup>, « l'intelligence panoramique [...] voit tous les détails, mais d'un seul temps » : la vision panoramique, lecture heureuse et allégée des signes, serait « la conscience comme drogue<sup>114</sup> », un repos actif, un neutre indicible, une rêverie détendue, lucide, grâce à laquelle le sujet, dans l'harmonie de la vision et de l'écoute, peut connaître « le calme bercé, le panorama-rythme-rumeur » : un « calme alcyonien<sup>115</sup> »

Christophe Corbier

CNRS

christophe.corbier@cnrs.fr

## Bibliographie

- Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF, Quadrige, 2006.  
 Bachelard, G., *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 2011, « Textes philosophiques ».  
 Bachelard, G., *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970.  
 Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1943.  
 Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, Paris, José Corti, 1948.  
 Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, José Corti, 1948.  
 Bachelard, G., *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, Quadrige, 2013.  
 Bachelard, G., *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939.  
 Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, Quadrige, 2011.  
 Barthes, R., *La Préparation du roman*, éd. Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2003.  
 Barthes, R., « Lectures de l'enfance », *Œuvres complètes*, V (1977-1980), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., *Comment vivre ensemble*, éd. Claude Coste, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., « Le bruissement de la langue », *Œuvres complètes*, IV (1972-1976), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., *Michelet*, *Œuvres complètes*, I (1942-1961), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., *Le Neutre*, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., « Le grain de la voix », *Œuvres complètes*, IV (1972-1976), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., *L'Empire des signes*, *Œuvres complètes*, III (1968-1971), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., « Ecoute », *Œuvres complètes*, V (1977-1980), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., *Introduction à l'inventaire des systèmes de signification contemporains*, 1963-1964, BnF, Archives Roland Barthes, NAF, 28630 (21).  
 Barthes, R., *Fragments d'un discours amoureux*, in *Œuvres complètes*, V (1977-1980), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., *Essais critiques*, *Œuvres Complètes*, II (1962-1967), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.  
 Barthes, R., *Roland Barthes*, *Œuvres complètes*, IV (1972-1976), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 209-210.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 210.

- Barthes, R., *Le Plaisir du texte, Œuvres complètes*, IV (1972-1976), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.
- Barthes, R., « L'avenir de la rhétorique », *Album*, Paris, Seuil, 2015.
- Barthes, R., *Le Degré zéro de l'écriture, Œuvres complètes*, I (1942-1961), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.
- Barthes, R., « Pour la libération d'une pensée pluraliste », in *Œuvres complètes*, IV (1972-1976), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.
- Barthes, R., « Le style et son image », in *Œuvres complètes*, III (1968-1971), éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 2002.
- Boccali, R., « Géométries ontologiques de l'espace onirique. Sur la topologie et la dynamique du rêve », *L'Esprit du temps*, 2014/2, n° 34, pp. 47-59.
- Citton, Y., « Attentio practica: la flèche du temps à l'âge du faire », in Claude Coste et Sylvie Douche (éds), *Barthes et la musique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.
- Collot, M., « Le thème de la critique thématique », *Communications*, 47, 1988, pp. 79-91.
- Corbier, C., « Bergson, Bachelard, Emmanuel : rythme, mélodie et durée », *Archives de Philosophie* 75, 2012/2, p. 291-310.
- Corbier, C., « L'adjectif et la jouissance : une autre histoire de la musique », in Claude Coste et Sylvie Douche (éds), *Barthes et la musique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 77-99.
- Coste, C. et Douche, S. (éds.), *Barthes et la musique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.
- Lassus, M.-P., *Gaston Bachelard musicien*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
- Macé, M., *Façons de lire, manières d'être*, Paris, TEL-Gallimard, 2022
- Wunenburger, J.-J., « La plénitude dynamique des images », *Em Questão*, 19/2, Juillet-décembre 2013, pp. 29-35.



## Marcus Mota

### *Des sons pour de nouveaux espace : à l'écoute de Bachelard*

PARSIFAL

Ich schreite kaum, –  
doch wähn' ich mich schon weit.

GURNEMANZ

Du sieh'st, mein Sohn,  
zum Raum wird hier die Zeit.  
(Richard Wagner, *Parsifal*, 1,4).

L'intégration de la recherche artistique à la recherche académique telle est l'orientation de cet article. Les œuvres de Gaston Bachelard ont été reçues au Brésil notamment dans les cours d'arts et de lettres, bien qu'il y ait eu des efforts ces dernières années pour rechercher une compréhension plus holistique et intégrative, ce qui, même pour Bachelard, était complexe : si en 1938 il pouvait dire: “Les axes de la poétique et de la science sont d'abord inverses. Tout ce que peut espérer la philosophie, c'est de rendre la poésie et la science complémentaires, de les unir comme deux contraires bien faits”; dès 1960, il affirme “Ainsi, images et concepts se forment à ces deux pôles opposés de l'activité psychique que sont l'imagination et la raison. Joue entre elles une polarité d'exclusion.(...) Je l'ai compris trop tard<sup>1</sup>.”

Spécialement pour ce dossier, basé sur des investigations et une production artistique au Laboratoire de Dramaturgie de l'Université de Brasília (LADI-UnB), l'expérience suivante a été proposée : 1 – réanalyser les principales thèses défendues par Gaston Bachelard dans sa discussion sur la physique quantique dans le livre *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*<sup>2</sup>; 2 – à partir de l'étude précédente, élaborer des œuvres musicales instrumentales qui explorent les concepts et les idées utilisées par Bachelard sur le plan sonore.

<sup>1</sup> Respectivement, Bachelard, G., *La Psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard, 1938., p. 12 ; et Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, Paris: PUF 1960, p.47.

<sup>2</sup> Pour cela, j'ai ouvert le blog <https://bachelardiana2022.blogspot.com/>, avec les premières lectures et analyses de Bachelard, G., *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Paris, Félix Alcan, 1937.

Avant cela, il nous faut apporter quelques précisions: l'expression « analyser à nouveau » fait référence à une tradition des études bachelardiennes à l'Université de Brasília, à partir des cours et des publications du professeur et essayiste Ronaldes de Melo e Souza, Celui-ci a réuni pendant des années ses étudiants de premier cycle et d'études supérieures en herméneutique de l'imagination de Bachelard, sujet ayant inspiré mon mémoire de maîtrise « Une herméneutique de l'imagination chez Adonias Filho », à partir de 1992<sup>3</sup>. Des années plus tard, lorsque je suis devenu professeur d'université, en 1995, au Département des arts du spectacle de la même université, j'ai fondé un laboratoire interartistique, cherchant à faire face aux tensions entre la culture universitaire et les traditions artistiques<sup>4</sup>.

Ce laboratoire, depuis 1998, cherche à mettre en corrélation non seulement des domaines interartistiques – littérature, théâtre et musique – mais aussi des études pluridisciplinaires. C'est pourquoi, suite à l'aimable suggestion de ma collègue Catarina Sant'Anna, l'une des grandes spécialistes de Gaston Bachelard au Brésil, j'ai décidé d'aborder le sujet de ce dossier d'une manière différente : en même temps que l'appel était lancé, j'ai reçu les fonds pour un projet de recherche sur Richard Wagner, dans le but à la fois d'examiner la relation entre l'orchestration et l'idée du chœur grec dans ses œuvres théoriques et musico-dramatiques, et, sur la base de cet examen, de développer des orchestrations, de composer des instruments scènes comme réponses esthétiques aux concepts et aux réalisations wagnériennes<sup>5</sup>.

Ainsi, dans l'article du dossier, les enjeux des espaces et des sons chez Bachelard ont commencé à se densifier et à s'enrichir, avec la convergence d'investigations, de recherches, d'interrogations et de créations artistiques diverses. Pour organiser cette intensité de références et d'actes, je me suis inscrit à un cours de remise à niveau professionnel en composition musicale contemporaine, pour avoir un horaire hebdomadaire de révision des concepts post-wagnériens et de la création instrumentale : Intitulé « Techniques contemporaines en composition 2 », ce cours était enseigné par la Berklee School of Music<sup>6</sup>.

Au cours du stage, chaque semaine, chaque concept/école appréhendé à travers l'analyse de partitions et de fichiers sonores aboutissait à l'élaboration de la composition d'une œuvre musicale. Alors que la succession de concepts et d'écoles de composition musicale de la seconde moitié du XXe siècle explore des questions et des techniques qui élargissent les nouveaux concepts de temps et d'espace phy-

<sup>3</sup> Sur Ronaldes, voir Mota, M., *A Alethopesis de Ronaldes de Melo e Souza*. São Paulo, Edusp, Anais Abralic, v.1., 1994, p.607-612; Voir Souza, R., « Epistemologia e Hermenêutica em Bachelard », *Tempo Brasileiro*, v. 90, 1987, p. 47-93 ; Voir Souza, R., « Poesia, Filosofia e Ciência », *InterFACES*, vol. 7, p. 57-81, 2000. Ma thèse n'a été publiée qu'en 2014, regroupant plusieurs textes que j'ai rédigés sur Gaston Bachelard.

<sup>4</sup> Voir Mota, M., *Teatro e Música para Todos. O Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2022.

<sup>5</sup> Titre de la recherche, financée par le CNPq : « Wagnérien : Méthodologie Intégrée de Dramaturgie, d'Orchestration et de Médiation Technologique à partir des propositions de Richard Wagner et de sa réception de l'idée du Chœur du Théâtre de la Grèce Antique ».

<sup>6</sup> Cours créé et enseigné par le compositeur Gabriele Vanoni. À propos du compositeur : <https://gabrielevanoni.com/index.html>

siques, la convergence était enfin complète : je suivais un cours de remise à niveau, composant une musique qui expérimentait de nouvelles dimensions, son et espace-temps en même temps que je relisais Bachelard, étudiais Richard Wagner et me préparais à écrire cet article. C'est-à-dire que je n'ai écrit cet article que lorsque les compositions musicales ont été préparées. Visuellement, une telle juxtaposition d'activités peut se représenter ainsi :

Tableau: Flux de travail



Source: LADI-UnB, 2022.

Cette accumulation et cette convergence de lectures, d'analyses et d'écritures est une réplique esthétique et intellectuelle de l'hétérogénéité spatiale défendue par Bachelard, notamment dans *L'expérience de l'espace...* Et qui est effective dans les diverses techniques de compositions contemporaines. Le pluralisme spatial de la physique et la dimension multiplanaire des sons s'affrontent et s'éclairent mutuellement et nous poussent vers d'autres possibilités de matière-énergie.

## Le livre de Bachelard

Le livre *L'Expérience de l'espace dans la physique contemporaine* expose des enjeux qui dépassent l'épistémologie et abordent les arts du son. Voici comment Marie-Pierre Lassus commente ce passage : Marie-Pierre Lassus :

« Par expérience, Debussy savait lui aussi qu'en musique 'le mouvement conditionne la forme'. Or, telle est, mot pour mot, la thèse de G. Bachelard formulée dans *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine* : 'il ne peut y avoir de forme fixe. Le mouvement conditionne la forme'. Autrement dit, nous n'avons pas affaire à des formes mais à des forces : tel est le point commun à ces deux univers »<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Lassus, M. P. *Gaston Bachelard musicien: une philosophie des silences et des timbres*. Ville-neuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 84.

Ainsi, au lieu d'un espace unique, géométriquement prédéterminé, nous avons une multiplicité d'espaces. Au fur et à mesure que des espaces sont créés et qu'il existe d'innombrables processus de production et de réception, de nouveaux espaces, de nouvelles expériences de l'espace sont réalisés.

La composition musicale contemporaine a été confrontée, en même temps que la physique et la philosophie, aux implications de cette hétérogénéité spatiale<sup>8</sup>. De nouveaux paysages sonores, de nouveaux univers, de nouvelles explorations de la matérialité du son ont été produits. Tout comme dans la physique contemporaine la notion d'espace en tant que lieu où les choses sont réellement localisées est brisée, dans la musique contemporaine un tel « réalisme naïf » a été surmonté: les tensions entre la grandeur, la forme, la densité, la direction, la distance et le mouvement des événements ont été soniquement élaborées. À partir de là, on peut voir se produire en même temps plusieurs perceptions et orientations spatiales au cours d'un flux audiofocal.

Face à l'impact de l'ouverture épistémologique offerte par la physique quantique, Bachelard a proposé que dans l'hétérogénéité de la production et de la perception de l'espace, on puisse distinguer trois classes ou types de spatialisations : les espaces généralisés, les espaces de configuration, les espaces abstraits<sup>9</sup>.

Type d'espace	Définition	Commentaire
Espaces généralisés	“Par espaces généralisés, nous entendons les espaces qui gardent des liaisons intuitives avec l'espace euclidien ordinaire : tel sera le cas, par exemple, pour les espaces euclidiens à plus de trois dimensions”	“Dans les constructions de ce genre, le caractère factice est indéniable. On voit bien, en effet, qu'on généralise algébriquement des relations trouvées dans l'intuition ordinaire.”
Espaces de configuration	“Les espaces de configuration ont pris une grande importance dans la mécanique ondulatoire avec les travaux de Schrödinger. Ils ont pour but principal de décrire les mouvements d'un système de points dans les formes mêmes du mouvement d'un point unique.	Inversion : au lieu que le point de départ soit l'intuition quotidienne, nous avons un système ou un ensemble de coordonnées précède comme déterminant de l'espace.

<sup>8</sup> Sur le sujet, voir Harley, 1993 ; Solomos, 2021.

<sup>9</sup> Bachelard, G., *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Paris, Félix Alcan, 1937, p. 59-72.

Espaces abstraits	“Comme l’esprit ne tire plus l’abstrait du concret, comme l’esprit est, au contraire, habilité à former directement l’abstrait, il est tout naturellement amené à <i>proposer</i> cet abstrait rationnel à l’expérience, bref, à <i>produire</i> l’expérience sur des thèmes abstraits nouveaux.”	“On ne trouve pas l’espace : il faut toujours le construire. (...) Guidé par le nouvel esprit scientifique, soutenu par l’abstraction rationnelle, l’homme de pensée s’apprête à tout fabriquer, même l’espace.”
-------------------	---	--

La classification de Bachelard présente un mouvement dans les changements épistémologiques de son temps. Ce mouvement part des limites historiques des présupposés d’identité entre savoir et espace. Pour Bachelard, l’ouverture des possibles rationnels et expérimentaux contemporains favorise un élargissement de l’idée d’espace : d’une intuition fondée sur les données immédiates de la conscience à l’exploration de nouvelles manières de le comprendre et de le réaliser.

## Compositions musicales

En musique, une telle ouverture spatiale peut être appréhendée et vécue à travers la notion de densité ou de texture des événements sonores dans une œuvre. Spécialement pour ce dossier sur Bachelard et les sons, j’ai créé une série de pièces instrumentales qui cherchent à explorer, à travers des techniques de composition contemporaines, les tensions entre spatialité, sons et références extramusicales.

Mon point de départ est d’essayer de dépasser une dramaturgie sujet-objet traditionnelle, qui distribue des points fixes d’écoute et d’observation, tels ceux présents dans la géométrie réaliste naïve qui situe les événements comme des reproductions d’un contexte spatio-temporel immédiat, fixe et absolu.

Grâce à de nouvelles dynamiques constructives musicales dans leurs textures complexes, de nouvelles expériences de l’espace peuvent être produites et, à partir de là, les idées d’espaces construits et ouverts, les espaces abstraits peuvent être compris.

Les compositions que j’ai réalisées sont les suivantes :

Tableau: Liste des compositions de cours Berklee 2022

Número	Titre	Instrumentation	Technique	Durée	Références
1	<i>Mini Serial Suite</i>	Clarinette, Trombone, Caisse claire, Piano, Violon	Serialisme	2:30s	Schoenberg, Webern, Berg, Pierre Boulez, Ben Johnston.

2	<i>Car Window. Audioscenes.</i>	Orchestre. (classique)	Paysages sonores et textures	1:57s	Debussy, Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi, Ruth Crawford, Gyorgy Ligeti, Luciano Berio, Charles Ives, Krzysztof Penderecki.
3	<i>Minimal Trance</i>	Piano, huit violoncelles (8), grosse caisse.	Minimalisme	2:08s	Steve Reich, La Monte Young, Morton Feldman, Terry Riley, Philip Glass, Frederic Rzewski, John Adams.
4	<i>Dancing Under Water</i>	Trompette, Trombone, Timbale, Caisse Claire, Grosse Caisse, Piano, Deux Chœurs, Violon, Violoncelle.	Nouveaux rythmes	2:5s	Charles Ives, Elliott Carter, György Ligeti.
5	<i>Tristan Bossa</i>	Orchestre (classique)	Citations	2:14s	Alban Berg, Debussy, Richard Strauss, Stravinsky,
6	<i>Hymn</i>	Flûte, hautbois, cor anglais, clarinette Sib, basson, cor, trompette, trombone, violons (1,2), alto, violoncelle, contrebasse.	Nouvelle spiritualité	3:36s	George Rochberg, Samuel Barber, David Del Tredici, John Adams, Ellen Taaffe Zwilich, Yehudi Weiner, Libby Larsen, Arvo Pärt, John Tavener, James McMillan and Henryk Górecki.
7	<i>Crazy Laughs During Wartime</i>	Trombone, timbales, caisse claire, grosse caisse, piano, chant, violons (1,2), alto, violoncelle.	Musique spectrale	1:54s	Giacinto Scelsi, Per Norgard, Gérard Grisey, Tristan Murail, Jonathan Harvey.
8	<i>Space Tango</i>	Quatuor à cordes	Techniques mixtes	3:09	Astor Piazzolla, Isang Yun – Muak.

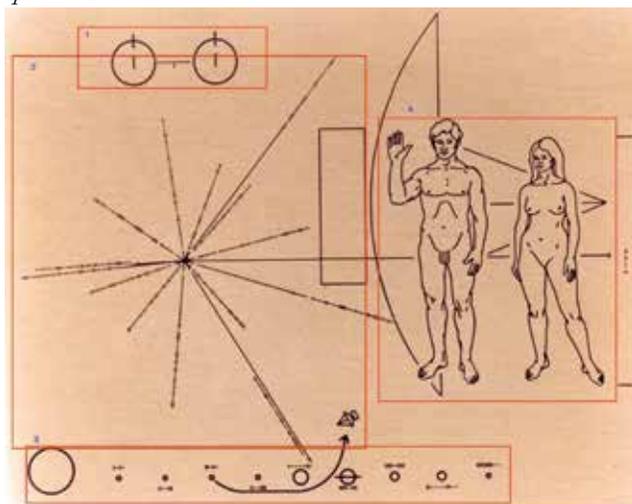
De l'abstraction préfigurant la distribution sonore dans le sérialisme aux jeux psychoacoustiques élaborés du Spectralisme, le cours s'est développé en compositions variées qui ont abouti au projet final. Celui-ci supposait (avec une instrumentation limitée à un quatuor à cordes) la convergence de techniques apprises au cours des trois mois. Avec les lectures de Bachelard et les idées de chœur de l'orchestre de Wagner, j'ai conçu et interprété la composition *Space tango*. Dans la présentation de ce projet final, j'ai écrit<sup>10</sup>:

“Mon point de départ était “*Plaque de Pioneer*” – un message vers l'espace placé sur *Pioneer 10*, lancé en 1972 ([https://en.wikipedia.org/wiki/Pioneer\\_plaque](https://en.wikipedia.org/wiki/Pioneer_plaque)). Après cela, j'ai étudié quelques pièces d'Astor Piazzolla, notamment *Four for Tango* (<https://youtu.be/3sW0zRH1kIA>) et Isang Yun – *Muak “Dance Fantasy”* (1978) (<https://youtu.be/CqADDFziVYg>).

J'ai essayé de capter cette sensation “d'espace” par rotation : dans la première partie, tous les instruments en cycles de trois mesures présentent une séquence de 11 demi-tons, de manière “presque” dodécaphonique. En même temps, j'ai inséré quelques motifs de Piazzolla et Isang Yun. Après cette première partie, j'ai exploré de nouveaux sons et combinaisons du matériel que j'ai présenté jusqu'à présent. Je l'ai composé pour un quatuor à cordes et un fichier sonore qui a une ligne de percussion “en loop”.

Le “*Pioneer board*” était une tentative de graver des informations sur l'emplacement de notre planète et de nous, ses habitants, sur un objet en deux dimensions

Figure: *Plaque de Pioneer*



Source : domaine public.

<sup>10</sup> Pour toutes les compositions réalisées pour le cours « Techniques contemporaines... », des notes de présentation ont été rédigées.

La forme analytique de la gravure présente des ensembles de données et différentes représentations, qui doivent être déchiffrées et rassemblées par l'interprète :

1 – Schéma graphique du phénomène physique d'un atome d'hydrogène, dont la vibration de base devient une unité de temps de base ;

2 – Position relative du soleil au centre de notre galaxie, à partir des faisceaux coordonnés de 14 pulsars ;

3 – Schéma du système solaire, avec l'alignement des planètes par rapport au soleil, et l'indication de la trajectoire de la sonde, qui est partie de la troisième planète, la terre ;

4 – Illustration idéale et binaire d'un homme et d'une femme, en tant que transmetteurs du message que porte la sonde, en guise de salutation aux extraterrestres.

Mon intention initiale était de mettre cette image en musique, sonifiant son étrange tissage de signes dans différentes langues. En comprenant les limites de la représentation visuelle du signe, j'ai compris qu'il fallait aller dans une autre direction. La question présupposée était : au lieu d'un message maintes fois utilisé, ce que Bachelard décrivait comme des expériences se fondant sur une connaissance naïve de l'espace, le réalisme des choses prenant appui sur un véritable réalisme de l'étendue, il fallait problématiser l'idée de « localisation centrée sur un point désigné »<sup>11</sup>.

L'organisation de la planche indique sa visée intégrative: au lieu de plusieurs plans séparés, chacun avec son centre d'attention, distingué par des lignes rouges, l'idée était de saisir « le tremblement, l'ondulation comme des touts, comme des synthèses chose – mouvement »<sup>12</sup>.

En changeant d'hypothèse, l'objectif et le processus ont été modifiés : au lieu de corréler des constances macroscopiques à des événements sonores, on a essayé de construire un contexte multisensoriel qui ne cherche pas à montrer quoi que ce soit mais à produire une expérience sonore spatialisée.

Dans le processus de création qui a conduit à une meilleure compréhension des réflexions bachelardiennes sur l'espace et à l'élaboration de l'œuvre « Space Tango », il a fallu revisiter le musée des techniques de composition du XXe siècle et comprendre son dialogue avec le remodelage des concepts d'espace et de temps que la nouvelle physique a proposés. Ainsi, dans la ré-étude des densités et des timbres de la composition *Car Window*, les scènes audio étaient la clé. A propos de la composition, j'ai écrit<sup>13</sup>:

J'ai essayé d'explorer diverses textures dans mon travail. Mon point de départ était les sons que l'on pouvait entendre lorsque je conduisais ma voiture la nuit. J'adapte l'idée de Central Park In The Dark (1906), de Charles Ives. Au lieu de copier des sons, je me suis concentré sur la distorsion. J'ai réalisé qu'il pourrait être intéressant d'utiliser une palette orchestrale pour explorer la technique basée sur la texture.

<sup>11</sup> Bachelard, G., *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Paris, Felix Alcan, 1937, p. 1, 11.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>13</sup> Mota, M., *Contemporânea: 08 experimentos musicais para diversas formações*. « *Dramaturgias* », n.21, 2022, p.721–862, p. 727.

C'était le premier exercice orchestral du cours Berklee. Comme il n'y avait qu'une semaine pour livrer chaque tâche, l'effort avec le temps et les concepts devait être géré. Dans ce cas, j'ai choisi de prendre l'exemple de Charles Ives et d'en modifier la forme et le but, qui étaient, comme il le rapporte en 1930 : « This piece purports to be a picture-in-sounds of the sounds of nature and of happenings that men would hear some thirty or so years ago (before the combustion engine and radio monopolized the earth and air), when sitting on a bench in Central Park on a hot summer night »<sup>14</sup>.

Utilisant la corrélation entre diverses sources sonores et leur combinaison et distribution à différents moments et intensités, j'ai renoncé aux correspondances étroites entre les événements macroscopiques et leur sonication afin d'élargir la perception même de l'effet des couches ou des couches de sons en fonction de la vitesse avec laquelle ils éclatent, disparaissent et reviennent.

Ensuite, dans le processus de création qui m'a conduit à « Space tango », se trouve la composition « Tristan Bossa ». Dans cette œuvre, comme dans les autres du cours, l'élaboration en peu de temps d'une création basée sur l'analyse du répertoire et des éclaircissements conceptuels, s'est faite à partir d'un dialogue entre d'autres œuvres. Et dans la semaine de création de « Tristan Bossa », le thème de la semaine était justement l'appropriation, l'intertextualité, la citation. Le tissage des sons produit par les explorations multiplanaires avec des jeux de densités et de strates est ici repris par la co-présence de matériaux d'origines différentes, provoquant une interaction entre des époques et des matériaux différents. Cette subversion de la chronologie par le dialogue entre motifs, sons et styles hétérogènes génère un événement sonore non unifié et dispersif, une dynamique de retraitement des références<sup>15</sup>.

Dans le cas de « Tristan Bossa », tel qu'exprimé dans la présentation de l'œuvre, j'ai décrit le processus créatif comme suit : « J'ai pris le Prélude de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner et je l'ai mélangé avec le rythme de la samba et les motifs mélodiques de « Aquarela Brasileira », de Ary Barroso<sup>16</sup>. Comme vous pouvez le voir, j'ai essayé d'aller à la limite. Une réduction pour piano de Liebestod, l'air final d'Isolde dans cet opéra, forme la dernière section de la pièce. C'était la tâche la plus compliquée. Il a fallu beaucoup de temps pour étudier les partitions, produire des arrangements et orchestrer.

Alors que le cours de composition touche à sa fin, et que les convergences entre les exigences de la recherche sur Wagner et l'écriture du texte sur Bachelard et les sons s'accroissent, les liens divers et possibles entre ces activités se font jour et de plus grandes difficultés et de plus grandes découvertes surgissent. Le fait qu'une œuvre établisse des relations avec les autres peut parfois passer pour un truisme. Mais, dans le cas étudié ici, en plus d'une technique de composition, on a l'opé-

<sup>14</sup> Ives, C., *Central Park in the Dark*, Kirkpatrick, J., (ed.), Hillsdale, Mobart Music Publications, 1978., p. 3.

<sup>15</sup> Kramer, L., *Postmodern Concepts of Musical Time*, « Indiana Theory Review », vol. 17.2, 21-61, 1996.

<sup>16</sup> Mota, M., *Contemporânea: 08 experimentos musicais para diversas formações*. « *Dramaturgias* », n.21, 2022, p.721-862, p. 727.

rabilité de la tradition : par la sélection de portions, de morceaux de sons et leur redistribution, on assiste à une prolifération de micro-espaces qui rayonnent dans toutes les directions, attirant à la fois similitudes et causant des étrangetés.

Cette spatialité éclatée, fracturée, est produite par l'effacement des frontières du début, constitue le début d'une matière sonore. La difficulté évoquée dans la note d'ouverture de « Tristan Bossa » résidait dans la constitution de la continuité de cette hétérogénéité sonore. Dans le cas de « Car Window. Audioscenes », il y avait un axe d'orientation ou de référence à partir de l'arc d'espace-temps entre les événements et l'observateur en accélération et en distension.

Marcus Mota

Pourtant, en abordant les documents musicaux disparates – le « fondateur » totemique de la musique classique moderne et l'icône multimédia multiculturelle, l'indétermination harmonique de Wagner et les syncopes d'Ary Barroso – j'ai alors pu faire face à la transivité des actes créatifs, cherchant de nouvelles justifications à l'arrangement et la combinaison de matériaux dans l'espace sonore créé.

Ainsi, élargissant les notions d'espace tant dans l'organisation des éléments sonores par l'écriture que dans leur disposition imaginaire, j'ai pu saisir efficacement la typologie des espaces par laquelle Bachelard termine son livre *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine* : le mouvement entre les espaces généralisés, les espaces de configuration, les espaces abstraits, n'est pas linéaire, comme le sont les moments/tâches des techniques compositionnelles contemporaines. Il n'y a pas de passage de niveau entre les espaces généralisés, construits à partir des données immédiates de la perception des objets, et les espaces de configuration, qui ont leur autonomie systémique, qui les rapproche des pratiques compositionnelles sérialistes. On ne passe pas d'un domaine d'objets à un ensemble de règles et de relations. Il existe différentes hypothèses et dispositions. Le fait que Bachelard défende l'existence de différentes modalités de construction de l'espace pointe déjà la limite d'une conception absolue du temps et de l'espace qui seraient des généralisations de constances perceptives macroscopiques. Pour rendre compréhensible cet écart par rapport à une enveloppe englobante unifiée du cosmos, Bachelard appelle « espaces » toutes ces formes et hypothèses d'organisation et de production de « réalités ». Ainsi, on part « d'un espace » qui accueillerait et contiendrait toutes choses par différentes manières de construire l'espace puis, dans le cas des espaces abstraits, par des espaces d'espaces, par une spatialisation dynamique où tout étant espace, tout se construisant, tout peut être proposé et rendu possible comme un flux hétérotopique, avec des espaces générant des espaces à partir d'espaces. L'abstraction n'est plus ici un déni du concret ou de « l'espace absolu » réaliste.

Cette dimension fluide et processuelle de la pensée spatiale de Bachelard m'est devenue plus compréhensible après l'élaboration du projet final du cours de composition de Berklee. Jusqu'à la dixième semaine de cours, chaque semaine était répartie entre les techniques apprises et les exercices de création sonore. À partir de la dixième semaine, en plus du contenu des techniques, nous avons eu un ensemble d'activités autour du choix des techniques étudiées qui seraient incorporées dans les décisions créatives pour composer quelque chose entre 3 et 5 minutes pour un quatuor à cordes.

Le titre de mon projet final, « Space Tango », met déjà au premier plan la question bachelardienne de la problématisation de l'espace<sup>17</sup>. Le mot « espace », en lui-même, est un agglomérat de références. Dans « Space Tango », « l'espace » renvoie à la fois à la spatialité de plusieurs couches d'écriture orchestrale et à la « zone » qui se situe au-delà de l'atmosphère de notre planète. Avec l'idée de capter des sons qui n'étaient pas des illustrations de choses ou de mouvements, cet « autre » espace, non euclidien, cet « espace extérieur », est devenu l'horizon imaginaire de l'œuvre<sup>18</sup>.

Pour ce faire, j'ai organisé l'espace sonore comme suit : j'ai construit un fichier son avec une boucle d'un motif de tango déformé jusqu'à la mesure 96 de l'œuvre ( «Space Tango» a 109 mesures). C'est-à-dire qu'une combinaison de timbres de caisse claire, de bloc de bois et de grosse caisse commence la composition et traverse presque toute sa longueur/durée:

Figure: Score initial pour «Space Tango»

The image shows a musical score for 'SPACE TANGO' by Marcus Mota. The score is for a full orchestra and includes a Percussion part. The tempo is marked 'Moderato (♩ = c. 100)'. The score shows the first few measures of the piece, with the Percussion part having a rhythmic motif and the string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello) having rests. The score is titled 'SPACE TANGO' and 'Marcus Mota'.

Source: LADI-UnB.

<sup>17</sup> Pour écouter la composition, lien: [https://soundcloud.com/marcusmota/space-tango?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/marcusmota/space-tango?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

OU bien : <https://on.soundcloud.com/bgWdK>

<sup>18</sup> Dans les langues latines (français, italien, espagnol, portugais) l'espace hors de la terre, l'espace extra-atmosphérique, l'espace extra-atmosphérique et d'autres expressions ne peuvent être désignés que par « espace ». En allemand nous avons « Weltraum » (Welt = monde + Raum = espace)

Cette ligne indépendante s'estompe à l'arrière-plan après l'entrée des instruments à cordes, à partir de la mesure 7 :

Figure: Score pour Space Tango

Source: LADI-UnB.

Ainsi, nous avons des blocs de sons de cordes disposés entre les sons percussifs. Ces blocs sont répartis uniformément toutes les 12 mesures, formant un cycle qui se répète 8 fois. Au sein de chaque cycle de 12 mesures, les blocs sonores sélectionnent des mouvements oscillatoires ascendants et descendants, parfois convergents et parfois disjonctifs. Les jeux entre les blocs de chaque cycle seront redistribués au cycle suivant, assurant une diffusion dans différentes directions de l'espace en hauteur.

Dès le départ, une tension se forme : les sons en blocs et en cycles se succèdent sur l'axe du temps, dans l'ordre de leur apparition. Mais les redistributions renvoient des modèles présentés dans des blocs. Cette tension est mieux comprise à partir du concept de « rotation ». D'après Bachelard,

Toute description dans l'espace revient plus ou moins directement à fixer des axes, à placer des lignes remarquables, à déterminer des angles. Nous devons donc nous attendre, suivant nos principes généraux, à ce qu'une détermination effective d'un angle change cet angle et mobilise l'objet. Autrement dit, toute expérience de détermination angulaire va donner à l'objet un mouvement de rotation. À l'incertitude sur l'angle nous devons donc faire correspondre, en application de notre postulat de non-analyse, une incertitude sur le moment angulaire conjugué. Ainsi l'attribution d'une forme réclame l'attribution d'une rotation. Il est absurde, en microphysique, de supposer qu'un micro-objet a des axes s'il n'a pas un mouvement de rotation.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Bachelard, G., *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Paris, Felix Alcan, 1937, p. 73,74.

La sensation de mouvement multidirectionnel, qui ne s'oppose pas à à un repère fixe et continu, conjugue l'effet sonore récurrent du Space Tango et l'apesanteur de l'espace. Petits motifs rythmiques d'Astor Piazzolla, dans Four for Tango et Isang Yun, dans Muak "Dance Fantasy", entérinant cet autre temps, cette autre danse, qui nous suspend entre être et devenir.

## Coda

Pour un ensemble de textes qui cherchent à étudier les réflexions de Gaston Bachelard sur la musique, rien de plus opportun que d'essayer d'écouter de telles idées, reliant arguments et constructions sonores. Le dialogue entre l'Art et la Science, qui a traversé la carrière de Gaston Bachelard, permet d'interroger ce qui naît d'événements esthétiques et/ou de créations artistiques issus de concepts et d'expérimentations de la technoscience. En tout cas, l'espace est ouvert au pluralisme d'une activité renouvelée.

Marucs Mota  
Université de Brasília, Brésil  
marcusmotaunb@gmail.com

## Bibliographie<sup>20</sup>

- Bachelard, G., *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938.
- Bachelard, G., *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Paris, Félix Alcan, 1937.
- Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.
- Cooke, A., *Charles Ives and his Road to the Stars. A New Interpretation, Assessment and Guide to the Music and the Man*, North Charleston, Estrella Books, 2015.
- Ekeberg, F., *Space in Electroacoustic Music: Composition, Performance and Perception of Musical Space*, London, unpublished doctoral dissertation, City University London, 2002.
- Gombrich, E., *The Visual Image*, in R. Olson, D., (ed.), *Media and Symbols: The Forms of Expression, Communication and Education*, Chicago, University of Chicago Press, 1974, p. 255-258.
- Harley, M., *From Point to Sphere: Spatial Organization of Sound in Contemporary Music (after 1950)*, « Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes », n.13, 1993, p.123 – 144.
- Ives, C., *Central Park in the Dark*, Kirkpatrick, J., (ed.), Hillsdale, Mobart Music Publications, 1978.
- Kramer, L., *Postmodern Concepts of Musical Time*, « Indiana Theory Review », vol. 17.2, 1996, p.21-61.
- Lassus, M. P. *Gaston Bachelard musicien: une philosophie des silences et des timbres*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
- Mota, Marcus. *Contemporânea: 08 experimentos musicais para diversas formações*. « *Dramaturgias* », n.21, 2022, p.721-862.
- Mota, M., *A Alethoptesis de Ronaldo de Melo e Souza*. São Paulo, Edusp, Anais Abralic, v.1., 1994, p.607-612.

<sup>20</sup> Je mets mes textes à disposition sur [www.brasilia.academia.edu/MarcusMota](http://www.brasilia.academia.edu/MarcusMota).

Mota, M., *Imaginação e Morte: Estudos sobre a representação da finitude*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2014.

Mota, M., *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2021.

Mota, M., *Teatro e Música para Todos. O Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2022.

Solomos, M., *From Music to Sound. The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music*, London, Routledge, 2021.

Souza, R., *Poesia, Filosofia e Ciência*, « InterFACES », vol. 7, 2000, p. 57-81.

Souza, R., *Epistemologia e Hermenêutica em Bachelard*, « Tempo Brasileiro », Rio de Janeiro, v. 90, 1987, p. 47-93.

# Pierre Sauvanet

## Le rythme de Bachelard est-il sonore ?

« Toute âme est un nœud rythmique »<sup>1</sup>.  
(S. Mallarmé)

Par ce titre, et par rapport à la thématique de ce numéro, je souhaite interroger directement le statut du terme de *rythme* dans la philosophie bachelardienne, et notamment dans *La Dialectique de la Durée*. La nouvelle édition de cet ouvrage (aux Presses Universitaires de France, en mars 2022), aussi remarquable soit-elle (le texte de présentation d'Élie During est un modèle de clarté, de précision et d'érudition), laisse évidemment en suspens de nombreuses questions non résolues, et invite de ce fait le lecteur à de nouvelles pistes de réflexion. Parmi celles-ci, l'existence des deux plans sur lesquels s'articule l'intuition de l'instant apparaît comme particulièrement importante et délicate à interpréter : comme on le sait, Bachelard distingue le plan de la vie vécue et le plan du psychisme, le second permettant de « reprendre » le premier, dans tous les sens du terme (couture, répétition et maîtrise), pour lui donner à la fois une cohérence et une identité.

L'intérêt est ici dans la façon dont Bachelard use du terme de *rythme* pour définir cette sorte de « reprise » : le rythme de l'existence, ce n'est pas la vie réelle faite d'une succession d'instantanés (car en elle-même la vie n'est pas rythmique), c'est la vie psychiquement vécue, telle qu'elle est reprise après-coup sous la forme d'un rythme mental qui totalise et organise au présent les instantanés passés. La question se pose alors de savoir quel est le statut exact de ce rythme mental : est-ce une métaphore sonore (simple répétition, comme le marteau ou le coucou)<sup>2</sup> ? Est-ce

<sup>1</sup> Mallarmé, S., *La Musique et les Lettres*, in Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 644.

<sup>2</sup> On pense bien sûr ici aux souvenirs d'enfance du philosophe, tels qu'il les raconte lui-même : « Combien j'aimais, du plus loin du vallon, entendre le marteau du maréchal [ferrant] ! Dans l'été commençant, ce son-là me semblait un son pur, un des sons purs de la solitude. Et, comprenne qui pourra, c'est au chant du coucou que me faisait penser l'enclume. L'un et l'autre étaient une voyelle des champs, une voyelle toujours la même, toujours reconnaissable. Aussi, en entendant l'enclume sonnante, le plus rare des passés, le passé de la solitude, revient dans

une métaphore plus poétique ou musicale (de l'ordre d'une composition, mais alors sur quel modèle) ? Est-ce une notion tirée de la physique ondulatoire, qui use également des termes de rythme, de phase ou de période ? Ou bien (sans que cela ne soit exclusif), est-ce un concept de rythme purement mental, silencieux, intériorisé, non réellement sonore ni musical, quelque chose comme une forme idéale et idéale ? – le paradoxe étant alors d'employer un terme très « physique » et corporel pour une construction très « mentale » et spirituelle.

\*

Voyons tout d'abord comment cette question se structure progressivement dans *La Dialectique de la Durée*. Littéralement, c'est un problème qui « prend forme » tout au long de l'ouvrage : après un premier chapitre d'ouverture, le début du deuxième chapitre plante le décor théorique, autour de l'opposition entre temps vécu et temps pensé (temps du monde et temps du moi ne sont pas naturellement synchrones) ; puis la fin du quatrième chapitre met en place le rôle de la causalité intellectuelle dans la construction de la durée (qui « n'est pas une donnée mais une œuvre ») ; d'où les pages décisives sur le temps vertical, des chapitres VI (« Les superpositions temporelles ») et VII (« Les métaphores de la durée »). La dernière étape, en ce sens, est bien celle d'un idéalisme, ou plus exactement d'un spiritualisme, voire d'un intellectualisme quasi mystique (comme le montre le passage sur les *cogito* superposés). « C'est cette cohérence rationnelle et esthétique des rythmes supérieurs de la pensée qui forme la clef de voûte de l'être »<sup>3</sup>. Dans cette dimension du temps vertical, bien nommé par Élie During « un temps de l'esprit "perpendiculaire" à la durée du monde »<sup>4</sup>, finalement, où est le rythme réel ? Il semble bien qu'on l'ait perdu en chemin, s'il est vrai qu'un rythme purement spirituel, purement intérieur, n'en est peut-être plus tout à fait un. C'est alors une sorte de rythmique pure, ni tactile ni sonore, qui renvoie *in fine* à un « système d'instant »<sup>5</sup>. La rythmanalyse est paradoxalement à ce prix : s'éloigner du rythme terrestre pour atteindre le rythme céleste – ou peu s'en faut.

En simplifiant sans caricaturer, la question devient : le rythme bachelardien prend-il sa source dans l'art ou la science ? Ou même, pourquoi pas, dans la philosophie elle-même ? À l'appui de la première hypothèse, c'est tout le chapitre VII de *La Dialectique de la Durée* (précisément, « Les métaphores de la durée », et notamment les références multiples à Maurice Emmanuel en musique et à Pius Servien en poésie) ; à l'appui de la seconde, n'oublions pas que « rationalisme ondulatoire », « science des rythmes » et « rythmologie » sont des synonymes dans *Le rationalisme appliqué*<sup>6</sup> ; à l'appui de la troisième enfin, on sait que tout « le principe

l'âme d'un rêveur... » (Bachelard, G., *La terre et les rêveries de la volonté*, ch. VI, « Le lyrisme dynamique du forgeron », Paris, José Corti, p. 139).

<sup>3</sup> Bachelard, G., *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1931, éd. 1992, p. 74.

<sup>4</sup> During, É., présentation de G. Bachelard, *La Dialectique de la Durée*, Paris, PUF, 2022, p. 29.

<sup>5</sup> Cf. Bachelard, G., *Le rationalisme appliqué*, Paris, PUF, 2004, p. 187. Sur ce point, voir notamment le début de l'article de Lamy, J., « Rythme, vie et pensée chez Bachelard. La

du rythme est *dialectique*»<sup>6</sup>. Certes, on pourra toujours répondre : un peu des trois, mais à condition de bien voir que cela engage des statuts différents (du plus métaphorique au moins métaphorique). En réalité, les choses sont peut-être encore plus simples que cela, car il semble bien que la notion de rythme puisse se réduire à une « rythmique généralisée » : « Un caractère est rythmique s'il se restitue. Il dure alors à travers une dialectique essentielle »<sup>7</sup>. Comprenons tout de même que la restitution de cette forme ne peut se faire à l'identique : elle se restitue, tout en s'auto-différenciant « dialectiquement ». Même si nous sommes ici loin de Deleuze, du moins en apparence, il est clair que la répétition inclut la différence. En tout cas, on voit ici à quel point nous sommes loin de Bergson.

Si l'on voulait résumer l'opposition de Bergson et Bachelard, et plus précisément le passage d'une conception bergsonienne à une conception bachelardienne du temps, on dirait simplement ceci : la métaphore passe de la durée au rythme. Pour bien comprendre cela, il suffit de relire très exactement, en les mettant bout à bout, la première et la dernière phrase du chapitre VII de *La Dialectique de la Durée* (intitulé « Les métaphores de la durée ») :

Si le lecteur nous a suivi dans notre thèse qui veut que les liaisons des instants vraiment actifs soient toujours effectuées sur un plan qui diffère du plan où s'exécute l'action, il ne sera pas éloigné de conclure avec nous que la durée est, strictement parlant, une *métaphore*.

Le rythme – et non pas la mélodie trop complexe – peut fournir les véritables métaphores d'une philosophie dialectique de la durée<sup>8</sup>.

Dans la première phrase, Bachelard semble donner un sens péjoratif, ou du moins une connotation péjorative, au terme de métaphore (qu'il indique d'ailleurs en italiques), comme si la durée bergsonienne n'était pas capable, précisément *en tant que métaphore*, de rendre compte de la complexité des réalités temporelles. Et pourtant, dans la dernière phrase, Bachelard semble se rendre à l'évidence d'un nécessaire usage d'une certaine métaphore, faute d'un concept suffisamment pertinent : il ne critique plus la métaphore en tant que telle, mais le choix de telle ou telle métaphore, en l'occurrence de la mélodie pour la durée, qu'il remplace dès lors par celle de « rythme ». Mais si l'on relit bien cette phrase, l'expression « véritable métaphore » peut finir par sonner comme un étrange oxymore : au sens strict, aucune métaphore n'est « véritable », puisqu'elle est toujours médiata, comme au second ou au troisième degré. Faute de concept adéquat, aucun terme comme celui de « rythme » ne permet d'être au plus près de ce que veut dire Bachelard.

rythmanalyse entre psychanalyse et chronobiologie », in Wunenburger, J.-J. et Lamy, J., (eds.), *Rythmanalyse(s). Théories et pratiques du rythme. Ontologie, définitions, variations*, Lyon, Jacques André éditeur, 2018, p. 207-240.

<sup>6</sup> Bachelard, G., « La continuité et la multiplicité temporelles », *Bulletin de la société française de philosophie*, vol. 37, n° 2, 1937, p. 55.

<sup>7</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, op. cit., p. 180.

<sup>8</sup> *Ibidem*, respectivement p. 163 et 180.

Il y a en réalité une sorte de mise en abyme dans cette recherche de la métaphore exacte. Car finalement, si Bachelard se rend à la nécessité de la métaphore, c'est sans doute qu'elle correspond en tant que telle à un changement de plan lui-même analogue à celui opéré par le rythme, dans le passage entre temps vécu et temps pensé. Sans convoquer ici tout l'historique de la métaphore philosophique (d'Aristote à Derrida, puis de Derrida à Ricœur), il suffira de rappeler avec Élie During que « le procédé de la métaphore (du grec *metaphora*, littéralement “transport”) implique un transfert de sens par substitution analogique d'un plan à l'autre du discours. L'impression de continuité que peut donner un phénomène temporel résulte d'un transfert du même ordre : comme l'a expliqué plus haut Bachelard, cette continuité n'est jamais directement observée, mais plutôt *présupposée sur un autre plan* que celui sur lequel porte l'examen »<sup>9</sup>. On ne saurait mieux dire que le procédé de la métaphore à la fois redouble et prolonge le processus du temps vertical. « Rythme » est donc le nom donné à ce geste philosophique. C'est ce qu'il nous faut éclairer – ou mieux entendre – maintenant.

\*

Dans un premier temps, le lecteur attentif est pour le moins surpris lorsqu'il relit ceci dans *L'intuition de l'instant* : « M. Bergson fait, de son point de vue, une métaphore, quand il évoque un rythme et quand il écrit : “Il n'y a pas un rythme unique de la durée ; on peut imaginer bien des rythmes différents [...]”. Nous disons exactement la même chose, mais nous le disons dans un langage direct, en traduisant, croyons-nous, directement la réalité »<sup>10</sup>. Faut-il donc croire le philosophe lorsqu'il nous dit que son rythme est bien réel ? Oui et non. Oui, dans la mesure où il s'ancre manifestement dans la réalité, et qu'il serait difficile de mettre en doute cette première version. Non, dans la mesure où on peut admettre que la pensée de Bachelard évolue, et qu'il tend progressivement, d'un ouvrage à l'autre, vers cette idée paradoxale de « véritable métaphore ». En tout cas, là où Bergson semblait parfois user du mot *rythme* comme d'un autre mot, le plus souvent dans l'expression « rythme de durée », Bachelard emploie le mot *rythme* – et pas un autre – pour exprimer volontairement une nouvelle pensée du temps, cette fameuse « intuition de l'instant », et des instants, multipliés et reliés entre eux, par le rythme précisément. Chez Bergson, le rythme sert essentiellement à montrer que la durée est la seule réalité du temps, dans son hétérogénéité même (les différences de vitesse, au sens de *tempo*), tandis que chez Bachelard le même mot sert à montrer la seule réalité de l'instant, et l'irréalité de la durée. Tel est le sens de la boutade bachelardienne : « Si vous prenez une loupe pour regarder le fil du temps, vous vous apercevrez que le temps n'a pas de fil »<sup>11</sup>. Car le fil du temps, c'est celui que chacun construit par le rythme.

<sup>9</sup> During, É., *op. cit.*, note 16 p. 226.

<sup>10</sup> Bachelard, G., *L'intuition de l'instant*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>11</sup> Bachelard, G., « Sur la continuité et la multiplicité temporelles », *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 2, 1937, p. 59.

Le débat se résume ainsi en une image : pour Bergson (vu par Bachelard qui le spatialise pour les besoins de la cause), le temps est comme une droite noire (réelle) avec un point blanc (fictif) ; pour Bachelard (vu à travers Roupnel), le temps est comme une droite blanche (en puissance) avec un ou plusieurs points noirs (en acte)<sup>12</sup>. Plus conceptuellement, pour Bergson, *l'instant n'est qu'une discontinuité artificielle dans la continuité de la durée* ; pour Bachelard, *la durée n'est qu'une continuité artificielle dans la discontinuité des instants*. La durée bergsonienne, tout en étant hétérogène, est fondamentalement indivisible et continue ; la durée bachelardienne, tout en étant « dialectique », est fondamentalement divisible et discontinue. On connaît cette phrase révélatrice de Bachelard rendant hommage à Bergson : « Du bergsonisme, nous acceptons presque tout, sauf la continuité »<sup>13</sup>. Ces deux positions respectives entraînent leurs propres questions : chez Bergson, comment rendre compte malgré tout de l'apparence d'une discontinuité du temps au sein même de la continuité de la durée ? Chez Bachelard, comment rendre compte malgré tout de l'apparence d'une continuité du temps au sein même de la discontinuité des instants ?

Là est toute la différence entre temps vécu et temps pensé – on pourrait dire également : temps horizontal et temps vertical. Il faut d'abord postuler une discontinuité première de l'être : un temps éclaté de nos actes (dans lequel les relations de cause à effet ne sont pas toujours efficientes), un temps fragmenté de notre conscience (ainsi dans l'alternance veille/sommeil, qui est un rythme au sens de périodicité), une multiplicité de notre individualité, une singularité faite de différences (il y a l'homme du poème, et il y a l'homme du théorème). Comme celle de la substance chimique, l'unité du sujet éthique n'est pas substantielle ; elle est toujours menacée par la discontinuité temporelle. L'individualité n'est pas donnée avec l'individu ; elle se construit à travers lui. Entre moi et moi, il y a toujours écart, écartèlement dans le temps. Car notre expérience temporelle est d'abord celle du discontinu plutôt que du continu, des rythmes hétérogènes des événements et des intervalles, des pleins et des vides, au plus près de la vie réellement vécue. « Qu'on se rende donc compte que l'expérience immédiate du temps, ce n'est pas l'expérience si fugace, si difficile, si savante, de la durée, mais bien l'expérience nonchalante de l'instant. [...] On se souvient d'avoir été, on ne se souvient pas d'avoir duré »<sup>14</sup>. Le problème qui se pose à Bachelard est alors le suivant : qu'en est-il au juste de l'unité profonde de l'individu si le cours de son existence est aussi éclaté que le laisse croire la thèse de l'instant ?

C'est là qu'intervient le rythme ; il est en quelque sorte le garant de l'unité et de l'unicité de la personnalité. Un instant ne fait pas un rythme : le rythme est ce qui articule la discontinuité lacunaire des instants. C'est ainsi qu'« un individu pris

<sup>12</sup> Cf., Bachelard, G., *L'intuition de l'instant*, op. cit., p. 25.

<sup>13</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, op. cit., p. 7. Sur ce point, voir notamment le début de l'article de Richir, M., « Discontinuités et rythmes des durées : abstraction et concrétion de la conscience du temps », in Sauvanet, P., et Wunenburger, J.-J., (eds.), *Rythmes et philosophie*, Paris, Kimé, 1996, p. 93-110.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 34.

dans la somme de ses qualités et de son devenir correspond à une harmonie de rythmes temporels. En effet, c'est par le rythme qu'on comprendra le mieux *cette continuité du discontinu* qu'il nous faut maintenant établir pour relier les sommets de l'être et dessiner son unité. Le rythme franchit le silence, de la même manière que l'être franchit le vide temporel qui sépare les instants »<sup>15</sup>. Sans intervention psychique, sans vie de l'esprit, la temporalité de l'existence ne forme pas un rythme. Le rythme ainsi conçu est toujours un phénomène de perspective, c'est-à-dire une reconstruction *a posteriori* de l'ensemble des événements de la vie déjà vécue, que l'on reconstitue progressivement afin de lui donner un sens. Le rythme est le sens que l'homme donne à son existence, par la liaison après-coup des instants en un tout révélateur de son idiosyncrasie. D'où la célèbre formule, emblématique de la rythmanalyse : « La continuité psychique n'est pas une donnée mais une œuvre »<sup>16</sup>. *A contrario*, un des symptômes de la maladie mentale n'est-il pas de vivre des instants brisés, de *manquer de rythme* ?

Le rythme mental, c'est une succession organisée de temps faibles et de temps forts (telle nécessité de vide dans ma vie, telle présence de souvenirs marquants), de régularités et de syncopes (telles habitudes quotidiennes, nécessaires, et tels événements imprévus, parce qu'imprévisibles) : en ce sens, la métaphore est bien sonore, et même musicale. En même temps, ce rythme mental échappe à toute réduction musicale ou musicologique : au-delà de la métaphore, il se pose lui-même comme rythme au sens essentiel d'un certain *rhuthmos* grec, ce qui « prend forme » ou ce qui donne forme, non pas la forme fixe au sens de *skhêma*, mais bien les « configurations particulières du mouvant »<sup>17</sup>, au sens du *rhuthmos* étudié par Benveniste. L'expression elle-même remonte à Démocrite et aux Présocratiques, bien avant le sens proprement musical et chorégraphique que lui donnera Platon dans les *Lois*. L'une des toutes premières occurrences du *rhuthmos* se trouve ainsi chez le poète élégiaque Archiloque, qu'on présente souvent comme le premier poète grec du VII<sup>e</sup> siècle avant notre ère (« le premier artiste subjectif » comme l'appelle Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*), et qui propose cette sorte de balancement éthique : « Ne jamais exulter ouvertement dans la victoire, ne jamais s'abandonner chez soi aux lamentations de la défaite ; mais prendre le plaisir où il se trouve, ne pas s'en faire avec excès pour le malheur et *saisir le rythme qui maintient l'humanité dans ses attaches* ». Puis, il reviendra au poète Théognis de Mégare de désigner par *rythme* un trait distinctif d'un individu, au même titre que le caractère : « Ne loue jamais un homme avant d'être bien éclairé sur ses dispositions, son "rythme", son caractère »<sup>18</sup>. De la Grèce antique au XX<sup>e</sup> siècle, nous ne sommes pas si loin ici des préoccupations bachelardiennes.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 68 (je souligne).

<sup>16</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, op. cit., p. 4.

<sup>17</sup> Benveniste, É., « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1966, p. 327-335.

<sup>18</sup> Pour ces deux citations, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, Paris, PUF, 1999, p. 12-14.

\*

En résumé, et pour rester dans les limites d'un article qui appelle sa réponse, il est raisonnable d'avancer que le rythme de Bachelard, s'il est d'abord sonore – difficile d'imaginer qu'un si subtil amateur de poésie soit insensible aux rythmes concrets, ou qu'un si exact connaisseur de la physique soit ignorant des logiques ondulatoires –, perd petit à petit de sa matérialité au fur et à mesure qu'il s'élève le long des nécessités du « temps vertical » et des « superpositions temporelles ». *Mutatis mutandis*, il en irait ici du rythme comme de toute notion philosophique passant du concret à l'abstrait (au sens fort de l'étymologie : ce qui est *ab-strait*, c'est littéralement ce qui est *tiré du concret*). Certes, comme le dit Bachelard lui-même, « ce temps spirituel n'est pas, croyons-nous, une simple abstraction du temps vital. Le temps de la pensée a, en effet, à l'égard du temps de la vie une telle supériorité qu'il peut commander l'action vitale et le repos vital »<sup>19</sup>. Mais, même dans cette situation, s'il « résonne » dans l'âme tout entière, il ne « sonne » plus de manière physique et matérielle. La vibration de ce rythme est dès lors tout intérieure. Il faut imaginer le paradoxe d'un rythme silencieux.

Pierre Sauvanet  
 Université Bordeaux Montaigne  
 pierre.sauvanet@u-bordeaux-montaigne.fr

Le rythme de Bachelard est-il sonore ?

<sup>19</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la Durée*, op. cit., p. 141.



## Elie During

En réponse à Pierre Sauvanet :

Le rythme de Bachelard est-il temporel ?

Étant d'accord sur presque tout avec Pierre Sauvanet dans le diagnostic qu'il porte sur les ambivalences du rythme bachelardien, je n'ai pas de véritable objection à présenter. Loin d'engager une *disputatio*, les remarques qui suivent se contenteront de développer certains motifs en leur donnant un prolongement en forme de contrepoint. Comme dans un canon en écrevisse (*cancrizans*), je prendrai les choses à rebours, en reformulant les choses ainsi : *la question n'est pas de savoir si le temps de Bachelard est bien rythmique, mais ce que son rythme a de proprement temporel*. S'il s'agit là de deux aspects solidaires d'un même problème, ce renversement de perspective aura du moins l'avantage de mettre en lumière la portée philosophique des temps « superposés » décrits au chapitre 6 de *La Dialectique de la durée*.

### Idéalisme rythmique

Autant le dire tout de suite, je suis convaincu que l'enjeu philosophique de ce livre est ailleurs que dans la « rythmique généralisée » ou la « rythmanalyse » associées, respectivement, aux noms de Pius Servien et de Pinheiro dos Santos (chap. 7 et 8). Le concept de rythme est omniprésent, et il est question de certaines de ses applications dans les domaines scientifique, musical ou poétique, mais il est loin cependant d'occuper une position centrale dans l'économie générale de l'enquête. Introduit à l'occasion de développements sur le caractère factice des caractères de continuité spontanément attribués à la durée, il n'est jamais réellement élaboré ni exposé pour lui-même. D'où la frustration si bien exprimée par Pierre Sauvanet.

L'apport personnel de Bachelard, ce qui constitue la colonne vertébrale de sa théorie, est déjà sensible dans sa critique abrupte des postulats du bergsonisme. Contrairement à ce qui a été souvent dit, il s'agit moins d'une préférence métaphysique accordée à la discontinuité et à l'instant comme tels<sup>1</sup>, que

<sup>1</sup> Le surinvestissement de la notion d'instant dans le commentaire bachelardien tient pour une part à un effet de projection du thème de la discontinuité des actes de l'esprit initialement

du thème formel porté par l'idée d'une causalité des structures ou des schémas rationnels. Bachelard envisage, après Aristote, une « causalité formelle ». Intrinsèquement discontinue, elle est le vrai facteur de continuité. Elle se distingue par son caractère non local : elle n'agit pas de proche en proche *mais de loin en loin*, en enjambant des intervalles de durée. Le paradigme en est fourni par les schémas mathématiques qui entrent dans l'explication scientifique de certains phénomènes physiques. À cet égard, l'instant n'est jamais qu'un condensé métonymique de la dialectique des interruptions et des reprises qui conditionne l'efficacité des formes, la possibilité de leur *restitution*<sup>2</sup>.

L'usage du « rythme » doit se comprendre dans ce contexte. Selon une tradition que Pierre Sauvanet connaît mieux que nul autre, Bachelard y voit avant tout une manière d'organiser le mouvement, de rassembler les phases d'un processus en une forme susceptible d'être restaurée et réidentifiée au cours du temps. Les notions de répétition et de périodicité typiquement associées au rythme se déduisent d'un principe d'unité compositionnelle ; elles ne peuvent en rendre compte. Le rythme est bien en ce sens une expression privilégiée de la causalité formelle, mais il n'en est qu'une expression. C'est en tant que tel qu'il intervient dans les descriptions, et en aucun comme un principe d'explication universelle.

Reste qu'un phénomène de résonance sémantique un peu trouble, lié à la prolifération du mot et de ses dérivés, entretient à l'échelle du texte entier le sentiment qu'un concept unifié permet de tenir ensemble des pans en réalité fort hétérogènes du phénomène rythmique : du musical au scientifique, en passant par le spéculatif. Mais il ne fait aucun doute que c'est le dernier plan qui commande aux deux autres. Bachelard revendique assez âprement une sorte d'idéalisme ou de spiritualisme formel, appuyé sur un matérialisme ondulatoire inspiré de la physique quantique. La « Nature » n'y subsiste que dépouillée de ses derniers caractères substantiels. Le développement des fonctions périodiques en séries de Fourier fournit sur ce point une intuition directrice<sup>3</sup>. Tout être est un rythme, ou un écheveau de rythmes ; mais en retour tout rythme témoigne d'une activité formatrice dont le type est donné par « les rythmes élevés, rares et purs, de la vie spirituelle »<sup>4</sup>. Nous

développé dans *L'Intuition de l'instant* (1932). Lorsque *La Dialectique de la durée* (1936) y revient, c'est pour mieux dramatiser – contre un certain bergsonisme d'ambiance – la dimension de négativité que comporte le processus temporel : le risque absolu, l'instant de la mort. Mais l'instant lui-même reflue au second plan en tant que thème métaphysique, au profit de nouveaux concepts comme ceux de causalité formelle et de temps « vertical ». Comme l'illustre le chap. 2 consacré à la psychologie des conduites temporelles, l'efficacité des « instants actifs » est subordonnée aux schémas d'action qui leur confèrent une valeur rationnelle. L'instant conserve sa fonction critique, mais il n'est plus cet absolu d'être qui apparentait *L'Intuition de l'instant* à une forme d'atomisme temporel, doctrine rétrospectivement intenable au regard de la critique épistémologique des notions de point et de localisation menée dans *Les Intuitions atomistiques* (1933) et surtout dans *L'Expérience de l'espace dans la physique contemporaine* (1937).

<sup>2</sup> Le « principe temporel fondamental de la rythmique généralisée », écrit Bachelard, « c'est la restitution d'une forme » (*La Dialectique de la durée*, éd. E. DURING, Paris, Puf-Quadrige, 2022, p. 181).

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 144.

sommes finalement renvoyés au rythme d'une pensée affairée à réfléchir et à formaliser ses propres opérations. On reprendra volontiers ici la belle expression de Pierre Sauvanet : les rythmes du monde et de la vie sont suspendus à un « rythme silencieux » qui est celui de la pensée pure et de ses algèbres.

Idéalisme ? Spiritualisme formel ? Ceux qui ne reconnaissent pas là leur Bachelard pourront se reporter au chapitre 6 consacré aux « temps superposés », avec ses vertigineux exercices de *cogito* « exponentiel » et ses tentatives de psychologie « composée ». Dans ces pages se trouvent mobilisées les philosophies de Hegel et de Schopenhauer. Bien entendu, tout cela est conduit par notre auteur avec une certaine malice. Bachelard s'amuse à essayer dans la pensée de nouvelles postures – comme on le dit du yoga, que ce livre décidément bien curieux n'hésite pas à convoquer également pour illustrer les bienfaits de la respiration rythmée. Mais l'orientation générale ne fait aucun doute ; elle s'affiche dans les derniers mots de l'avant-propos : nous marchons « dans le sens d'une philosophie idéaliste où le rythme des idées et des chants commanderait peu à peu le rythme des choses »<sup>5</sup>. Et de fait, tout nous reconduit aux schémas d'organisation de la pensée ou de l'esprit envisagé comme puissance de formalisation du réel.

Dans un tel contexte, la référence rythmique s'impose en raison de sa valeur de composition et d'unification, non de ponctuation ni même de périodisation. Elle n'a rien de proprement musical ou biologique. Le schème sous-jacent est celui d'une « dialectique », fort peu hégélienne du reste, des arrêts et des reprises, des moments actifs et des intervalles inactifs. Un rythme est une manière d'organiser ces alternances ou « ondulations » entre être et néant que Bachelard oppose à l'inexorable « poussée » de la durée vitale. Et sans doute l'usage du mot « rythme » est d'autant plus métaphorique qu'il prétend s'étendre à des plans de réalité fort hétérogènes. Quoi de commun en effet entre la dialectique de l'erreur dans la connaissance objective, les oscillations électromagnétiques d'un poste de T.S.F. et le calendrier des fruits de saison ? Au-delà de l'idée générale de recommencement et de périodicité, on serait bien en peine d'identifier des traits invariants qui, pris ensemble, aboutiraient à une définition philosophique du concept de rythme.

On sait bien cependant que la définition n'est pas strictement requise en philosophie, et qu'en certains cas une simple *exposition* métaphysique peut en tenir lieu, qui dégage le statut et les conditions du concept : Kant en offre une illustration dans l'« Esthétique transcendantale », à propos justement de l'espace et du temps. Quant à l'hétérogénéité des usages, elle ne saurait constituer en soi une objection insurmontable. Quoi qu'il en soit, et conformément à l'orientation idéaliste de l'enquête, l'opération métaphorique est toujours dirigée de l'idée vers la chose, ou de l'abstrait vers le concret, selon un mouvement qui est le contraire d'une induction abstractive. Et cela n'empêche pas, bien entendu, que l'idée de rythme se charge au passage de toutes les associations concrètes qui lui viennent des applications plus immédiates qu'elle admet par ailleurs dans les domaines de la musique ou de la biologie, pour ne citer que

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 42.

ceux-là. N'est-ce pas là, d'ailleurs, le lot de tous les concepts ? Nietzsche ne nous a-t-il pas appris à y voir des sortes de condensés dématérialisés d'anciennes métaphores oubliées ou refoulées ?

En ce sens au moins, Bachelard assume pleinement la fonction de la métaphore, ou du concept-métaphore. Du rythme, il ne prétend pas retenir autre chose, au fond, qu'une certaine puissance d'unification formelle du divers. Mais alors, demandera-t-on, pourquoi tient-il à parler précisément de « rythme », plutôt que de « forme » ou de « causalité formelle » ? La question est d'autant plus aiguë que le temps « récurrent » de la restitution des formes est volontiers assimilé à un ordre spatial où la direction du « flux » et la série transitive des instants actifs ne jouent plus qu'un rôle secondaire. En témoigne la référence appuyée au principe ergodique en physique statistique. Bachelard y voit « un des principes fondamentaux les plus curieux de la science contemporaine : la statistique des différents états d'un seul atome, dans la durée, est exactement la même que la statistique d'un ensemble d'atomes, à un instant particulier »<sup>6</sup>. Ainsi « les conditions de structure peuvent s'échanger avec les conditions d'évolution »<sup>7</sup>.

Le syntagme du rythme insiste pourtant, et bien au-delà du registre des phénomènes manifestement périodiques. Bachelard y revient sans cesse. S'agit-il seulement de prendre Bergson à son propre jeu en retournant contre lui ces « rythmes de durée » qu'il interprétait comme autant de modulations d'un processus foncièrement continu ? La fonction paradigmatique du rythme est-t-elle autre chose qu'un procédé d'exposition, une sorte de joint rhétorique destiné à faire communiquer l'affaire épistémologique et métaphysique avec les données de la rythmologie scientifique et les explorations échevelées de la rythmanalyse ? Sans doute y a-t-il là une facilité, qui apparente parfois le « rythme » bachelardien à un mot-valise<sup>8</sup>. Mais cela ne saurait faire oublier une motivation plus profonde : Bachelard veut accorder au rythme une portée *temporelle* constitutive, au-delà de la fonction d'unification formelle qu'il partage avec tous les schémas rationnels. De sorte qu'au fil des pages, « rythme » s'impose progressivement comme l'autre nom du temps. Tel est bien le fil directeur affirmé dès l'avant-propos : le rythme est une – faut-il dire « la » ? – « notion temporelle fondamentale »<sup>9</sup>. Le rythme ne permet pas seulement de penser la forme dans le temps ; il est lui-même une forme temporelle, sinon la forme du temps.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Dans des œuvres ultérieures, l'analyse précise de certains schémas rythmiques dans le domaine physique conduira Bachelard à tempérer les extrapolations panrythmistes de la rythmanalyse par une critique épistémologique du concept de vibration et de ses représentations associées. Un des enjeux du « rationalisme ondulatoire » est justement de nous alerter contre l'abus des métaphores vibratoires auquel conduit, selon lui, un « réalisme intempérant » (*Le Rationalisme appliqué*, Paris, Puf, 1949, p. 183).

<sup>9</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, *op. cit.*, p. 39.

## La grande métaphore du temps et son modèle musical

Or il y a deux manières de comprendre de tel énoncés. Que le rythme soit fondamentalement temporel, cela peut d'abord signifier qu'il opère sur une matière temporelle. Un rythme est avant tout un « système d'instant ». L'ordre rythmique configure des événements qui ont lieu dans le temps. De là l'illusion d'un continuum de durée indifférenciée qui se trouverait simplement ponctué ou scandé par le rythme, alors que c'est en réalité le rythme qui constitue justement la durée<sup>10</sup>. C'est pour mieux dissiper cette illusion que Bachelard est conduit à soutenir une deuxième interprétation, beaucoup plus forte, de la signification temporelle du rythme, à savoir que tout processus temporel, pour autant qu'il dure, serait d'essence rythmique. Mais pour l'établir, il a besoin du secours de la métaphore. C'est l'opération métaphorique du concept de rythme qui fait qu'au soupçon d'homonymie lié aux usages multiples du rythme se substitue finalement une grande synonymie entre rythme et temps.

Tout le problème est en effet de savoir si un *ordre* des instants conserve un quelconque sens temporel, au-delà du fait qu'on se représente ces instants comme successifs, plutôt que simultanés. Qu'est-ce qui confère à un système d'instant son caractère proprement temporel, sinon le fait qu'il définit sur eux des relations caractéristiques de l'ordre temporel ?

Notons d'abord que l'ordre temporel ne se limite pas à la succession. Les grandes philosophies du temps sont celles qui ont cherché à articuler l'ordre de l'avant et de l'après, non seulement à la mesure des temps écoulés, mais à des problèmes fondamentaux liés aux différentes dimensions de l'existence temporelle, en particulier la persistance, le changement et la coexistence<sup>11</sup>. En dépit de l'orientation métaphysique annoncée dans l'avant-propos, le projet de Bachelard ne prend pas la direction d'une réponse systématique à ce genre de questions. En cela, il est fidèle à son idéal pluraliste, les formes rythmiques de la durée appellent des enquêtes locales, dans des domaines particuliers relevant de plans d'expérience hétérogènes. Il n'y a, à la fin, de rythmologie que régionale. Cependant l'attrait du « rythme silencieux » est irrésistible, et Bachelard n'hésite pas à affirmer ailleurs que la réalité de l'ordre est d'essence temporelle, autant que la réalité du temps est d'essence ordinale : « [L]e temps est un ordre et n'est rien autre chose. Et tout

<sup>10</sup> Le rythme ne brode pas sur un tissu temporel unique ; toute figure du temps est tissée de rythmes multiples. Cette grande thèse pluraliste a des échos directs en (chrono)métrie, où nous n'avons affaire qu'à « une corrélation de rythmes qui se donnent en quelque sorte des preuves réciproques de régularité » (*Le Rationalisme appliqué, op. cit.*, p. 187). Ainsi « le temps » n'est jamais qu'un ordre émergent, relatif au choix de certaines de ces corrélations rythmiques. Un système de référence chronologique global est le résultat d'une construction. Si l'on refuse par ailleurs au temps toute continuité et même toute unité formelle *a priori*, la question de savoir ce qui confère à un rythme donné son caractère temporel n'en est que plus pressante.

<sup>11</sup> Pour paraphraser les trois analogies kantienne de l'expérience détaillées dans l'« Analytique des principes » : durée ou substantialité, succession ou causalité, simultanéité ou action réciproque.

ordre est un temps »<sup>12</sup>. Si un tel énoncé est possible, et s'il ne se limite pas strictement à l'ordre sériel des instants successifs, c'est qu'il présuppose en fait cet ordre total du temps que le philosophe refuse de construire.

On peut le dire encore autrement. Pour autant qu'un ensemble d'instant composent une durée, chacun a lieu à son heure, non pas précisément « d'instant en instant », puisque « le temps n'a pas de fil », mais du moins successivement. Ce qui donne son sens objectif à cette situation, c'est notamment la possibilité de rapporter des enchaînements empiriques à un schéma de causalité (A précède objectivement B si A peut être cause de B). Mais alors, comme l'a montré Kant, le problème est simplement reporté un cran plus haut : pour que la causalité elle-même ait un sens temporel, il faut bien que nous finissions par faire intervenir la forme du temps. Bachelard veut s'en tenir strictement à un ordre des instants : il n'y a pas à ses yeux d'autre forme de cohésion temporelle. Mais comme on l'a vu, l'ordre en retour est nécessairement pour lui d'essence temporelle. Cette circularité ne fait qu'exprimer le fait qu'en réalité on s'est d'emblée donné l'ordre du temps. Sur quel mode ? Selon quel schème métaphysique ?

C'est là que la métaphore rend son plein service : sa fonction n'est pas de transporter du concret dans l'abstrait, qui en est déjà une sorte de quintessence ; elle est plutôt d'installer d'emblée le temps en arrière-plan de la réflexion, pour nous éviter d'avoir à le thématiser lui-même ou à clarifier son statut métaphysique. Bachelard s'interroge sur la coordination événements épars, il parle d'un « décousu temporel », mais il semble aller de soi que tous ces événements se produisent, que les instants qui leur correspondent « arrivent » à leur tour, et qu'ils arrivent en un certain sens ensemble, en tant qu'ils participent d'une commune ambiance temporelle, en l'absence même de tout « temps absolu ». Si tout cela « arrive », fût-ce de manière discontinue et intermittente, c'est que certaines activités, certains processus, s'interrompent et reprennent. On en revient toujours à l'évidence originare de l'alternance entre fonctionnement et non-fonctionnement. Einstein a beau nous expliquer qu'aucune succession globale ne peut être établie de manière univoque parmi les événements du monde, la dimension du successif suggérée par ce genre d'alternance suffit à suggérer une toile de fond sur laquelle pourra s'accrocher n'importe quel instant. Peu importe que la simultanéité à distance s'avère relative, nous pouvons au moins compter sur le fait que des relations de succession pourront être établies dans des intervalles de temps local (le « temps propre » des physiciens). Il n'en faut pas davantage, semble-t-il, pour conférer aux instants un caractère temporel que les schémas rythmiques viendront confirmer<sup>13</sup>.

En vérité, le transport métaphorique opère ici d'une manière tout à fait analogue à celle que Bachelard perçoit dans les métaphores bergsoniennes de la durée.

<sup>12</sup> Bachelard, G., *Le Droit de rêver*, Paris, Puf, 1970, p. 226.

<sup>13</sup> Et peu importe encore que le temps d'Einstein repose finalement sur la possibilité de suivre le fil d'une causalité transitive dont les effets se propagent de proche en proche. On dira qu'il y a là une fiction utile, ou bien un obstacle épistémologique, un attachement aux tropes du mouvement continu dont la théorie quantique saura se libérer.

L'image de la mélodie, explique-t-il, autorise Bergson à présupposer la continuité de la durée *sur un autre plan* que celui qu'il occupe au moment où il parle<sup>14</sup>. Il faut relire dans cette perspective l'analyse virtuose consacrée à la contribution du thème mélodique (ou de la figure rythmique) à la fausse impression de continuité musicale. Tâchons de restituer l'argument présenté au chapitre 7. Bachelard cherche à montrer que c'est par l'effet de la répétition, mais plus profondément d'une récurrence ou d'une espèce de *reflux* du temps sur lui-même, que se consolide et se densifie peu à peu le tissu mélodique. La *reprise* est l'occasion qui permet à la causalité formelle d'exercer son action métaphysique en formant puis en développant une structure dans le temps. Mais d'un point de vue psychologique, il s'agit de reconnaître la *première* occurrence comme rétrospectivement identique<sup>15</sup>. Or cela implique davantage qu'une simple récurrence. Une étrange action négative du temps aboutit à « l'effacement dialectique du thème initial »<sup>16</sup>. De la première occurrence du thème à sa reprise, « il y a moins qu'un souvenir latent, moins même qu'une attente bien définie »<sup>17</sup>. S'il y a attente, elle est « toute virtuelle ». S'il y a souvenir il n'a par lui-même aucune puissance de liaison. Qu'une phrase vienne à se répéter, « [o]n ne se souviendra pas de l'avoir attendue ; on reconnaîtra simplement qu'on aurait dû l'attendre »<sup>18</sup>. C'est dire que l'attente et le souvenir, le jeu des rétentions et des protentions décrit par la phénoménologie husserlienne, ne suffisent pas à expliquer comment, dans une atmosphère raréfiée marquée par « le décousu et la gratuité », se forme cette impression de continuité globale que nous associons spontanément à la durée. La clé est fournie par l'opération de transfert métaphorique. Tout au long de son écoute, le sujet de l'expérience musicale peut en effet se référer obliquement à *un plan sur lequel ne porte pas directement son attention*. Il s'agit en l'occurrence du plan des affects, ou encore de la résonance sentimentale des sons perçus par l'oreille, tandis que l'esprit écoute<sup>19</sup>. Le sentiment de continuité résulte de la perception confuse de ce qui a lieu *ailleurs*.

<sup>14</sup> Bachelard énonce ce point de méthode capital dans son avant-propos : « S'il y a continuité, elle n'est jamais dans le plan où l'on exerce un examen particulier » (*La Dialectique de la durée*, *op. cit.*, p. 38). « Par exemple, la "continuité" dans l'efficacité des motifs intellectuels ne réside pas dans le plan intellectuel ; on la suppose dans les plans des passions, des instincts, des intérêts » (*ibid.*).

<sup>15</sup> La continuité mélodique, écrit Bachelard, « [o]n ne l'entend pas de prime abord ; et c'est souvent la reconnaissance d'un thème qui apporte la conscience de la continuité mélodique. Là, comme ailleurs, la reconnaissance a lieu avant la connaissance. » (*ibid.*, p. 165)

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> « En réalité, l'enchaînement est soutenu par des intermédiaires extramusicaux, par des valeurs émotives, dramatiques, voire littéraires. Si l'on arrêta le flot de l'émotion qui accompagne la mélodie, on se rendrait compte que la mélodie prise comme simple donnée sensible cesse de couler. La continuité n'appartient pas à la ligne mélodique elle-même. Ce qui donne de la consistance à cette ligne, c'est un sentiment plus flou, plus visqueux, que la sensation. L'action musicale est discontinue ; c'est notre résonance sentimentale qui lui apporte la continuité. » (*Ibidem*).

Ce long rappel était nécessaire pour mieux faire sentir de quelle manière la métaphore bachelardienne du rythme opère sur le même schéma que celui de la continuité factice de la mélodie, et ainsi réagit sur le concept même de temps, réduit pour ainsi dire à une métaphore du devenir universel. La dialectique des phases de l'être, l'alternance fonctionnelle du repos et de l'activité, des arrêts et des reprises, constitue le plan ultime sur lequel repose toute organisation rythmique. « Cela » s'interrompt puis recommence, de loin en loin : quelque chose *se passe*, avant toute considération de continuité, avant toute identification des instants décisifs. Cette ondulation constitue le changement fondamental, changement qui n'a d'ailleurs pas à être rapporté à des *choses* qui durent, changent et interagissent, pour reprendre les trois dimensions distinguées plus haut. L'important est que la rumeur produite par l'ensemble de ces ondulations offre à la conscience l'équivalent sensible – ou le pressentiment – d'un champ temporel total qui autrement ne peut être appréhendé que localement, à travers des procédés constructifs particuliers supposant le choix de certaines corrélations rythmiques. C'est en référence à cette espèce de *musica mundi*, une respiration dialectique de fond reproduite à tous les niveaux de l'être, que chaque instant acquiert sa véritable valeur temporelle. Et c'est ainsi que le rythme, d'abord défini abstraitement comme un ordre ou système d'instant, bénéficie à son tour d'une infusion de temporalité, tout comme la mélodie bergsonienne bénéficiait d'une infusion de continuité par son voisinage avec la confuse rumeur des sentiments.

D'un point de vue métaphysique cependant, l'inscription de l'instant dans le registre du temps – cet instant dont Bachelard trouve le type, non dans les événements de la nature ou de la vie, mais dans les actes de l'esprit et de la volonté –, n'a aucune évidence, sauf à s'installer d'emblée dans le cadre d'une pensée idéaliste comme celle de Descartes (avec ses difficultés propres : instantanéisme et création continuée)<sup>20</sup>. Notons que Bergson, quant à lui, n'a jamais considéré que les instants aient une signification temporelle claire. Quand ils ne sont pas de simples fictions mathématiques, ils signalent des saillances ou des inflexions dans le changement réel qui affecte continûment les êtres en devenir, les êtres de devenir. Comme Bachelard, il refuse de penser le changement sous la catégorie de substance. La continuité du devenir n'est pas une permanence, et la substantialité reconnue au changement (un changement sans substrat, sans quelque « chose » qui change), signifie simplement qu'un rythme de durée est une forme qui adhère à un contenu événementiel dont elle est en fait inséparable. C'est en vertu de ce rapport d'adhérence de la forme au contenu que le rythme bergsonien a d'emblée une portée temporelle : il est taillé pour mesure pour des devenirs concrets. Mais Bachelard tient justement à ce que la forme soit essentiellement détachable de son inscription temporelle, et c'est pourquoi il privilégie le rythme comme puissance de répétition de la forme. Avant d'être un facteur de continuité ou de nouveauté,

<sup>20</sup> « Car tout le temps de ma vie peut être divisé en une infinité de parties, chacune desquelles ne dépend en aucune façon des autres ; et ainsi, de ce qu'un peu auparavant j'ai été, il ne s'ensuit pas que je doive maintenant être [...] » (Descartes, *Méditation troisième*). Bachelard refuse le postulat d'analyticité que suppose la divisibilité indéfinie, tout en conservant l'idée d'une existence en droit intermittente.

le temps est une promesse de restitution, de recommencement. Cela est admis de façon quasiment axiomatique, et de fait tout se passe comme si le temps se trouvait implicitement redéfini par le rythme, au risque de priver ce dernier de toute temporalité intrinsèque.

### Le « temps vertical » : second modèle musical

Il faut néanmoins reconnaître qu'une bonne partie des difficultés s'évanouissent si l'on adopte d'emblée cette perspective formelle, au lieu de chercher à toute force à accrocher les concepts à leurs définitions réelles. C'est que de manière générale, les preuves métaphysiques chez Bachelard ne se trouvent pas dans les principes mais dans les conséquences. Pour comprendre ce que le rythme – même le plus dématérialisé en apparence – a de proprement temporel, il convient de se détourner de l'instant absolu aussi bien que du temps absolu, pour s'immerger dans le champ des *corrélations rythmiques*. Autrement dit, il faut requalifier l'instant de manière relationnelle, comme *coïncidence*<sup>21</sup>.

Une fois admis que toute continuité temporelle est une œuvre, et qu'on ne peut se donner d'emblée l'unité de toutes les durées, il reste à composer l'unité rythmique des durées, et cela non pas universellement et à tous égards, en les référant en bloc à une forme temporelle unique, mais dans des contextes particuliers où se pose à chaque fois, de manière différenciée, la question de la coordination d'une multiplicité de durées concurrentes, et parfois concourantes. Bachelard partage en cela le même problème que Bergson. La réponse à la question métaphysique qu'il avait laissée en suspens, il la trouve dans son « pluralisme temporel » : admettre une pluralité irréductible des plans de durée, c'est reconnaître l'absence d'un rythme fondamental sur lequel se régleraient tous les autres. Dans un tel contexte, c'est la simultanéité et la coïncidence des rythmes qui leur confère finalement leur caractère proprement temporel. Les rapports harmoniques ou contrapuntiques entre plusieurs durées, ou plans de durée, installent la forme rythmique dans l'horizon du temps, non pas dans la direction familière de son écoulement ou de son flux, le long duquel ondulent les processus et s'échelonnent les instants successifs, mais dans l'épaisseur verticale des conjonctures et des simultanités où prend forme ce présent concret qui n'est justement plus un « instant » : le présent épais du « en même temps », le champ immense des *coexistences*.

Il y a là une intuition profonde, que des psychologues comme Piaget retrouveront de leur côté en montrant de quelle façon les catégories proprement temporelles n'émergent en pratique qu'à compter du moment où se pose la question de la coordination (« co-sériation ») de deux processus animés de vitesses différentes. Un devenir qui prendrait la forme d'une succession d'événements associés à un déplacement purement local, sans notion de simultanéité ni de coïncidence, ne serait pas encore un temps. Si même on accordait à la différenciation entre l'avant

<sup>21</sup> La métaphysique implicite de Bachelard penche évidemment dans le sens d'un relationnisme temporel, qui est la clé de son pluralisme.

et l'après un caractère primitif et irréductible, considéré sous le seul point de vue de l'ordre, un tel temps serait indiscernable de l'ordre spatial lui-même : ce serait une « succession spatiale »<sup>22</sup>.

Ainsi la dimension latérale du temps retrouve tous ses droits, si du moins l'on accepte de développer les implications d'une expression comme l'« ordre du temps ». L'intérêt des « temps superposés » évoqués à l'occasion des vertigineux exercices de spiritualisme formalisé du chap. 7, n'est pas simplement d'introduire une hiérarchie entre des niveaux d'abstraction croissants (à l'image des *cogito* à l'exposant deux, trois, quatre...), ou entre des plans de composition qui s'échelonnent de la matière à l'esprit en passant par la vie. C'est la coexistence de ces plans et de ces ordres qui confère aux rythmes concernés leur véritable portée temporelle, au-delà de leur fonction de composition pour les instants. À la rigueur, un rythme peut se resserrer sur un instant, pourvu qu'il suggère encore des développements verticaux et simultanés. Mais cela suppose au moins un second rythme, avec lequel il se coordonne de loin en loin : harmonie, contrepoint.

Ainsi des « devenir formels »<sup>23</sup> peuvent surplomber l'instant présent, pourvu que s'y loge une ambivalence rythmique, une oscillation virtuelle entre deux plans de perception, à l'image d'un rythme en 4/4 s'immisçant dans un 6/8<sup>24</sup>. C'est dans ce sens qu'il convient d'interpréter les passages quelque peu elliptiques où Bachelard évoque l'expérience poétique comme un « modèle de vie et de pensée rythmées »<sup>25</sup>. Essentiellement ambiguë, l'image poétique peut exercer une puissance d'entraînement sur l'être entier, corps et âme, lorsqu'elle parvient à contracter deux mouvements contraires ou à rassembler les deux pôles d'une ambivalence sentimentale. Le « regret souriant » du poème de Baudelaire (« Harmonie du soir ») a ici valeur de paradigme<sup>26</sup>. C'est cette polarité ambivalente qui fait généralement défaut aux modèles physiques trouvés dans les phénomènes vibratoires. C'est par elle que le thème de la répétition comme restitution reflue au profit de la répétition comme transformation, comme différence.

Mais les devenir formels sont-ils des encore des rythmes ? Et à nouveau, qu'ont-ils de proprement temporel<sup>27</sup> ? Il est clair en tout cas que la notion de transport métaphorique convient assez mal à de tels mouvement d'ondulation sur place. Il faudra donc chercher la solution ailleurs. Pour ce qui est du rythme,

<sup>22</sup> Piaget, J., *Le Développement de la notion de temps chez l'enfant*, Paris, Puf, 1946 (2<sup>e</sup> éd. 1973), p. 27-28.

<sup>23</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, op. cit., p. 150.

<sup>24</sup> Voir la démonstration de Chilly Gonzales, en concert à la Halles aux grains de Toulouse en 2011 : [https://www.youtube.com/watch?v=7MwIre5QK\\_g&ab\\_channel=LaVilleDisparait](https://www.youtube.com/watch?v=7MwIre5QK_g&ab_channel=LaVilleDisparait)

<sup>25</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, op. cit., p. 204.

<sup>26</sup> « Les pôles ambivalents du regret souriant se touchent presque. La moindre oscillation les substitue l'un à l'autre. [...] Mais il y a tout de même de l'un à l'autre un devenir, un devenir qu'on ne peut éprouver que verticalement, en montant, avec l'impression que le regret s'allège, que l'âme s'élève, que le fantôme pardonne » (« Instant poétique et instant métaphysique », dans *Le Droit de rêver*, op. cit., p. 229.

<sup>27</sup> Voir Elie During, « De la forme du temps au temps formel », *L'Étincelle : journal de la création à l'Ircam*, n°13, juin 2015, p. 16-19.

la réponse dépend certainement de la capacité de l'instant à remplir sa fonction de noyau générateur dans la production d'effets susceptibles de se plier à l'action d'un schème rythmique pour être repris de loin en loin, et par là même transformés. Mais quant au caractère temporel, il est moins que jamais douteux, puisqu'en faisant jouer deux plans de durée l'un contre l'autre, on se donne à la fois une polyrythmie et une profondeur de champ temporel concrète qui confère à l'instant sa véritable consistance, sa réalité en tant que *nœud* de devenir : « Où faut-il chercher la réalité temporelle ? N'est-elle pas à ces nœuds qui marquent les coïncidences ? »<sup>28</sup>. Comme souvent, Bachelard ne développe pas et nous laisse deviner.

*Élie During*  
 Université Paris Nanterre  
 elie.during@parisnanterre.fr

<sup>28</sup> *La Dialectique de la durée*, op. cit., p. 72.



# Blanca Solares

## *La Forge céleste. Gaston Bachelard et Giacinto Scelsi*<sup>1</sup>

Par un coup divin du hasard, il [Pythagore] passa devant l'atelier d'un forgeron et écouta les marteaux battre le fer et produire à l'unisson une harmonie variée d'échos, à l'exception d'une seule combinaison.

Jamblique de Calcis

### L'exploration du son au XX<sup>ème</sup> siècle

L'exploration en profondeur du son marque le parcours historique de la musique du XX<sup>ème</sup> siècle. Laissons-nous guider par Georges Bériachvili, pianiste et musicologue, pour un bref aperçu. Parmi les recherches les plus remarquables relatives au son en tant que facteur primordial du langage musical, il souligne les suivantes :

- Claude Debussy et sa valorisation de la « substance sonore » des structures des harmoniques statiques ;
- Schoenberg et sa *Klangfarbenmelodie* ;
- Luigi Russolo et les futuristes italiens des années 1910-1920 avec leurs « concerts de bruits » ;
- Edgar Varèse, que l'autonomisation de la matière sonore amène à la recherche du « son-bruit », du « son-hauteur », du « son-timbre » ;
- Henry Corwell et son jeu de « cordes pour piano » aux États-Unis ;
- John Cage et La Monte Young qui problématisent radicalement le statut esthétique du son ;
- Karlheinz Stockhausen, pionnier de la synthèse sonore électro-acoustique ;
- Iannis Xenakis et ses masses sonores contrôlées par des formules statiques ;
- György Ligeti, compositeur coloriste par excellence ;
- Gerard Grisley, Tristan Murail et leurs compositions « spectrales » ; et

<sup>1</sup> Traduction : Frida López Martínez

– Giacinto Scelsi, qui se concentre sur l'« intériorité du son »<sup>2</sup>.

Ce bref inventaire permet de constater que la plupart des grands courants musicaux du XX<sup>e</sup> siècle (à l'exception de la musique néo-classique), se sont focalisés sur le *son* « en soi » (timbre, spectre, ton, élargissement de la palette sonore, intégration du bruit) comme phénomène qui précède ou présuppose toute organisation harmonique ou mélodique. Cette mutation visible et continue – qui découle de la fin du romantisme et de la crise du langage tonal – prend forme entre la deuxième moitié du siècle (Ligeti, Xenakis, Messiaen, musique concrète et électronique) et les années 1970-1980 (acousmatique, musique spectrale, digitale).

La compréhension du son devient condition indispensable pour une perception adéquate de la musique, depuis l'atonalisme de Schönberg jusqu'à nos jours. Scelsi s'est posé la question de mani

ère directe. Son exploration n'est pas le produit d'une déduction rationnelle ni du miracle d'une intuition soudaine, c'est le fruit d'une vocation, du besoin intérieur d'immersion dans les abîmes sonores de l'âme.

## Le silence aura un jour/une âme neuve

À partir des années cinquante, l'exploration du son occupe le centre de la création de G. Scelsi (1905-1988), musicien et poète, né dans une province du nord de l'Italie. Max Textier, un des analystes les plus connus de son œuvre, souligne la place décisive de l'œuvre de Scelsi dans l'histoire de la musique du XX<sup>e</sup> siècle et de ce qui sera peut-être-dit-il- « la musique du troisième millénaire »<sup>3</sup>. Harry Halbreich, musicologue de premier plan, nous fait remarquer un écrit du fondateur de la théosophie, Rudolf Steiner (1861-1925) qui présageait déjà cet avènement : « le futur développement de la musique tendra à la spiritualisation et la réorganisation implicite du caractère du son... (qui) se déploie dans la mélodie et l'harmonie, nous menant directement à un monde spirituel »<sup>4</sup>.

G. Scelsi apprend la composition à Rome avec Giacinto Sallustio, homme de grande bonté et amateur de la musique de Claude Debussy<sup>5</sup>. Plus tard, entre 1935-

<sup>2</sup> Bériachvili, G., « La poétique du son dans l'œuvre de Giacinto Scelsi (À propos des *Quattro Pezzi per orchestra et au-delà*) », dans Castanet, P.-A., (ed.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui, Actes du Colloque 2005*, Paris, Centre de Documentation de la musique contemporaine, 2008, p. 201.

<sup>3</sup> Texier, M., « La Musique du III<sup>e</sup> millénaire, portrait de Giacinto Scelsi », Consulté le 08.08.22. <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2871/#resources>

<sup>4</sup> Cit., Halbreich, H., « Giacinto Scelsi », livret du CD, *Giacinto Scelsi, Quattro Pezzi, Anahit, Uaxuctum*, Orchestre et chœur de la Radio-Television de Cracovie, dirigée par Jürg Wyttenbach. Enregistrement réalisé du 12 au 20 avril 1989 en l'église Santa Catherine de Cracovie. Édité en France par CD Accord, p. 22. D'autre part, Scelsi a montré un grand intérêt pour l'anthroposophie de R. Steiner, qu'il considère être « un grand initié, sans doute, le dernier en Occident ». Il a financé la traduction de ses œuvres en italien.

<sup>5</sup> Scelsi, G., *Il sogno 101*. Mémoires présentés et commentés par Luciano Martinis et Alessandra Carlotta Pellegrini, Kanach, S. (ed.), France, Actes Sud, 2009, p. 28.

1936, il étudie également la technique dodécaphonique avec Walter Klein<sup>6</sup>, élève d'Alban Berg, à Vienne. Il est l'un des premiers compositeurs italiens à écrire en accord avec l'échelle de douze tons. Dans la première phase de son œuvre (1929-1948) il explore la voie du dodécaphonisme. Il compose *Chemin de coeur* (1929) et *Rotativa* (1930) influencé par A. Honegger. Cette dernière œuvre – dont la première eût lieu dans la célèbre Salle Pleyel à Paris – lui apporte une reconnaissance internationale. Plus tard, il compose *La naissance du verbe* (1946-1948), œuvre dans laquelle, d'après Eugenio Trias, la clef se trouve dans les vocales<sup>7</sup>.

Depuis les années 20, à Paris, il entre en contact avec Jean Cocteau<sup>8</sup> et Virginia Woolf, ainsi qu'avec le dadaïste Tristan Tzara et le sculpteur Constantin Brancusi. Il voyage en Egypte en 1927, il s'intéresse à la musique russe et orientale qui imprègne l'ambiance européenne. À Gênes, durant ces mêmes années, il se penche sur le système de composition d'Alexander Scriabine, avec qui il garde une profonde affinité tout au long de sa vie. Dans son essai « Évolution de l'harmonie », il note avec étonnement l'immense capacité d'introspection de ce compositeur dans l'exploration de l'inconscient et du *démoniaque* ou *daïmonique*, exprimée dans son *Prométhée*. « [...] Scriabine–dit-il– nous semble avoir été surtout préoccupé par des idées générales et fondamentales, telles que celles du mystère de la création et de l'unité des arts »<sup>9</sup>.

En 1937, il organise de lui-même, une série de concerts de musique contemporaine pour la diffusion des œuvres de compositeurs jusque-là peu connus en Italie, comme I. Stravinski, P. Hindemith, D. Chostakovitch et S. Prokofiev. Cependant, il est obligé de les suspendre à cause de l'entrée en vigueur des lois antisémites. La politique fasciste s'installant dans son pays, Scelsi se réfugie en Suisse, où il demeure jusqu'à la fin du conflit. Au cours de ces années, il ne refuse pas d'aider ses amis juifs, victimes de persécution<sup>10</sup>.

Après la Seconde Guerre Mondiale, Scelsi essaie de s'installer à Rome, mais une profonde crise psychologique et créative-musicale, à laquelle contribuent l'instabilité du système politique et la prédominance de l'atmosphère d'intellectualisme asphyxiant, le ramène en Suisse. Il se voit interner dans une clinique spécialisée en maladies nerveuses (1948-1952). Curieusement, remarque notre artiste, « Il y a des petits pianos, cachés dans ces cliniques ». Scelsi se met à jouer : Do, Do, Ré, Ré, Ré... Il pense qu'en le voyant, les autres malades partent en murmurant « Celui-là, il est encore plus fou que nous »<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> D'origine juive et victime de l'antisémitisme nazi. Il s'est rapproché également de la théosophie. G. Scelsi, *Il sono 101*, op. cit., p. 55.

<sup>7</sup> Trias, E., « Giacinto Scelsi. Renacimiento del verbo », dans *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, España, 2010, p. 513.

<sup>8</sup> Poète français (1889-1963). En 1937, Scelsi met en musique un de ces poèmes (*L'Oracle*). G. Scelsi, *Il sono 101*, op. cit., p. 51.

<sup>9</sup> Voir l'essai essentiel de Scelsi, G., « Évolution de l'harmonie », Cremose, A., Martinis, L., (eds), Rome, Fundación Isabella Scelsi, 1992, p. 11.

<sup>10</sup> Par exemple, le poète Pierre Jean Jouve. Voir, Scelsi, G., *Il Sogno 101*, op. cit., p. 97.

<sup>11</sup> Scelsi, G., *Les anges sont ailleurs...* Textes inédite recueillis et commentés par Kanach, S., France, Actes Sud, 2006, p. 77.

Il passe des heures sur le clavier abandonné du sanatorium, jouant sans cesse une seule et même note qui, en fin de compte, lui apporte la guérison. Vers la fin de sa vie, il parle de l'intensité de cette expérience qui lui a permis de percer le mystère du son :

C'est en rejouant une note qu'elle devient grande. Elle devient si grande que l'on entend beaucoup plus d'harmonie et elle grandit en dedans. Le son vous enveloppe. Je vous assure que c'est autre chose. Dans le son, on découvre un univers entier avec des harmoniques que l'on n'entend jamais. Le son remplit la pièce où vous êtes, il vous encercle. On nage à l'intérieur. Mais le son est créateur tout aussi bien que destructeur. Il est thérapeutique. Il peut vous guérir, comme il peut vous détruire. La culture tibétaine nous enseigne aussi qu'avec un seul son, on peut tuer un oiseau.

« [...] c'est alors que lorsque l'on entre dans un son, celui-ci vous enveloppe. Vous devenez une partie de ce son. Peu à peu, vous êtes englouti par le son et vous n'avez pas besoin d'un autre son. La musique devient aujourd'hui un agrément intellectuel. Mettre un son avec un autre, etc. Mais ce n'est plus du tout nécessaire. Tout est là-dedans. Il y a déjà dans ce son-là, tout le cosmos entier qui remplit l'espace »<sup>12</sup>.

### Gaston Bachelard, *natura audiens*

Bachelard pensait que la science et la poésie étaient deux choses bien distinctes. Dans *L'engagement rationaliste*, il note « On ne recommence pas sa journée éveillée dans la gratuité d'une rêverie ! »<sup>13</sup>. Il n'a pas dédié de livre ni d'essai à un compositeur ou à une œuvre musicale. Cependant, il a prêté une oreille attentive à la sonorité de la nature, aux éléments, au rythme des mots. Bien qu'il n'ait pas écrit sur la musique, l'ensemble de son œuvre (d'inspiration hylozoïste) fait ressortir l'importance de la sonorité de la matière. Toute matière possède une qualité sonore, c'est pourquoi dans ses écrits Bachelard appelle non seulement à la contemplation, mais aussi à la cosmo-écoute. La matière est matière vivante, une sonde de l'âme<sup>14</sup>. Dans *L'eau et les rêves*, il remarque également « La nature retentit d'échos ontologiques. Les êtres se répondent en imitant des voix élémentaires »<sup>15</sup>. Comme dans le *Popol Vuh*, livre sacré de la culture maya, qui postule qu'« au commencement tout était silence », pour G. Bachelard *le chant et la vie émanent du silence*. *Le souffle est le premier phénomène du silence de l'être*, sa première émanation<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> *Ibidem*

<sup>13</sup> Gaston Bachelard (1972), *L'engagement rationaliste*, Paris, PUF, 1<sup>ère</sup> édition, 1972, p. 192.

<sup>14</sup> Voir, Gaston Bachelard, « Cosmos du fer », dans *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1<sup>ère</sup> édition, 1970.

<sup>15</sup> Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, Paris, 18<sup>ème</sup> réimpression, 2016, p. 220.

<sup>16</sup> « C'est alors vraiment le souffle qui parle, c'est le souffle qui est alors le premier phénomène du silence de l'être », Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 17<sup>ème</sup> réimpression, 1990, p. 277.

Le son primordial est un cri, un déchirement universel d'où se détachent les éléments, drame cosmique, une « colère originelle » (W. Blake) qui rassemble l'être entier en un cri. Il est également une volonté de mouvement (*Lautréamont*) qui s'accordera à un rythme. En ce sens, la musique est différente du son. Il continue « Si l'on accepte la notion de *Natura audiens* il faut faire la distinction entre le son et la musique qui se joue ou se chante »<sup>17</sup>.

## Archéologie de l'acoustique : au commencement était le son

En relation avec la recherche sur le son, objectif explicite de G. Scelsi, à partir des années cinquante, Harry Halbreich fait une remarque importante :

Depuis Debussy, au plus tard, nous savons que cette voie nous met en contact avec la musique des cultures non-européennes, lesquelles ont toujours été centrées sur le son. Aucun compositeur n'a marqué le passage de la conception de la note – qui domine jusqu'à présent la musique occidentale – à la conception du son aussi radicalement que Scelsi. Pour lui, chaque note est un son ; autrement dit, plus qu'un simple point, il s'agit d'une sphère dotée de profondeur et de volume. Elle doit être l'objet d'une désintégration de ses parties constituantes. Un son est une organisation vivante, bénie d'une vie organique infiniment subtile et complexe. Un organisme vivant et surtout, emplí de mouvement.<sup>18</sup>

Bien que les sources consultées jusqu'à présent sur G. Scelsi ne mentionnent rien sur un possible rapprochement du compositeur avec l'ethnomusicologie, avec l'étude archéologique des instruments musicaux dans les cultures antiques ou, en particulier avec le symbolisme musical des anciens mayas sur lesquels il écrira également une œuvre<sup>19</sup>, on constate que son travail est en évidente syntonie avec la pensée musicale la plus archaïque de l'homme religieux ou traditionnel. Afin de comprendre ce que G. Scelsi entend par *son* et mettre en avant la centralité de sa recherche dans la musique du XXI<sup>e</sup> siècle, aussi bien que dans les sciences de l'homme, il est important de garder à l'esprit les recherches dans le champ de l'ethnologie et même de l'archéo-musicologie qui commencent à être reconnues, très lentement, après la Seconde Guerre Mondiale. Parmi ces recherches, un des travaux pionniers, reconnu seulement depuis peu, est celui de l'ethnomusicologue allemand Marius Schneider sur *L'origine musicale des animaux-symbole*, dont la thèse centrale, en syntonie avec Scelsi, est que pour la pensée la plus archaïque de l'homme, « au commencement était le son, la matière première du monde »<sup>20</sup>. Nous pouvons résumer de manière très succincte l'idée principale de ce traité essentiel sur le son.

<sup>17</sup> Voir, Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, *op. cit.*, p. 288.

<sup>18</sup> Halbreich, H., « Giacinto Scelsi », *op. cit.*, p. 21.

<sup>19</sup> Scelsi, G., *Uaxactum. La légende de la cité Maya, détruite par eux-mêmes pour des raisons religieuses* (1966). Voir, Solares, B., *Imaginaríos mayas en la música contemporánea. Revueltas, Ginastera, Scelsi*, México, UNAM, 2022.

<sup>20</sup> Voir, Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas*

Il est nécessaire, affirme Schneider, de revaloriser la pensée la plus archaïque de l'homme sur sa conception du cosmos. La philosophie primitive de l'homme se fonde sur l'observation des *contrastes* qui apparaissent dans la nature en même temps que dans les *relations* établies entre les choses et les êtres. Le résultat de cette minutieuse observation est que tout est entrelacé au travers d'un rythme commun. Un rythme qui forme une mélodie ou un ensemble rythmique variant selon la captation de la diversité des cultures et que l'homme essaie de déchiffrer en première instance par l'oreille et non par l'œil, pour ensuite essayer de l'appréhender par le biais d'un langage symbolique qui ne s'épuise pas en concepts linguistiques. D'après cette orientation, le *symbole* est *l'image d'un rythme sonore*, le langage le moins appréhensible. De fait, tout symbole est au fond un ensemble rythmique de *sons* communs et essentiels de la réalité d'un phénomène qui, en dernière instance, nous échappe (timbre, ton, couleur, mouvement), une complète irradiation d'énergie. La réalité du symbole se fonde donc sur son *rythme-matière*<sup>21</sup>.

Tandis que les sociétés préhistoriques (ou « pré-totémiques ») conservent ces critères, avance Schneider dans son volumineux et extraordinaire traité, les hautes cultures, à l'inverse, accordent une plus grande importance à la formalisation du matériel sonore, c'est-à-dire, elles cessent de suivre le critère de l'audition de la voix et du rythme ambulatoire. Surtout, loin de considérer le *mouvement* du phénomène, ces cultures essaieront de l'aborder de manière fixe et abstraite. De cette façon, en contraste avec l'homme archaïque pour qui le mouvement est essentiel, dans les hautes cultures on place déjà au premier plan l'aspect statique de la forme et son profil géométrique. On peut ainsi dire, remarque notre ethnomusicologue que, au moment où les « hautes cultures » pensent et systématisent consciemment leurs idées, les « primitifs » les dansent et les chantent<sup>22</sup>.

## Le son est le premier mouvement de l'immobile

La musique ne peut exister sans le son, mais le son existe très bien sans la musique.

G. Scelsi

*culturas y su supervivencia en el folklore español*, Siruela, Barcelona, 1998, p. 48. Voir également, Natties, J.-J., « Ethnomusicologie », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle*. Vol 2, *op. cit.*, pp. 721-739.

<sup>21</sup> Voir, Solares, B., « La concepción místico-musical de universo según Marius Schneider », in *Imaginarios musicales. Mito y música*, vol. 1., Mexico, UNAM/Ítaca, 2015, pp. 21-46.

<sup>22</sup> Les premières notations musicales datent de Sumer (300-2350 av. J.-C.). L'archéologue Leonard Wooley découvrit dans le tombeau de la reine Puabi une magnifique lyre à têtes barbues de taureau, incrustées d'or et de lapis lazuli. Les tablettes cunéiformes trouvées sur le site contiennent des informations sur un système musical. D'autre part, observons la différence que Schneider établit entre « sociétés pré-totémiques » et « hautes cultures ». L'élaboration articulée des sons coïnciderait avec l'émergence des grandes villes hiératiques.

Le son est un phénomène physique, signale Scelsi dans son bref et essentiel essai « Son et musique », dont nous essaierons de synthétiser les idées principales – en consonance avec celles de Schneider.<sup>23</sup> Le son est produit à travers une vibration ou fréquence dans l'air. Les vibrations ou fréquences provoquent des ondes sonores de différents types, de telle façon qu'il faudrait beaucoup de temps pour les examiner de manière phénoménologique. Pour Scelsi :

Le son fondamental produit des harmoniques, comme vous le savez – octave, quinte, tierce, etc. – Si le son est complexe, la quantité des harmoniques est énorme.

Vous n'avez peut-être pas l'idée d'un son pur sinusoïdal qui ne donne pas d'harmonique, ni de la complexité requise pour l'obtenir scientifiquement.

Oui, la gamme de sons perceptibles à nos oreilles est limitée, alors qu'en réalité elle est infiniment plus vaste. Les animaux, généralement, entendent plus de sons, et naturellement aussi les appareils construits dans ce but ; ceux-ci arrivent même à percevoir et à calculer les vibrations émises par certains rayons invisibles à nos yeux, et à calculer les courbes d'oscillations à l'intérieur des sons, etc. Mais tout cela nous amènerait trop loin.<sup>24</sup>

Rappelons-nous, par exemple, que pour Bachelard lui-même, le roseau est un « roseau parlant » tout comme l'homme est un « tuyau sonore »<sup>25</sup>. Ainsi donc, remarque Scelsi, il faut préciser qu'il existe différents types de sons : le son acoustique, que nous avons abordé, mais aussi les sons que nous entendons quand nous dormons qui sont encore plus puissants, certaines images qui viennent de l'inconscient ou du supra-conscient ; les sons que nous entendons quand nous méditons, les chœurs d'anges que l'on entend parfois quand un mort expire ; ou le son transcendantal *Om*, considéré par les hindous comme l'origine même de la création. Il y a une belle définition citée par Scelsi : « Le son est le premier mouvement de l'Immobile »<sup>26</sup>, ou bien « La musique évolue dans le temps. Le son est intemporel »<sup>27</sup>.

L'ancienne science occulte affirme que *l'énergie* ou la force cosmique – peut-être comme pour Freud la libido et pour Jung le *psychoïde* – est un phénomène acoustique, c'est-à-dire, sonore. Parmi les peuples de l'Antiquité, on parle d'une force cosmique créatrice. Le son est le centre qui anime la vie et qui, selon Schneider, d'après la pensée de l'homme antique, diminuera en intensité évolutive comme une série de cercles concentrique qui, en se déplaçant, embarquent tout l'univers. Par exemple :

Âme immortelle	– tête	– oiseau	– ciel/terre	– voix haute
Âme mortelle	– poitrine	– lion	– terre	– voix médiane
Corps	– ventre	– vache	– terre	– voix basse

<sup>23</sup> Scelsi, G., « Son et musique » dans *Les anges sont ailleurs...*, op. cit., pp. 125-140.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 125-126.

<sup>25</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 275.

<sup>26</sup> *Il Sogno 101*, op. cit., p. 156.

<sup>27</sup> *Il sogno 101*, op. cit., p. 22.

De sorte que la musique même, comme configuration particulière de la houle, vit dans l'océan incommensurable du son. Et tous les êtres sont, depuis leur gestation et jusqu'à leur dissolution, immergés et entrecroisés par la sonorité vibratoire de l'univers.

Cette façon rythmique-symbolique de comprendre le monde propre à *l'homo religiosus* archaïque, et en grande affinité avec les recherches de Scelsi sur le son, est capitale – nous devons insister – et non seulement dans le domaine de la musicologie. Comme le montre Gaston Bachelard, les recherches sur le son ouvrent les sciences de l'homme vers un nouveau champ qui élargit les horizons pour penser en profondeur la dimension *symbolique* de *l'homo sapiens*, le mythe et les arts, la philosophie aussi bien que la science.

À partir de ces résultats, on peut comprendre plus clairement que pour la pensée totémique de l'homme archaïque, les animaux, par exemple, ne soient pas seulement une « incarnation des ancêtres » ou d'un « dieu protecteur » comme le précise Schneider, mais qu'ils soient entrelacés au sein d'un *ordre* primordial du cosmos qui associe sa *voix*, comme dans la tradition de l'Inde, à une *note musicale*.

Pour l'homme des sociétés « pré-totémiques », le son dévoile l'unité indissoluble de la nature (Schneider). On explique de cette manière que quand il y a un décès, il soit nécessaire de chanter et jouer aux tambours autour du mort. Ayant été originellement intégré à une unité, on facilite ainsi son passage au monde acoustique pure duquel il provient.

### **Klang. Le ton selon Bachelard et G. Scelsi**

La philosophie de la nature de G. Bachelard – philosophie du *re* : recommencer, rénover, réorganiser – n'accepte pas de divagations mystiques évanescences. Il dit : « [...] on ne peut pas satisfaire des vieux souvenirs du pythagorisme »<sup>28</sup>. Et néanmoins, Bachelard, qui reste ferme pour différencier la science de la poésie, doit faire appel à la terminologie propre à la musique, au « tonus rationaliste », pour essayer d'orienter la démarche même de la raison. Dans le cas de Bachelard, même si elles sont deux choses distinctes, la science et la poésie font aussi partie d'une unité. À la question êtes-vous rationaliste ? Bachelard répond : *Rationaliste ? nous essayons de le devenir*.

Pour Bachelard, il s'agit de réfuter l'euphorie d'un rationalisme inconscient. Jeûne de réflexion. Il n'est pas seulement question de dévaloriser les préjugés, mais d'avoir la volonté de valoriser la dialectique de la révocation, d'amener la raison à douter de son œuvre, à multiplier les occasions de penser et de faire une auto-critique. Le « tonus rationaliste » est son concept de bataille. Le rationalisme doit reconnaître toutes les forces du corps et toute la vigueur de la pensée, jusqu'à ce que la sensibilité et la raison soient restituées à leur fluidité, jusqu'à ce qu'on arrive à comprendre autrement et sentir autrement<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Bachelard, G., *L'engagement rationaliste*, op. cit., p. 50.

<sup>29</sup> Bachelard, G., *L'engagement rationaliste*, op. cit. pp. 10-11.

Keiko Hatanaka, étudiante de Michiko Hurayama, principale collaboratrice et interprète de l'œuvre de Scelsi, commente : « La musique de Scelsi est tonale, mais elle ne l'est pas ». Cette phrase, en principe contradictoire, doit être interprétée attentivement. Elle ajoute : « Ceci est dû au fait que sa musique a un sens de la tonalité qui lui est propre ; interprètes, aussi bien qu'auditeurs, ne peuvent que le *sentir*, et ce n'est pas une tonalité qui part du tempérament, ni du style. Madame Hirayama et moi, nous l'avons vraiment *sent*, chacune à sa façon. Le même Scelsi indiquait clairement que ce sens de la tonalité avait sa propre signification intérieure »<sup>30</sup>. Elle continue plus loin : « Ceux qui ont écouté une bonne interprétation de sa musique, permettant à leur corps de se balancer avec ces sons éloignés de la vie quotidienne ou peu familières, expérimentent le retour à un état primordial au-dessous des mots »<sup>31</sup>. Ainsi, Georges Bériachvili, contrairement à Ligeti ou de Xenakis, nous fait remarquer la « note-son » chez Scelsi, qui est perçue plus comme *Klang*. Celui-ci est ce qui détermine le contenu esthétique de la matière sonore. Le ton-son des cordes vocales coïncide avec la tension expressive de tout notre corps, vibration, ondulation en accord avec sa cadence vitale, rythme de respiration et de flux intérieur<sup>32</sup>.

Les sons sont une réalité vivante qui s'impose au compositeur lui-même. Il doit également rester humble et renoncer à une notation impeccable. La seule façon de préserver la musique, comme avant, quand la notation musicale n'existait pas, est en apprenant avec le maître. Et après sa mort ? Apprendre avec ceux qu'il a formé et sont prêts à transmettre l'œuvre de bouche à oreille. L'interprète doit non seulement s'exercer dans l'exécution de l'œuvre, mais aussi l'intérioriser dans sa propre recherche. De sorte que en la jouant, plus qu'une interprétation mal notée, on entende l'écho lointain d'une tradition orale, d'un savoir provenant de très loin. La composition de Scelsi – comme le signale J. Amblard – peut être vue comme un programme pédagogique (il faudrait ajouter : de *spiritualité*) et, bien sûr, comme une *thérapeutique*. Les deux aspects sont en accord avec la fonction guérisseuse de la musique dans les sociétés traditionnelles aussi bien qu'avec les recherches neuro-cérébrales les plus récentes<sup>33</sup>. Comme A. Schopenhauer l'a dit, il s'agit de récupérer la spiritualité de la musique, « son programme naturel ».

Pour *connaître* un phénomène, il est nécessaire de sympathiser avec lui, de s'ouvrir intégralement au mouvement de son propre son, en essayant de le saisir dans tous ses détails. Ainsi, essayer d'imiter est connaître, comprendre, ordonner. Découvrir dans l'évolution du son le pouvoir sacré de guérison, restant à l'écoute.

Certes, la musique de Scelsi qui peut paraître accablante, déconcertante ou lourde aux oreilles profanes, n'est plus un accompagnement. On ne l'écouterà jamais comme musique d'ambiance d'un supermarché, d'une banque, d'un parking

<sup>30</sup> Voir Hatanaka, K., «The Music of Giacinto Scelsi », Keiko Hatanaka Website, Consulté le 28.06.2022, [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1351981/mod\\_resource/content/0/the%20music%20of%20G.%20Scelsi.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1351981/mod_resource/content/0/the%20music%20of%20G.%20Scelsi.pdf).

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Voir Bériachvili, G., « La poétique du son dans l'oeuvre de Giacinto Scelsi (À propos des *Quattro Pezzi per orchestra* et au-delà) », op. cit., p. 213.

<sup>33</sup> Voir, Sacks, O., *Musophilía. La musique, le cerveau et nous*, Paris, Seuil, 2015.

ou d'une salle d'attente. L'« utilité » de la musique de Scelsi est aussi anti-sociale. Elle ne cherche pas à séduire mais à guérir, à faire se répercuter ses échos sur l'âme de la personne. Dans les sociétés traditionnelles, le compositeur avant d'être « original », était un *chaman*.

### Conclusion : Pour une écologie de l'environnement sonore

Blanca Solares

Nous avons cherché jusqu'ici à mettre en avant les recherches sur l'imagination sonore qui, à la lumière de la crise sociale et écologique de nos jours, gagnent progressivement plus d'importance. À travers l'écoute, en tant que forme de connaissance de la nature, Gaston Bachelard aussi bien Giacinto Scelsi proposent de défendre notre environnement auditif, ils nous invitent à « cosmiser » notre espace sonore, à l'orienter et à lui donner un sens.

D'après G. Bachelard « On entendra la musique des sphères quand on aura accumulé assez de métaphores, les plus diverses métaphores, c'est-à-dire quand l'imagination sera rétablie dans son rôle vivant comme guide de la vie humaine »<sup>34</sup>. Pour arriver à ce point, il faudra bien désencrasser nos oreilles et guérir la surdité à laquelle nous a conduit la pollution auditive de l'environnement sonore, la sauvage globalisation mercantile de nos jours, caractérisée par l'accélération de notre rythme vital et l'auto-exploitation productiviste, aussi bien que par une saturation auditive et senso-perceptuelle alarmante. Les mots, eux-mêmes, en tant que domaine sonore, devront faire partie de cette thérapeutique, tout comme l'art et la science. Le pouvoir guérisseur du son, capturé dans son esprit singulier, comme l'expérience de G. Scelsi en témoigne, est incommensurable.

Nous pouvons commencer par écouter quelques-unes des compositions de G. Scelsi, ou considérer l'une des différentes métaphores que G. Bachelard suggère : la voix maternelle du limon, le chant de la mite qui s'adonne à la flamme ou bien la force du fer dans la forge de ce sculpteur (Chillida) qui s'est transformé en forgeron. Les sons révèlent le pouvoir de la musique dans le monde matériel. Pythagore, le « très noble philosophe » – comme l'a appelé Dante – avait l'habitude de jouer la lyre pour essayer d'imiter la musique des sphères. Pour lui, la musique était le pont entre l'homme et le cosmos. Le cosmos était une vaste relation harmonique ; une composition de liaisons successives qui, en se rassemblant, donnaient lieu à la consonance.

Blanca Solares

Universidad Nacional Autónoma de México  
bsolares@correo.crim.unam.mx

<sup>34</sup> Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 210.

## Bibliographie

- Amblard, J., "Giacinto Scelsi", *Ressources Ircam*, Accédé le 23.07.17, <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2871/#parcours>
- Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*, Paris, José Corti, 2016.
- Bachelard, G., *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1990.
- Bachelard, G., *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- Bachelard, G., *L'engagement rationaliste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- Bériachvili, G., « La poétique du son dans l'oeuvre de Giacinto Scelsi (À propos des *Quattro Pezzi per orchestra* et au-delà) », in Castanet, P. – A., (ed.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, Actes du Colloque 2005, Paris, Centre de Documentation de la musique contemporaine, 2008, pp. 201-209.
- Halbreich, H., "Giacinto Scelsi", livret du CD, *Giacinto Scelsi, Quattro Pezzi, Anabit, Uaxuctum*, Orchestre et chœur de la Radio-Televisión de Cracovie, dirigée par Jürg Wytenbach. Enregistrement réalisé du 12 au 20 avril 1989 en l'église Santa Catherine de Cracovie. Édité en France par CD Accord, 1989.
- Hatanaka, K., "The Music of Giacinto Scelsi", », *Keiko Hatanaka Website*, Accédé le 22.06.2019. <http://www4.ocn.ne.jp/taraga/English/essay.html>
- Lassus, M.-P., *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
- Mâche, F.-B., « À propos de Scelsi », in Castenet, P.-A., Cisternino, N., (eds.), *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, La Speiza, Luna Editore, 1993, pp. 29-30.
- Mottana, P., « Giacinto Scelsi et l'alchimie du son », in *Le regard imaginal*, Transversales philosophiques/EME, France, 2015.
- Natties, J.-J., (ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle*. Vol. 2, *Les savoirs musicaux*, Actes Sud/Cité de la musique, France, 2004.
- Sacks, O., *Musophilie. La musique, le cerveau et nous*, Paris, Seuil, 2015
- Scelsi, G., *Les anges sont ailleurs...* Textes inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach. France, Actes Sud, 2006.
- Scelsi, G., *Il Sogno 101*. Mémoires présentés et commentés par Luciano Martinis et Alessandra Carlotta Pellegrini, sous la coordination de Sharon Kanach. Francia : Actes Sud, 2009.
- Scelsi, G., *L'homme du son*. Poésies recueillies et commentées par Luciano Martinis, avec la collaboration de Sharon Kanach. France, Actes Sud, 2006.
- Scelsi, G., « Évolution du rythme », Cremonese, A. (ed.), Roma, Fondazione Isabella Scelsi, 1992.
- Scelsi, G., « Évolution de l'harmonie », Cremonese, A., (ed.), Roma, Fondazione Isabella Scelsi, 1992.
- Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*. Barcelona, Siruela, 1998.
- Schweitzer, F., "Simbolismo della forme sonore nelle opere per archi di Domenico Guacero e Giacinto Scelsi", en *Teoria e prassi dell'avanguardia*. Atti del Convegno Internazionale di studi. Roma, 2-4 dicembre 2004. Roma, Aracne Editrice, 2009, pp. 97-115.
- Solares, B., "La concepción místico-musical de universo según Marius Schneider", in B. Solares (éd.), *Imaginario musicales. Mito y música*, vol. 1. Universidad Nacional Autónoma de México/Ítaca, México, 2015, pp. 21-46.
- Solares, B., *Imaginario mayas en la música contemporánea. Revueltas, Ginastera y Scelsi*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.
- Texier, M., « La Musique du IIIe millénaire, portrait de Giacinto Scelsi ». Accédé le 08.08. 2022. <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2871/#resources>
- Trias, E., « Giacinto Scelsi. Renacimiento del Verbo » in, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 513-549.
- Viesca, F., « Para una ecología del entorno sonoro », in *Imaginario de la naturaleza. Hermenéutica simbólica y crisis ecológica*, in Solares, B., (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México/Ítaca, México, pp. 393-410.

## Discographie

*Giacinto Scelsi, Quattro Pezzi, Anabit, Uaxuctum*, Orchestre et chœur de la Radio-Television de Cracovie, dirigée par Jürg Wyttenbach. Enregistrement réalisé du 12 au 20 avril 1989 en l'église Santa Catherine de Cracovie. Édité en France par CD Accord, 1989.

## Filmographie

*Le premier mouvement de l'immobile.*  
Directeur : Sebastiano d'Ayala Valva. France, 2019.





## Bibliographie autour des milieux sonores de Gaston Bachelard

- Anders, G., *Pbénoménologie de l'écoute*, trad. par Martin Kaltenecker, Paris, Philharmonie, 2020.
- Aucher, M-L., *L'homme sonore*, Paris,, Desclée de Brouwer, 1983.
- Auzolle, C., « Un aspect de l'esthétique musicale : la pensée de Bachelard en œuvre dans l'analyse phénoménologique du répertoire lyrique », in Auzolle, C. (ed.), *Le comparatisme : enjeux et méthodes*. Actes de la Rencontre inter artistique du 21 mars 2005, CS (Conférences et Séminaires) n° 23, Éditions de l'Observatoire musical français Université Paris-Sorbonne, 2006 72-84.
- Bayle, F., « Ecouter et comprendre ». *La musique acousmatique. Propositions...positions*, 79-90, INA-GRM, Paris, Buchet/Chastel, 1993.
- Bayle, F. « "L" image de son ou i-son » : métaphores/métaforme ». *La musique acousmatique. Propositions...positions*, 93-101, INA-GRM, Paris, Buchet/Chastel, 1993.
- Berque, A., *Entendre la terre. À l'écoute des milieux humains* Paris, le Pommier, 2022.
- Blacking, J., *How musical is man?* University of Washington Press, 1973 (*Le Sens musical*, trad. De Eric et Marika Blondel, Paris, Minuit, 1980)
- Buber, M. *Je et Tu*, Paris, Aubier, 2012 [1923].
- Carlson, C. *Writings on water (Ecrits sur l'eau)* Catalogue d'exposition co-écrit par Hélène de Talhouët, Actes Sud, La Piscine, Roubaix, 2017.
- Castanet, P-A., *Giacinto Scelsi, les horizons immémoriaux*, Paris, Michel de Maule, 2023.
- Crawford, M. *Pourquoi nous avons perdu le monde et comment le retrouver*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2016.
- Debussy, C., *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987 [1971]
- Debussy, *Correspondance*, (1872-1918), édition établie par François Lesure, Denis Herlin, Georges Liébert, Paris Gallimard, 2005.
- Guillot, M., *Dialogues avec l'audible. La neige, la voix, présences sonores*, Paris, Harmattan, 2006.
- Guillot, M., *Conflits de l'œil et de l'oreille. L'écoute intériorisée*, PUP, 2021.
- Guiomard, M., *Le masque et le fantasme – l'imagination de la matière sonore dans la pensée musicale de Berlioz*, Paris, José. Corti, 1970.
- Guiomard, M., *Principes d'une esthétique de la mort, les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*, Paris, José Corti, 1988
- Hieronimus, G., « Présentation », in Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, édition établie par Gilles Hieronimus, Paris, P.U.F., 2020, édition numérique.
- Kimura, B., *L'Entre*. Une approche phénoménologique de la schizophrénie (*Aida*), traduit du japonais par Claire Vincent, Grenoble, Millon, 2000.
- Krause, B., *Le Grand Orchestre Animal*, Paris, Flammarion, 2013 (*The Great Animal Orchestra. Finfing The Origins Of Music*, Boston, Little, Brown and Company, 2012)
- Kreidy, Z., *Takemitsu. A l'écoute de l'inaudible*. Paris, L'Harmattan, collection « Univers Musical », 2009.

- Lassus, M.-P., *Bachelard musician. Pour une philosophie des silences et des timbres*, Lille, Septentrion, 2010.
- Mottana, Paolo, « Giacinto Scelsi et l'alchimie du son », in *Le regard imaginal*, Transversales philosophiques/EME, France, 2015.
- Noudelmann, F. *Penser avec les oreilles*, Paris, Voix libres, Max Milo, 2019.
- Picard, M., *Le monde du silence*, (*Die Welt des Schweigens*), Genève, La Baconnière, traduction de l'allemand de J-J Anstett, 2019 [1948].
- Quignard, P., *Tous les matins du monde*, Paris, Folio, 1993.
- Quignard, P., *Dans ce jardin qu'on aimait*, Paris, Grasset, 2017.
- Ruckert, F., *Concerto pour plume et archet. Essais sur la musique aux lueurs de Gaston Bachelard*, Paris, éditions Complicités, 2012.
- Small, Ch., *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*. Middleton, Connecticut: Weystland University Press, 1998. (*Musiquer. Le sens de l'expérience musicale*, Paris, Éditions de la Philharmonie de Paris, coll. « La rue musicale », 2019).
- Schafer, R.M., *Le paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, traduction Sylvette Gleize, Paris, J.C. Lattès, 1977. Voir aussi *Le monde comme musique*, Marseille, Wildproject, 2010
- Sciarrino, S., « Il suono e il tacere » (Le son et le silence), *Adunanze straordinaria per iil conferimento dei Primi A. Feltrinelli*, IV/3, 2004, Rome Academia Nazionale dei Lincei, 2004, p. 65-70 : tapuscrit de Salvatore Sciarrino. Traduction de l'italien, Grazia Giacco et Laurent Feneayrou. in Feneayrou, L., (ed) *Silences de l'oracle*. Autour de l'œuvre de S. Salvatore Sciarrino, CDMC, 2013, p. 81-83.
- Solomos, M. *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIème siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- Solomos, M. ; Barbanti, R. ; Loizillon, G. ; Pardo Salgado, C. ; Paparrigopoulos, K. (eds), *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- Solomos, M., *Exploring the Ecologies of Music and Sound Environmental, Mental and Social Ecologies in Music, Sound Art and Artivisms*, Londres, 2023 (version française à paraître aux Presses du Réel, février 2024)
- Spampinato, F., *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Spampinato, F., « Les incarnations du géotropisme musical : Jankélévitch à l'écoute de Debussy », *Musique en acte*, n° 2, 2022.
- Scelsi, Giacinto, *L'homme du son*. Poésies recueillies et commentées par Luciano Martinis, avec la collaboration de Sharon Kanach. France, Actes Sud, 2006.
- Szendy, P., *Écoute. Une histoire de nos oreilles. Ascoltando* (préface de J.-L. Nancy) Paris, Minuit, 2001.
- Uexküll, J. Von, *Mondes animaux et monde humain* suivi de *La théorie de la signification*, 1934 ; trad. fr. éd. Denoël, 1965 ; éd. Pocket, coll. Agora, 2004. – Rééd. sous le titre *Milieu animal et milieu humain*, Rivages, 2010.
- Takemitsu, T., *Le son incommensurable au silence*, Tokyo, Schinchôsha, 1971
- Takemitsu, T. *Confronting Silence. Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995.

## Créations à partir de l'œuvre de G. Bachelard

### Musique

- Hugues Dufourt (cf. l'article d'A. Castanet)
- Claude Ballif, *Concert symphonique « Haut les rêves »* (1984), en hommage à Gaston Bachelard
- François Bayle, *Trois rêves d'oiseaux* (1963-1971) pour bande. Œuvre électronique/ *Son Vitesse-Lumière* Magison, vol. 9-10, 2016 (*L'Air et les Songes* de Bachelard est cité par le compositeur dans la pochette du CD)

- Jean-Claude Risset, *Sud* (1985) (l'élément aquatique) pour bande magnétique/ *Avel* (1997) (dédié au vent) pour sons fixés sur support/ *Elementa (Aqua, Focus, Aer, Terra)* pour bande à quatre pistes (1998)
- Bachelard Quartett, *Rêverie sur les éléments à partir de 'œuvre textuelle de Gaston Bachelard*. Création de Pierre Meunier, Marguerite Bordat, Noemi Boutin et Jeanne Bleuse, Montreuil, janvier 2022.
- Juliette Kempf, *En souvenirs*. Installation sonore dédiée à la rêverie solitaire. Compagnie Le Désert en Ville. Nantes, 2022. Paris, EAM Anne Bergunion, 2023.

## Danse

- Carolyn Carlson  
EAU (*L'eau et les rêves*) Paris, Chaillot. 2010  
PNEUMA (*L'Air et les Songes*) Bordeaux, Opéra National, 2014  
NOW (*La poésie de l'espace*) Paris, Chaillot. 2014  
THE TREE (*Fragments d'une poésie du feu*) Paris, Chaillot 2021.
- João Perene *Instante Dilatado – (L'Intuition de l'Instant)* Teatro Castro Alves, Salvador da Bahia 29/10/2018.







# Maria-Ying Durand

## *La musique comme poétique de l'espace et du temps : une exploration à la lumière de Gaston Bachelard*<sup>1</sup>

### 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.

<sup>1</sup> 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.

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 Xenakis<sup>2</sup> ou encore la musique spectrale de Tristan Murail<sup>3</sup> 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 Pythagore<sup>4</sup>, 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.

<sup>2</sup> Iannis Xenakis, *Metastasis*, 1953-54.

<sup>3</sup> Tristan Murail, *Désintégrations*, 1982-83.

<sup>4</sup> On trouve néanmoins des textes décrivant une gamme similaire au II<sup>e</sup> 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 <sup>5</sup> ». 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 chaleur<sup>6</sup>. Bien qu'il fût

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

<sup>6</sup> 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 dynamique<sup>7</sup> 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 images<sup>8</sup> ou au traitement du son<sup>9</sup>. 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 :

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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. »<sup>11</sup>

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 :

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

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

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 »<sup>13</sup> 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 rythmante<sup>14</sup>. » 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

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

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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* »<sup>15</sup>. 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.<sup>16</sup>

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.

<sup>15</sup> Gaston Bachelard, *La Dialectique de la Durée*, op.cit., p.66

<sup>16</sup> 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 tendue<sup>17</sup> » 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 rythmanalysées<sup>18</sup> », 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 néants<sup>19</sup> ».

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.<sup>20</sup>

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*<sup>21</sup> » 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

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

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.82.

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

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

<sup>21</sup> 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 place<sup>22</sup> » ou encore que « Les sensations ne sont pas liées ; c'est notre âme qui les lie<sup>23</sup> ». 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<sup>e</sup> 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 Lefebvre<sup>24</sup>. 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

<sup>22</sup> Gaston Bachelard, *La Dialectique de la Durée*, op.cit., p.87

<sup>23</sup> Gaston Bachelard, *La Dialectique de la Durée*, Paris, PUF, 1<sup>re</sup> édition critique « Quadrige », 2022, p.165

<sup>24</sup> 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 trajection<sup>25</sup> 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 Kokubo<sup>26</sup> 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 redire<sup>27</sup>... » : 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.<sup>28</sup>

*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 Eno<sup>29</sup>, 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.

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

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

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

<sup>28</sup> Marie-Pierre Lassus, *op.cit.*, p.58.

<sup>29</sup> *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 »<sup>30</sup> 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*<sup>31</sup> 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洛夫craftien 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.*<sup>32</sup>

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

<sup>30</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 77.

<sup>31</sup> Akira Yamaoka – *Silent Hill 2*, 2001.

<sup>32</sup> 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'identique<sup>33</sup>, 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 carnivore<sup>34</sup>. 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 ans<sup>35</sup>. 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 besoin<sup>36</sup> ». 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 Aristote<sup>37</sup>, 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

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> 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.

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

<sup>37</sup> Aristote, *Physique*, livre IV.

recommencement d'une cosmogonie<sup>38</sup> » 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.<sup>39</sup>

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'entropie<sup>40</sup>. 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 sentimentale<sup>41</sup> » 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

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

<sup>39</sup> Gaston Bachelard, *La Dialectique de la Durée*, op.cit., p.53

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> 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 muet<sup>42</sup>. »

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<sup>ère</sup> 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]

<sup>42</sup> 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.







# Simeon Pease Cheney<sup>1</sup>

## La musique des oiseaux

*Dans ce livre, l'auteur entend prouver qu'il y a de la musique dans la Nature (et non pas seulement du bruit<sup>2</sup>) contrairement à ce que d'aucuns prétendent. Pour le démontrer, il évoque, transcriptions à l'appui, les chants du bruant chanteur, aux riches accents mélodiques ; ceux des chardonnerets jaunes qui chantent en chœur, contrairement à la grive solitaire, « le meilleur oiseau chanteur de la Nouvelle-Angleterre » ; le chant « mesuré » de l'engoulevent, dont « la mélodie varie considérablement » (25) ; celui, « fort et résonant », du cardinal à poitrine rose, « plein d'énergie et de vivacité » (27). Aucun cependant ne peut rivaliser avec le goglu des prés ou bobolink (en anglais) cet « inimitable chanteur d'opéra », véritable « boîte à musique vivante » (31) qui combine le simple gazouillis au chant le plus enthousiaste, (29)*

*Par leurs chants, les oiseaux manifestent une relation avec un lieu partagé, devenu un milieu sonore, expressif par les rythmes, mélodies et contrepoints échangés. Sous cet aspect, le texte de Siméon Pease Cheney devance la théorie du biologiste et naturaliste Jacob Von Uexküll (1864-1944) pour qui la Nature est une vaste symphonie où opèrent trois niveaux (mélodique, contrapuntique et symphonique) voués à s'appeler et à se répondre pour composer sa partition (au sens de partage et non de division) de la Nature. Mais qui peut l'entendre ?*

<sup>1</sup> Simeon Pease Cheney, *La musique des oiseaux*, (extraits du texte original *The Wood Notes Wild, Notations of Bird Music*, traduit de l'américain par Pierre Viréo, Ed. Librairie La Brèche, 2009, [1915] Paris, Gallimard, 2018. La préface, intitulée *L'art d'entendre les choses*, écrite par son fils, John Vance Cheney, présente le travail de son père : « S P Cheney (1823-1890) passa une trentaine d'étés dans un bois de la Nouvelle-Angleterre fréquenté par des oiseaux...Son audace : transcrire les chants des oiseaux en notes de musique humaine, sans le moindre appareil d'enregistrement, uniquement à l'oreille. *Les sons lui importaient autant que les images...* l'oiseau sonore autant que l'oiseau visuel... ». Grâce lui, « nous combinons l'art de voir les choses à celui de les entendre ».

<sup>2</sup> Cette question des rapports entre son et bruit est centrale dans la musique électronique où la frontière entre les deux est identifiable, *mesurable*. Les compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle ont souvent accueilli le bruit comme un élément nécessaire dans leur propre musique en proclamant l'égalité de droits entre bruits et sons. Ainsi, ils ont remis en question la nature même de la musique, nettement différenciée du phénomène sonore depuis cette époque.

## Introduction

« ...Il n'est rien que les gens placent plus haut, ni qu'ils soient prêts à payer plus cher, et pourtant connaissent plus mal, que la musique. La chose est encore plus vraie, en laissant l'aspect pécuniaire de côté, en ce qui concerne la musique de la Nature. Aussi minutieux qu'on soit avec les oiseaux à d'autres égards, quand on vient à leur musique c'est-à-dire à leur vie même, à leur esprit, il faut choisir entre se tromper ou se taire. Un écrivain anglais moderne prétend, par exemple, qu'« il n'y a pas de musique dans la Nature, ni mélodie, ni harmonie. »

Or, qu'est-ce qu'une mélodie si ce n'est une succession de sonorités dont la hauteur et la longueur varient ? Comment peut-on dès lors affirmer que les chants des oiseaux ne sont pas des mélodies ? Et qu'étant mélodies, ils ne sont pas de la musique ? Une mélodie peut être plus ou moins longue. On s'apercevra, je pense, que les petits chants d'oiseaux sont des mélodies, contenant quelque chose de tout ce que nous savons de la mélodie, et davantage encore ; tout en empruntant les formes les plus exquises.

L'écrivain cité précédemment ajoute que « le chant du coucou, souvent capable de chanter une tierce et parfois une tierce aiguë, voire une quarte, est celui qui se rapproche le plus de la musique de la Nature. » Je ne veux pas m'avancer pour cet oiseau en Angleterre, mais ici sa réputation n'est pas aussi grande. Son chant, est peut-être, de tous les oiseaux, le moins mélodieux. Aussi monotone que prolongé, il reste tout du long dans la tonique sauf à descendre, de temps en temps, d'une seconde mineure, le plus petit intervalle de notre gamme. Le coucou de la Nouvelle – Angleterre, n'a jamais chanté la tierce d'une moindre note.

« Pas de musique dans la Nature ? » Or, même les souris chantent ; les crapauds également et on peut entendre sur l'eau les « concerts des grenouilles ». L'herbe d'été sous nos pieds regorge de petits musiciens.

*Les chants de la Nature jamais ne lâchent,  
Ses exécutants ne sollicitent aucune relâche,  
Dans les prés alentour, sur les côteaux lointains,  
Serviteurs zélés sont ses musiciens :  
De l'eau du ruisseau, de l'arbre des forêts  
S'élève une douce mélodie à jamais,  
La musique se mélange au vent  
\_ universel instrument*

Jusques aux choses inanimées ont leur musique (*Even inanimates things have their music*).

Ecoutez l'eau du robinet s'égoutter dans un seau à moitié rempli (ex. musical).

J'ai été ravi par la musique d'une porte qui battait paresseusement ; elle produisait des sonorités charmantes, pareilles à celles d'un clairon au loin, formant d'agréables accords mélodiques entremêlées de gracieuses notes coulées et de tou-

chers artistiques dignes d'être étudiés et imités. Réveillé par un vent violent une nuit d'hiver, j'ai entendu un vulgaire porte-manteau faire tourbillonner une mélodie sauvage dans des intervalles d'une pureté parfaite (ex. musical).

« Pas de musique dans la Nature ? » À coup sûr, depuis que cette boule s'est mise à tourner à travers les espaces infinis au diapason de la musique des sphères, les éléments ne furent jamais silencieux. Leurs voix n'ont cessé de résonner d'accords combatifs, dans le feu et les flots, de l'équateur aux pôles, d'innombrables siècles avant que les monstres marins et terrestres ne joignent leurs mugissements au cœur de l'univers. De la bête géante au plus petit insecte, chaque créature possédant en propre son pouvoir sonore, nous tombons à leur juste place, sur les oiseaux. Non qu'ils se présentent aujourd'hui dans leur éblouissante beauté, et interprétant leurs incomparables chansons, mais dotés de corps immenses et frustes, montés sur deux longues jambes pour faire de grands pas, et possédant des voix accordées à celles des eaux nombreuses et aux rugissements des tempêtes. Nous savons que ces formes monstrueuses recélaient les sources d'un chant harmonieux et les germes d'un plumage splendide ; mais qui peut se former la moindre idée du lent processus, des longues, longues périodes de Temps nécessitées par l'œuvre de la Nature, depuis ses premiers grossiers efforts jusqu'à sa perfection actuelle ? Quant au chant, le fracas enroué des éléments, les hurlements des monstres aquatiques, les voix des choses animées et inanimées\_ tout fut de siècle en siècle forcé (forgé ?) dans son formidable creuset musical. Pour qu'enfin la précieuse essence fut donnée aux oiseaux.

Bien que les oiseaux se soient exprimés vocalement longtemps avant que les oreilles humaines soient là pour les écouter, il est difficile de penser que les premiers chants ressemblaient à ceux d'aujourd'hui. Il est fort peu probable qu'un beau matin, trop ancien pour nos mémoires, le monde fut tout à coup inondé pour la première fois d'innombrables chants d'oiseaux et que, depuis cette époque, ceux-ci n'aient eu cesse (sic) de chanter comme à présent.

Aucun journaliste n'était témoin pour nous apprendre à quelle date remonte les chants d'oiseaux. Mais l'histoire humaine atteste que les nations du passé s'intéressaient aux oiseaux et à leurs chants. Ce qui nous permet d'en inférer qu'au temps où les hommes et les oiseaux lièrent connaissance, ceux-ci déjà chantaient.

Il semblerait donc que notre musique des oiseaux soit liée à un développement et à un développement très lent. Les grands marcheurs au cri rauque acquièrent peu à peu la capacité de chanter, et l'esprit du chant ayant été retenu captif en eux, ils furent en fin de compte, conduits à devenir musiciens, à chanter.

(...) Aussi aventurées que soient nos théories sur la croissance et le développement des oiseaux et de leurs chants, nous sommes sûrs d'une chose : les oiseaux chantent magnifiquement. Ils utilisent tous les intervalles des gammes mineures et majeures avec une intonation parfaite, une voix pure et en les exécutant à la perfection ; avec un art consommé de la mélodie, un charme magnétique et spirituel qui n'appartient à aucune musique sur terre. Le cheval hennit, le taureau mugit, le lion

rugit, le tigre gronde\_ le monde entier résonne de voix. Seuls les oiseaux chantent. Ils sont les artistes les plus délicats de la Nature, qui vivent et travaillent au-dessus de la terre. Ils n'ont rien appris de nous : notre plaisir est d'apprendre d'eux. Le cœur et l'esprit de l'homme n'entretiennent une telle dette avec aucun autre être vivant. Par myriades, ces magnifiques créatures survolent les océans et les continents pendant des milliers de kilomètres, le plus souvent de nuit (afin d'éviter les assassins !) reviennent, aussi ponctuels que le printemps, au jour et l'heure près, construire leurs nids astucieux et élever leurs petits dans nos jardins et autour de nos maisons. Ils nous apportent leur beauté et la grâce de leurs mouvements et, au-dessus, loin au-dessus de tout, ils répandent la gloire leurs chants sur le monde. *Entende qui a des oreilles.* »

-----

*Que signifie « avoir des oreilles » et que peut-on apprendre des oiseaux ?*

*Composant avec le vent, l'eau, la lumière et tous les mouvements alentour, avec lesquels ils s'accordent et se répondent, les oiseaux savent écouter cette musique inentendue qui vient d'un autre monde, celui du silence dont ils perçoivent les échos<sup>3</sup> présents dans leurs chants « picorés de silence ».*

« Un oiseau chante dans la forêt ; ce n'est pas un bruit dirigé contre le silence, c'est un clair regard... de l'œil du silence même » écrit Max Picard dans un livre particulièrement apprécié par Bachelard<sup>4</sup>. Considérant que la Nature est un « grand réservoir » de silence<sup>5</sup>, il affirme qu'« écouter est possible seulement si le silence est en l'homme ; écouter et se taire vont de pair »<sup>6</sup>.

*En faisant du silence une dimension existentielle de l'être (« le silence est lui-même la plus grande existence »<sup>7</sup>, l'auteur a dégagé une perspective ontologique et métaphysique (« le silence travaille à la fois le temps de l'homme, la parole de l'homme, l'être de l'homme ») Mais si le silence est un monde, d'où provient et retourne la parole comme la musique, il est aussi un être. Car toujours, le silence écoute<sup>8</sup>. Il est ce tiers*

<sup>3</sup> Comme l'exprime T.S Eliot dans ses *Quatre quatuors*, cités par Bachelard (FPF, 68 et 69) T-S Eliot, *Four Quartets* (Burt Norton) traduit de l'anglais par P. Leyris, Paris, Seuil, 1976. *Others echoes/ Inhabits the garden, shall we follow?/ Quick, said the bird, find them, find them/Round the corner, through the first gate/ Into our first world, into our first world / And the bird called in response to the unheard music hidden in the shrubbery/ D'autres échos/habitent le jardin, les suivrons-nous ?/ Vite, dit l'oiseau, trouve-les, trouve-les/ Au détour de l'allée, par le premier portail.../ dans notre premier monde, dans notre premier monde.../Et l'oiseau d'appeler, en réponse/ À la musique non entendue, dissimulée dans le bosquet/*

<sup>4</sup> Max Picard, *Le monde du silence*. Préface de Gabriel Marcel, trad. de l'allemand par Jean-Jacques Anstett, Genève, 2019, [1948].

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>8</sup> Picard, M. : « Quand deux hommes parlent ensemble, il y en a toujours un troisième parmi eux : le silence, qui écoute, op. cit. p. 32.

vivant, entre les humains, cette musique qui cherche à s'exprimer et nous permet d'accéder à « tous les au-delà de la vie sensible » (PE, 167) Les musiciens du XX<sup>e</sup> ont saisi cette substance silencieuse traitée comme une matière musicale, dans leur musique, tendue vers l'inaudible et composée à cette fin<sup>10</sup>. « Parce que le silence est toujours plus parfait que la musique. Il faut seulement apprendre à l'entendre<sup>11</sup>.

Aujourd'hui où « il n'y a plus d'espace pour que l'on puisse faire silence »<sup>12</sup>, où l'homme n'est plus qu'un « appendice de la rumeur » qui n'est ni silence, ni bruit, ni parole<sup>13</sup> mais machine<sup>14</sup>, la musique peut-elle encore nous permettre d'entendre le silence ?

<sup>9</sup> J. Cage, : « Grâce au silence, les bruits entrent définitivement dans ma musique » à propos de 4'33 », *Pour les oiseaux*. Paris, Belfond, 1976, 82, p. 31. Voir aussi CAGE, J., *Silence*. Middletown, Wesleyan University Press, 1961.

<sup>10</sup> Cf M. Ohana (*Le Silencieux*, 1969), G Ligeti, L. Nono, ou Arvo Pärt,

<sup>11</sup> Arvo Pärt. Brotbeck et R, Wächter., "Lernen, die Stille zu hören", *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, März 1990, p.16.

<sup>12</sup> Picard, M., *op.cit.*, p. 210.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 200.

## L'écoute du silence<sup>15</sup>

L'homme vit à mi-chemin entre le monde du silence d'où il vient, et le monde de l'autre silence, le monde de la mort, où il va (1948, 46)

### La naissance de la musique

Le son de la musique n'est pas opposé au silence comme le son de la parole, il est parallèle au silence.

C'est comme si les sons allaient flottant sur le silence, comme s'ils étaient poussés par le silence à sa surface.

La musique est silence qui, en rêvant, se fait sonore.

Jamais ne peut-on entendre le silence qu'une fois évanoui le dernier son d'une musique (34).

Dans l'âme de l'homme, le silence est là comme harmonie muette avec les choses mais aussi comme harmonie audible, comme la musique.

Dans le corps de l'homme, le silence se montre comme beauté (36).

### Temps et silence

Le temps est imprégné du silence.

Silencieux, un jour s'avance vers l'autre ;

[...]

Les saisons de l'année s'avancent en silence.

Le printemps n'arrive pas de l'hiver, il vient du silence d'où est venu aussi l'hiver comme également l'été et l'automne...

Le chant des oiseaux semble être des notes picorées de silence

[...]

<sup>15</sup> En résonance avec le propos de ce numéro, nous avons choisi des extraits du livre de Max Picard, *Le monde du silence*, avec préface de Gabriel Marcel, trad. de l'allemand par Jean-Jacques Anstett, Genève, 2019, [1948].

Puis, soudain, voici l'été...

[...]

Puis, après une nouvelle respiration du silence, voici cependant l'automne.

[...]

Dans l'hiver, le silence est là comme quelque chose de visible : la neige est silence, silence devenu visible.

[...]

Le temps est donc accompagné de silence, il est déterminé par lui...

Si, dans le temps, le silence l'emporte... alors le temps s'arrête. Il n'y a plus que le silence. Le silence de l'éternité.

S'il n'y a plus de silence dans le temps, alors on entend la rumeur du déroulement de son mouvement ; c'est un mouvement qui se déroule comme un mécanisme. Il n'y a plus alors de temps, il n'y a plus que les coups de son déroulement, et le temps est réduit à cela. (121-125).

## Poésie et silence

Le langage de l'enfant est poétique car c'est le langage du commencement, et pour ce motif, il jaillit spontané comme la poésie... Dans l'enfant, le silence semble s'amasser et constituer comme une réserve pour le monde bruyant de l'adulte, pour plus tard...

La parole de l'enfant est silence devenu son. (128)

L'enfant est comme une petite colline de silence... De cette colline de silence apparaît alors soudain la parole... Cette première parole est comme une parole magique sous qui la colline s'affaisse ; mais la parole tente de se dresser toute grande.

Il semble que l'enfant frappe le silence avec le son qui sort de sa bouche de même que l'on frappe à une porte et que le silence répond : « Me voici, moi le silence ; me voici avec une parole... (127)

[...]

Les enfants rappellent aux hommes l'origine de la parole...

Que pourrait-il advenir de mieux à la parole corrompue que d'être ramenée dans ses petites collines de silence ? (129)

La poésie n'est plus en rapport avec le silence... De la poésie, on exige même aujourd'hui qu'elle représente le monde du bruit [...]

Une parole qui participe au monde du silence exprime quelque chose de tout autre que la même parole quand elle est loin du silence. Aussi est-il difficile d'interpréter avec la parole d'aujourd'hui la parole de Hölderlin, par exemple... Les paroles des poètes qui vivent de leur rapport avec le silence sont presque incompréhensibles aujourd'hui. (159)

## Silence et art

### Les sculptures égyptiennes

Dans les sculptures égyptiennes apparaît...un secret inviolé (Hegel).

Maints visages égyptiens...semblent avoir vu le silence sans voile et en avoir été figés... Le visage égyptien est pris dans le silence.

Les personnages égyptiens sont tournés vers l'intérieur. Il semble qu'il y ait au-dedans d'eux encore un personnage autre, plus important, c'est à ce personnage intérieur qu'ils adressent leurs discours, non : leur silence. (176-177)

### Les tableaux chinois

On dirait des figures de nuages par clair de lune au-dessus du monde du silence, tissus de fils de lune jetés sur le silence.

Les choses sur le tableau semblent être tombées dans le silence et le silence semble y avoir fait un dépôt, avoir cristallisé autour d'elles. (179)

La cathédrale est comme du silence incrusté de pierres...Les cathédrales semblent aujourd'hui abandonnées comme l'est le silence ; elles sont devenues des musées du silence, mais elles sont reliées entre elles, cathédrale à cathédrale, silence à silence. (181)

### Piero della Francesca

De même que l'eau ruisselle d'une personne qui sort de la mer, de même, le silence ruisselle de ces visages. Les hommes, dans ces tableaux de Piero della Francesca, ont en eux le silence comme un organe, comme un sens nouveau ; ils usent du silence pour parler comme s'il était la parole.

### Le conte

Tout dans le conte s'est, au fond, déjà produit avant de se produire...Tout est déjà présent...Tout dans le conte pourrait se passer silencieusement ; c'est déjà un conte que ce qui pourrait se passer silencieusement ait en outre la compagnie de la parole. Le conte appartient au monde du silence comme les enfants ; aussi, enfants et conte vont de pair. (164)





# Marie-Pierre Lassus – Gilles Hieronimus

## Autour de l'imagination sonore et énergétique

### Invention à deux voix\*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## II. La dynamique de l'imagination sonore

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





**Gerardo Ienna, *Genesi e sviluppo dell'epistemologia storica. Fra epistemologia, storia e politica*, Pensa Multimedia, 2023, 342 p.**

Le volume de Gerardo Ienna : *Genesi e sviluppo dell'epistemologia storica. Fra epistemologia, storia e politica*, présente une reconstruction méticuleuse de la naissance et de l'évolution de l'épistémologie historique (ci-après EH), un syntagme désignant « une méthodologie ou un programme de recherche qui vise à construire une théorie de la connaissance historiquement informée et/ou une histoire des sciences et des techniques qui valorise ses aspects épistémologiques » (p. 19). Comme Ienna le précise, l'hypothèse fondamentale de l'EH est que la connaissance, en particulier la connaissance scientifique, *évolue* (p. 19), au sens que les formes de rationalité qui sous-tendent les pratiques scientifiques ne sont ni universelles ni éternelles, mais s'incarnent dans des processus historiques, sociaux, culturels et matériels concrets. À partir de ce nœud conceptuel, il devient possible de suivre et de privilégier cas per cas les vecteurs particuliers qui déterminent ce processus de transformation, et d'examiner les différentes conceptions de la connaissance scientifique qui en résultent.

L'opération conduite par Ienna se développe selon trois axes principaux : 1) éclairer la genèse complexe de ce « champ intellectuel » (p. 19); 2) identifier ses caractéristiques spécifiques, à savoir ces particularités qui, malgré les différentes perspectives, donnent une cohérence à la méthodologie de l'EH ; 3) réinterpréter, ou plutôt élargir, le canon traditionnel attribué à cette tradition, en incluant des auteurs et des autrices habituellement non inclus et incluses dans les rangs de l'EH.

En ce qui concerne le premier axe, Ienna effectue la reconstruction de la genèse de l'EH en adoptant à son tour une méthode historico-épistémologique (que l'on pourrait également dire bourdieusienne), qui consiste à étudier comment la genèse et le développement de l'EH émergent en tant que résultat de l'évolution de la relation entre les objets, les pratiques et les théories liées à différents positionnements intellectuels et politiques. Autrement dit, une certaine étiquette intellectuelle, met en mouvement une circulation d'idées qui si d'une part, elles consolident des contenus théoriques qui deviennent distinctifs d'autre part, portent dialectiquement à l'exclusion de certaines traditions et, par conséquent, à l'établissement d'un canon, dont la ligne majeure est sans doute représentée par la triade : Gaston Bachelard, Georges Canguilhem et Michel Foucault.

Le premier chapitre du texte présente ainsi une généalogie de ce champ intellectuel, dont Ienna fait remonter le point de départ aux débats autour de l'héri-

tage du positivisme, qui ont eu lieu en France, en Allemagne et en Angleterre à la charnière du XIXe et XXe siècle. À cet égard, l'Auteur souligne le rôle crucial à la fois intellectuel et institutionnel d'Auguste Comte (p. 28) dans le processus d'autonomisation de l'histoire des sciences en tant que discipline, et dans l'initiation d'une véritable réflexion dans ce domaine. Mais c'est surtout son héritage, filtré à travers le contexte allemand, qui a été la « force motrice » de ce processus. Ienna le décrit ainsi :

Le positivisme comtien est à l'origine de la variante de l'épistémologie consolidée dans les pays germanophones sous le nom de “méthode historico-critique”, que j'identifie comme le premier et le plus clair exemple d'étiquetage intellectuel dans ce domaine – auquel est subordonné un programme de recherche précis – visant à souligner l'inséparabilité de l'analyse historique et épistémologique de la science (p. 30).

Il s'agit d'un « élément essentiel » (p. 31) pour comprendre le développement de l'épistémologie historique d'origine française, dont Ernst Mach était l'une des figures de proue. Comme Ienna le montre bien, non seulement, pour nommer les deux “âmes” du Mach, le Mach “théorique” – celui de la méthode historico-critique, entendue comme un instrument pour reconstruire l'évolution des concepts de l'histoire des sciences et montrer ainsi le cadre complexe dans lequel ils prennent leur sens en les purgeant de tout résidu métaphysique – mais aussi le Mach “historiographe”, notamment son texte consacré à l'origine de la mécanique (p. 35), ont suscité un large écho sur le contexte conventionnaliste français et, avec ce dernier, sur la genèse du Cercle de Vienne. Cette riche phase initiale d'intersections et de consolidation méthodologique connaît sa première fracture dans la seconde moitié des années 1930, au moment où les deux congrès consacrés à la philosophie des sciences ont lieu à Paris en 1935 et en 1937 (p. 42). L'Auteur insiste sur le rôle stratégique que ces événements institutionnels ont joué dans la redéfinition et la polarisation – autour d'un binôme qui deviendra plus tard celui de la division analytique et continentale – d'un panorama en voie de consolidation. Cela devient manifeste en 1937, lorsque l'opposition nette « entre les deux traditions qui [...] se disputaient l'héritage légitime du positivisme » (p. 52) va se structurer de telle sorte : d'une part, la tradition logico-empirique, visant à déterminer les fondements logiques de la connaissance, et d'autre part, la “nouvelle épistémologie” française, qui se focalise plutôt sur l'analyse du contenu et de l'évolution des théories scientifiques. C'est ici que le “canon majeur” de l'EH voit le jour, dont Ienna reconstruit la genèse terminologique complexe en montrant comment l'évolution du concept à été étroitement liée au positionnement théorique et institutionnel des acteurs qui y ont participé. Le syntagme de EH, introduit par Dominique Lecourt dans sa monographie sur Bachelard en 1969 (*L'épistémologie historique de Gaston Bachelard*), était déjà utilisé par Canguilhem, bien que sous une forme différente, par opposition à Abel Rey, qui concevait l'épistémologie historique comme une « science positive des sciences » (p. 62), plus proche à la déclinaison anglo-saxonne du concept d'épistémologie qu'à celle continentale. En revanche, le mot d'épistémologie, introduit par Meyerson en France au début des années 1900, désigne d'emblée une méthode *historique*, ou plus précisément

« une manière particulière de faire la philosophie des sciences – entendue [...] comme étude critique des principes, des hypothèses et des résultats des différentes sciences – qui prend la forme d’une histoire philosophique des sciences » (p. 73). La centralité philosophique incontestée de Bachelard dans cette trajectoire, tant dans ses retombées institutionnelles et politiques (le magistère de Canguilhem à la Sorbonne en est un exemple) que dans la continuité avec la tradition épistémologique antérieure, croise à l’époque le climat politique des années 1960 et la tentative de fusionner la réception de l’héritage de Bachelard avec la discussion sur le matérialisme historique marxien, déterminant pour la consolidation intellectuelle de la formule EH » (p. 80).

Le deuxième chapitre, le plus volumineux de l’ouvrage se penche sur les spécificités théoriques de l’EH, qui permettent d’en mettre en évidence les « detours et les repliements » (p. 83) au cours de son évolution, tout en restant cohérente avec l’approche originale, dont Ienna définit les caractéristiques. La première section du chapitre, consacrée à l’axe Comte-Bachelard-Canguilhem, est au cœur de cette opération. L’Auteur met en évidence la conception comtienne du rapport entre philosophie et science, dans laquelle la première est comprise comme une opération d’organisation et de systématisation des sciences par opposition à la proposition d’une positivisation totale de la science, défendue par Abel Rey. Par ailleurs, le cœur de la réflexion de Bachelard, selon laquelle la science possède sa propre rationalité, consiste en ce que la raison n’est pas à lui être imposée de l’extérieur, mais au contraire à la dériver conceptuellement de son évolution, de son devenir médiatisé par des instruments et des techniques matérielles. La science *sécrite* d’elle-même une ontologie, c’est-à-dire qu’elle présente comme actives des philosophies en tension entre elles, qui se manifestent dans l’activité concrète des laboratoires et de l’instrumentation dans un « dynamisme pratique » (p. 90). Ce “rationalisme appliqué” ou “matérialisme technique” ouvre la voie à deux trajectoires spécifiques pour l’EH, qui détermineront les parcours de son évolution ultérieure : premièrement, la recherche des processus historiques qui ont fait émerger un type spécifique/précise de rationalité en tant que telle ; deuxièmement, l’analyse de la transformation des objets, des pratiques et des concepts épistémiques. Ces deux vecteurs – l’histoire des sciences de Comte, philosophiquement informée, et l’analyse philosophique du rationalisme scientifique de Bachelard – convergent dans la perspective de Canguilhem (p. 95), qui opère un déplacement significatif de l’épistémologie : selon Canguilhem, l’épistémologue doit d’abord s’intéresser à la circulation des concepts scientifiques et montrer comment ils fonctionnent en tant qu’instruments à travers lesquels, d’une part, les faits scientifiques mêmes se construisent et, d’autre part, ils se rendent autonomes par rapport aux théories qui les mobilisent, pour finalement migrer d’un contexte disciplinaire à l’autre et produire des effets pratico-théoriques. Dans la deuxième partie du chapitre, Ienna explore une question plus historiographique, à savoir le rapport entre continuisme et discontinuisme, pour montrer comment, en opposition à des auteurs explicitement continuistes comme Duhem, Meyerson et Abel Rey, Bachelard (mais aussi, sous des formes différentes, Koyré et Canguilhem) sur la base d’une conception du temps historique fondée sur la prééminence de la dimension de l’instant, a compris

l'histoire des sciences comme un mouvement fait de ruptures non seulement dans le passage de l'expérience commune à, précisément, l'expérience scientifique, mais aussi dans celui entre différents régimes épistémiques. Cela impose à l'EH une forme de présentisme – un problème étudié par Ienna dans la section suivante en dialogue avec le débat sur l'épistémologie britannique, *Whig* et l'historiographie des Annales (pp. 124-139) – c'est-à-dire un processus continu et toujours recommencé de retour sur soi, d'investigation du rationalisme qui informe une pratique scientifique déterminée. Le livre continue en traversant les questions du régionalisme épistémologique, c'est-à-dire les spécificités régionales ou particulières – par exemple celle soutenue de la *Pensée des mathématiques*, discutée dans la cinquième partie, avec sa défense de la spécificité épistémologique des mathématiques – à travers lesquelles la rationalité se manifeste ; ajoutons que celle du rationalisme c'est une questionne qui, dans le sillage de Comte, sanctionne une déviation décisive de l'EH par rapport, par exemple, aux positions du Cercle de Vienne, qui tendaient plutôt à unifier les sciences à travers la logique.

Le troisième chapitre aborde le problème de la socialisation et de la politisation de la science, en étudiant la manière dont les processus et les pratiques matérielles et socio-politiques déterminent la transformation et l'évolution de la science. Dans ces pages, Ienna montre comment, déjà chez Comte, il existe un lien étroit entre l'histoire des sciences et la politique, au point que l'histoire des sciences, dans les intentions de Comte lui-même, aurait dû se transformer en une véritable science des faits sociaux – aussi appelée « sociologie ». Comme le l'Auteur le souligne, cette problématique se rapproche par bien des aspects de la querelle entre internalistes (Koyré en est l'exemple le plus célèbre) et externalistes (Bucharin et l'épistémologie de matrice soviétique), qui s'est déroulée au début des années 1930, sans pour autant qu'elle ait largement pénétré le sol français. Les auteurs de l'EH se sont plutôt intéressés aux aspects *anthropologiques* et *sociaux* de la question, à savoir à l'arrière-plan culturel à partir duquel prend forme une certaine conception de la nature et par là de la science et de la pratique scientifique, et à la manière dont celle-ci s'inscrit ou non dans la continuité de l'expérience commune. L'idée d'une reconstruction de la mentalité d'une époque, d'un « subconscient du raisonnement » (p. 205), déjà présente dans l'École des Annales, a été le projet poursuivi d'abord par Émile Meyerson, puis par Hélène Metzger – autrice à laquelle Ienna consacre des pages très significatives (pp. 207-201). Cristallographe et historienne de la chimie, petite-fille de Lévy-Bruhl et sensible aux aspects liés à l'histoire des mentalités, Metzger conçoit les concepts comme des outils utilisés par les scientifiques pour organiser les expériences de la nature, dont il faut à chaque fois reconstruire le contexte historico-social pour déterminer les raisons de leur consolidation. Une telle perspective anticipe la célèbre formule foucauldienne de l'a-priori historique ; en effet, à chaque phase de l'histoire correspondent des a-priori locaux, qui déterminent des formes de pensée spécifiques et des modèles théoriques différents. La pleine intégration de la réflexion sociologique dans la tradition des EH s'opère, dans un premier moment, par la philosophie de Bachelard, qui pense la science comme un travail avant tout collectif et donc à médiation intersubjective, ce qui précisément garantit son objectivité ; puis par la philosophie

de Canguilhem (p. 226), dont l'originalité réside dans l'ouverture du champ des EH à la thématization de la vie et à l'analyse des sciences et des techniques du vivant, autrement dit à l'étude des implications idéologiques, politiques et sociales sous-jacentes à des théories (*i.e.* la théorie cellulaire).

La deuxième partie du troisième chapitre est quant à elle consacrée à l'inflexion socio-politique de l'EH, qui se réalise avec les Normaliens des années 1940 et 1950, imprégnés du magistère du bachelardo-canguilhemisme. L'ouvrage explore ici l'héritage de cette dernière tendance chez Althusser, Foucault et Bourdieu, en montrant comment ces auteurs ont joué un rôle décisif dans la consolidation du canon majeur de l'EH, ce en vertu de leur poids institutionnel et de la réception rapide internationale de leur pensée. Dans les trois cas, les fondements du bachelardien-canguilhemisme (discontinuité historique, régionalisme épistémologique, rationalisme émergent des pratiques) sont remodelés à la lumière de nouvelles approches visant à les intégrer à l'anti-humanisme structuraliste en vue d'une relecture du marxisme (dans le cas d'Althusser) ; d'une analyse des "épistémès" d'abord et des régimes discursifs ensuite, qui sous-tendent les processus d'institutionnalisation des savoirs (dans le cas de Foucault) ; des pratiques matérielles et symboliques qui structurent la reproduction des mécanismes sociaux (dans le cas de Bourdieu).

L'ouvrage se termine par un appendice enrichissant, qui élargit le cadre principalement français tracé jusque-là pour inclure dans le discours de l'EH un potentiel canon italien. En effet, Ienna cherche à montrer la présence d'une ligne de continuité italienne en ce qui concerne la réflexion historiquement informée sur la science, depuis les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux guerres de la science au tournant des années 1960 et 1970. Dans ce contexte, l'historicisme néo-idéaliste du Croce, qui avait qualifié l'épistémologie comme positiviste et donc dépourvue de valeur historique, a représenté avec son héritage à la fois l'obstacle et la force motrice derrière le développement d'une réflexion autonome sur la science en Italie (p. 293). Le projet de Federico Enriques de construire une philosophie des sciences basée sur une conception dynamique de la pensée scientifique et attentive au rationalisme qui émerge de l'analyse des différentes méthodologies scientifiques, est au cœur de cette réflexion. La figure d'Enriques a eu un vaste écho international : en France, par exemple, Bachelard s'est constamment référé à l'œuvre d'Enriques, tandis qu'en Autriche, il a été considéré par Hahn, Neurath et Carnap comme un anticipateur du programme du Cercle de Vienne (que pourtant, Enriques critiquera plus tard, en raison de sa conception réductrice des propositions scientifiques). Enfin, la période après la Seconde Guerre mondiale a plutôt représenté le moment d'une remise en question de l'historicisme de Croce, par la pensée de Gramsci, et d'une tentative de renversement, avec, d'une part, Ludovico Geymonat et sa réception du positivisme comtien et du néo-positivisme du Cercle de Vienne et, d'autre part, Giulio Preti, qui, à partir d'un arrière-plan phénoménologique, s'est rapproché du pragmatisme et du néo-positivisme de Dewey.

Ienna souligne le rôle central de Gramsci dans ce contexte, qui a marqué un tournant fondamental pour la culture italienne de l'après-guerre. Gramsci s'oppose ouvertement au marxisme soviétique, en particulier à la version moniste et "vulgaire"

de Bucharin (p. 303), auquel le penseur italien préfère une perspective fondée sur la praxis, entendue comme la médiation socio-historique du sujet et de l'objet, de l'histoire et de la nature. Cette approche permet de donner une image non déterministe, mais dynamique, du rapport entre structure et superstructure, un élément – ce dernier – avec lequel la science entretient un lien de proximité particulier. L'idée de Gramsci est que la science, bien qu'idéologique, n'est pas *réductible* à l'idéologie, mais elle le fournit les outils permettant de distinguer son arrière-plan idéologique, lui conférant ainsi un potentiel émancipateur. Le vaste panorama d'Ienna, qui tente de montrer comment le développement de la réflexion épistémologique italienne est étroitement lié au positionnement politique des acteurs qui y ont pris part, se poursuit en traversant la réaction anti-historiciste au Croceanisme de Galvano Della Volpe et son tentative d'unifier la méthode des sciences physico-naturelles avec celle des sciences historiques, élaborant une alternative à la fois au *Diamat* soviétique et à la perspective de Gramsci. Les pages consacrées à la reconstruction du débat sur *Italian Science Wars* au tournant des années 1960 et 1970 sont également pertinentes (pp. 329-344). Ce débat a impliqué non seulement plusieurs protagonistes de la seconde moitié du siècle de cette ligne EH italienne (Paolo Rossi et Ludovico Geymonat) autour de la question de la neutralité ou de la non-neutralité de la technologie et de la science, mais aussi d'importants scientifiques, en particulier des physiciens. Le livre principal sur lequel le débat s'est déroulé est *L'ape e l'architetto. Paradigmi scientifici e materialismo storico*, dans lequel les auteurs (Giovanni Ciccoetti, Marcello Cini, Michelangelo de Maria et Giovanni Jona-Lasinio) ont tenté « d'intégrer la théorie marxiste du matérialisme historique aux thèses de Kuhn sur la structure des révolutions scientifiques » afin de « libérer la réflexion sur la science de l'influence épistémologique du matérialisme dialectique engelsien » (p. 336). Dans l'interprétation des auteurs, il était fondamental de mettre en évidence la non-neutralité de la science, et en particulier son lien avec la structure économique-sociale qui influence non seulement son organisation sociale, mais aussi – et c'est là le point d'originalité de *L'ape e l'architetto* – « son contenu théorique même » (p. 338). L'idée même de la neutralité de la science, en d'autres termes, est le produit idéologique d'une telle interaction.

Le texte d'Ienna, si attentif aux dynamiques théoriques bien que institutionnelles qui agissent comme des vecteurs de transformation de la connaissance, réussit à mettre en évidence les nœuds théoriques les plus pertinents de cette partie de la philosophie (des sciences) du 20<sup>e</sup> siècle. En définitive, le volume d'Ienna n'est pas seulement un outil très efficace pour s'orienter dans l'évolution complexe de l'EH et, en même temps, une perspective critique autour ses thèmes, mais aussi un exercice réussi de l'approche méthodologique qu'il a pour objet : précisément, l'épistémologie historique.<sup>1</sup>

Giovanni Fava  
Università Ca' Foscari Venezia  
giovanni.fava@unive.it

<sup>1</sup> This project has received funding from the Italian Ministry of University and Research under the FARE action, EarlyGeoPraxis – code n° R184WNSTWH.





## Entretiens avec Bachelard quartet

Propos et extraits sonores recueillis par Gilles Hieronimus\*

Nous avons le plaisir et l'honneur de donner la parole aux membres du *Bachelard Quartet*, dont ce numéro sur les *milieux sonores* ne pouvait manquer de relayer la performance inédite et remarquable : Jeanne Bleuse au piano, Noémi Boutin au violoncelle, Pierre Meunier au verbe, Marguerite Bordat à la mise en scène, Géraldine Foucault au son.

Faute de pouvoir présenter ici le spectacle, nous renvoyons au site de la Compagnie (<https://labellemeuniere.fr/spectacles/bachelard-quartet>), et donnons directement la parole aux artistes. Chacun s'est généreusement prêté à un double exercice : choisir un extrait sonore du spectacle important à ses yeux, puis répondre par écrit à un ensemble de questions communes. Le lecteur trouvera donc dans les pages qui suivent, les cinq entretiens précédés, en guise de prélude, d'un lien vers l'extrait sonore choisi par chaque artiste.

Qu'ils en soient vivement remerciés, au nom de l'ensemble de la rédaction des *Bachelard studies*.

\* See the link for all the sound tracks mentioned in the Sonography section: <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Pour tous les extraits sonores mentionnés dans la section Sonographie, voir le lien : <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Per tutti gli estratti sonori citati nella sezione Sonografia consultare il link: <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

## Entretien avec Marguerite Bordat (mise en scène)

Extrait choisi : *La psychanalyse du feu* (Pierre Meunier), avec Jeanne Bleuse (piano), Noémi Boutin (violoncelle) – Durée : 2'46.

> **Écouter** l'extrait [[Lien vers MargueriteBordat.mp3](#)]\*

Gilles Hieronimus : *En quoi l'extrait du spectacle que tu as choisi possède-t-il pour toi un retentissement particulier ?*

**Marguerite Bordat :** C'est un choix d'abord motivé pas le souvenir des premiers temps de lecture à voix haute et surtout de mes premières sensations d'écoute. Dans ce passage Bachelard n'affirme rien, il interroge : « *Que deux morceaux de bois sec soient tombés pour la première fois entre les mains d'un sauvage, par quelle indication de l'expérience devinera-t-il qu'ils peuvent s'enflammer par un frottement rapide et longtemps continué ? (...) Est-ce l'expérience objective du frottement de deux morceaux de bois ou l'expérience intime d'un frottement plus doux, plus caressant qui enflamme le corps aimé ?* » L'interprète ne peut pas passer à côté de cette ponctuation vive, de l'état d'ouverture et de fragilité qu'elle induit, ni des sonorités des mots choisis par Gaston, ni des rythmes dansants qui nous entraînent doucement vers la construction d'un imaginaire fort sensuel, très intime, extrêmement troublant, unique selon moi. J'entends ce passage comme on entendrait un chant, une petite mélodie hautement inflammable. Pour en jouir, il faut accepter de s'y frotter, de s'y perdre, contempler joyeusement toute l'immensité du mystère de la création. Vaste chant/champs de questions...

\* See the link for all the sound tracks mentioned in the Sonography section: <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Pour tous les extraits sonores mentionnés dans la section Sonographie, voir le lien : <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Per tutti gli estratti sonori citati nella sezione Sonografia consultare il link: <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

**GH :** *Bachelard soutient que bien des artistes trouvent dans la fidélité à un élément substantiel (eau, air, terre, feu) une source de vitalité, et comme le milieu où pourrait déployer leur créativité. Te retrouves-tu dans cette affirmation ?*

**MB :** Certains artistes ont besoin du tumulte de la ville pour se sentir en état de marche, d'autres sont davantage inspirés par la puissance silencieuse des espaces naturels. J'ai la chance de pouvoir travailler au milieu du bocage bourbonnais, dans un espace propice à la concentration, qui agit puissamment sur mon état. Une autre partie de ma vie se situe en ville, une autre dans les trains, sur les routes. Chaque lieu est un observatoire d'où se transforme ma vision du monde, mon rapport au monde.

Aucun des quatre éléments ne m'apparaît plus inspirant qu'un autre dans mes constructions imaginaires : ils sont inséparables. L'eau, le feu, l'air et la terre sont des compagnons de voyage. Selon où je suis, j'observe leur variation et mes propres variations à travers leur présence ou leur absence. La relation, le lien, la combinaison, la rencontre m'intéressent fortement, ces entre-deux, ces seuils mouvants qui viennent parfois flouter nos espaces rassurants de définition.

Si je devais nommer un élément de prédilection, je dirais que je me sens très inspirée par les nuages, la boue, le brouillard... le mariage de certains éléments avec l'eau. Les sons produits par leurs actions sont en général plus sourds, moins distincts, ils évoquent plus naturellement des tonalités graves, lentes, longues, des tremblements, des vibrations.

Alors, en réponse à l'expérience d'amour physique et de frottements de pilon qui enflamment le corps aimé de feu Gaston Bachelard, je propose d'y associer cette humide chanson de Barbara : « Pierre », vision féminine du désir, bien plus aquatique mais tout aussi érotique.

**GH :** Bachelard prête une attention particulière à l'énergie, aux énergies mobilisées par le geste artistique, à leurs multiples variations, et développe lui-même une écriture « dynamogénique », pour reprendre un de ses termes. *Parviendrais-tu à décrire, à partir de ton expérience de jeu, « l'énergétique » propre à l'extrait choisi ? Plus généralement comment vis-tu, en tant qu'artiste, cette dimension de ton travail ?*

**MB :** La musique possède un pouvoir extraordinaire. Rien ne peut rivaliser avec les phénomènes d'entraînement qu'elle provoque, ces désirs, ces mouvements, ces états, ces élans qu'elle suscite en chacun de nous. Pendant la création du spectacle, il m'est arrivé parfois d'éprouver physiquement la musicalité des mots de Bachelard dit par Pierre Meunier, notamment avec ce passage sur le feu et les frottements. Les termes employés, aux sonorités caressantes, chaudes, voluptueuses, auquel s'ajoutent les claquements de langue, des raclements de gorge, tous ces mots, bien au-delà du sens, nous donnent à entendre toutes les variations de la mélodie du feu. Plus tard, quand l'eau viendra remplir sa tête et ses pensées, Bachelard adoptera un langage coulant : « *La liquidité est le désir même du langage. Le langage veut couler. Il coule naturellement.* » Il compose, s'amuse merveilleusement de la

sonorité des mots, il s'agissait pour nous de trouver comment rendre cela le plus poreux et communicatif possible.

**GH :** *Comment s'est effectué, – à travers ce travail collectif – le passage ou la transposition du texte lu au texte joué, de la lecture d'extraits de Bachelard à leur expression scénique ?*

**MB :** C'est un long processus. Prendre le risque de faire entendre des textes philosophiques au théâtre est une aventure périlleuse.

Nous nous lançons ensemble, gens de théâtre et musiciennes, dans une traversée de la pensée de Bachelard à travers ses écrits sur les 4 éléments, en faisant le choix de ne pas les donner à voir concrètement sur le plateau. Nous comptons sur le pouvoir évocateur de la musique pour remplir nos imaginaires de terre, de feu, d'air et d'eau. Très vite j'ai compris que le son, dans toutes ses dimensions, qu'il soit vocal, acoustique ou électroacoustique, pourrait être la matière fédératrice de toutes nos recherches.

Il s'agissait donc de créer les conditions d'écoute idéales, dans un dispositif propice à la concentration, à la rêverie. Les spectateurs, assis autour de la scène comme autour d'un foyer, sont eux même encerclés par des panneaux de bois pouvant diffuser du son. Nous sommes ensemble, public, acteur, pianiste, violoncelliste, ingénieur du son, techniciens, rassemblés à l'intérieur d'un immense instrument de musique.

La construction d'un spectacle tel que celui-ci s'opère par tentatives. Notre but était d'écrire une partition qui ne mette ni la musique, ni le texte au premier plan, mais qui tente au contraire d'imaginer un langage commun en évitant l'écueil de la « lecture concert » où s'enchaînent sagement de longs monologues et des morceaux de musique. Il était donc nécessaire de tenter des superpositions, des frictions joueuses entre le son, la musique et le texte, qui se sont rapidement révélées convaincantes, la langue de Bachelard s'y prêtant à merveille. La recherche consistait donc à trouver comment chacun habitait cette dynamique globale, tout en maintenant l'exigence de sa propre partition, musicale, sonore ou textuelle.

Peu à peu la trame d'un spectacle fait surface, le mariage d'une partie des textes sélectionnés par Pierre, d'une partie des œuvres musicales proposées par Jeanne et Noémi, d'apports de sons électroacoustiques imaginés par Géraldine, s'est mis à opérer doucement sous les lumières de notre ami Hervé Frichet. Le *Bachelard Quartet* est une composition délicate, l'attention, la qualité d'écoute des spectateurs repose en grande partie sur le rythme et la précision des enchaînements, la fluidité des corps dans l'espace, la complicité de l'équipe, sa capacité à porter chaque soir de manière très collective et quelle que soit la place occupée, la pensée de Bachelard, avec intérêt et surtout, avec joie.

**GH :** Comme bien des poètes et musiciens Bachelard accorde une importance particulière aux *silences*. Marie-Pierre Lassus a donné à son livre *Gaston Bachelard musicien*, le sous-titre «*une philosophie des silences et des timbres*», selon une belle

expression qu'elle emprunte à Bachelard. *Pourrais-tu nous parler de cet art du silence, ou des silences, de la façon dont il s'inscrit dans votre travail ?*

**MB :** Au théâtre, on parle de silence lorsqu'on décide de ne produire aucun son et pourtant, ces instants de silence fourmillent de petits éclats. On entend des respirations, des souffles, mille petits bruits de corps et de machines qui ne savent se taire réellement. Heureusement car le véritable silence est paraît-il, extrêmement angoissant. Il arrive parfois que nous construisions avec du son diffusé, une nature particulière de silence, un faux silence, une nappe sonore qui vient couvrir les bruits que nous ne désirons pas entendre, il arrive aussi qu'on décide d'assumer pleinement ces bruits extérieurs, ils nous rappellent où nous sommes, produisent un effet soudain de présent. Ce qui me semble important, lorsqu'on décide de ne plus produire de son, c'est la résonance. Que laisse-t-on résonner dans un silence ? Il y a des silences pleins, des silences qui laissent la pensée agir, se développer. Ce sont des silences absolument nécessaires selon moi. Le silence est une texture de sons à part entière.

**GH :** *Si tu devais retenir de ta lecture de Bachelard un seul mot, une seule phrase (phrase du philosophe ou d'un auteur cité par lui) ?*

**MB :** La joie ! Et cet extrait de *L'Air et les Songes* : « Pour Nietzsche, l'air est la substance même de notre liberté, la substance de la joie surhumaine. L'air nietzschéen est alors une étrange substance : c'est la substance sans qualités substantielles. L'air nous libère des rêveries substantielles, intimes, digestives. Il nous libère de notre attachement aux matières : il est donc la matière de notre liberté. À Nietzsche, l'air n'apporte rien. Il ne donne rien. Il est l'immense gloire d'un Rien. Mais ne rien donner n'est-il pas le plus grand des dons. Le grand donateur aux mains vides nous débarrasse des désirs de la main tendue. Il nous habitue à ne rien recevoir, donc à tout prendre. » Il m'arrive de relire ce passage juste pour le plaisir, ou simplement pour me rappeler que, tant que quelques chanceux liront Bachelard, (ou Nietzsche) le monde ne sera pas totalement foutu.

**GH :** *Souhaiterais ajouter quelque chose à l'issue de cet entretien, de façon générale et/ou en qualité de scénariste ? Qu'as-tu appris de Gaston Bachelard ? Comment es-tu parvenu à donner à ce spectacle très « fragmentiste », fidèle d'ailleurs en cela à son écriture, une certaine cohérence d'ensemble ? Le spectacle fait penser à ce que GB appelle dans *L'Air et les Songes*, une «cohérence par la mobilité», qui se dégagerait au gré du travail artistique, sans jamais se figer...*

**MB :** J'ajouterais qu'en effet, la pensée est mobile, elle n'est pas sage, pas toujours complètement cohérente, elle n'est pas linéaire, pas droite, elle ondule, rebondit. Elle est floue, limpide, vaste, active, paresseuse, mouvante... Je trouve réjouissant de pouvoir, grâce au théâtre, pénétrer les coulisses secrètes d'une pensée en mouvement, imaginer ses labyrinthes, ses déambulations, inventer ses rythmes,

ces passages d'une chose à l'autre, ces va-et-vient, ses étranges associations d'idées. C'est un espace de liberté et de fantaisie extraordinaire.

**MB :**

Merci.

**GH :**

Merci à toi.

## Entretien avec Pierre Meunier (voix)

**Extrait choisi :** *La terre et les rêveries de la volonté* (Pierre Meunier, voix) ; Jeanne Bleuse (piano), Noémi Boutin (violoncelle) – Durée : 2'21

> **Écouter l'extrait** [[Lien vers PierreMeunier.mp3](#)]\*

**Gilles Hieronimus :** *En quoi le fragment du spectacle que tu as choisi possède-t-il pour toi un retentissement particulier ?*

**Pierre Meunier :** Dans ce fragment, Bachelard fait entrer le travail ouvrier dans son champ de perception et de réflexion par la dimension sonore du rapport à la matière. En quelques phrases, il déplore notre incompréhension de ce milieu en en faisant valoir la possible richesse existentielle qui nous échappe du fait de notre indifférence : « Le travail, dit-il, est un inverseur d'hostilité. » Le retournement qu'opère cette pensée dans l'échelle des valeurs convenues est un stupéfiant cadeau. C'est comme bien souvent une invitation stimulante à reconsidérer notre relation à la matière et à ceux qui la travaillent. On sent bien que l'origine de cette attention est d'ordre sensible, Bachelard a entendu ces grincements, l'expérience est indéniable et c'est elle qui est à l'origine de sa réflexion. Ce lien actif entre la sensation éprouvée et la pensée qu'elle génère est précisément ce qui m'apporte le plus dans ma lecture de Bachelard. Chaque fois mon désir de théâtre s'en trouve réanimé, comme une source vive à laquelle il m'est nécessaire de revenir boire. Le fait que je travaille moi-même le métal, que ces sons me soient familiers, me fait ressentir encore plus intimement la justesse de cette rêverie bachelardienne.

\* See the link for all the sound tracks mentioned in the Sonography section: <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Pour tous les extraits sonores mentionnés dans la section Sonographie, voir le lien : <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Per tutti gli estratti sonori citati nella sezione Sonografia consultare il link: <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

**GH :** *Bachelard soutient que bien des artistes trouvent dans la fidélité à un élément substantiel (eau, air, terre, feu) une source de vitalité, et comme un milieu où déployer pleinement leur créativité. Te retrouves-tu dans cette affirmation ?*

**PM :** J'ai découvert Bachelard en 1990 à travers la lecture de *L'Air et les Songes* qui a été pour moi une source d'inspiration de première importance lors de la création de la Volière Dromesko. L'aérien était au centre de cette aventure mêlant théâtre, cirque et musique, au milieu d'oiseaux en liberté. La soif d'essor aérien et la révolte pondérale qu'elle induit ont constitué les enjeux de plusieurs spectacles que j'ai pu créer par la suite, notamment *L'homme de plein vent*. L'envol, c'est l'accès au déploiement, qu'il soit physique ou imaginaire, c'est le défroissement de nos étroitesse, cela suppose une lutte sans répit contre les pesanteurs de toutes natures. Cette sensation d'écrasement et la nécessité de lui résister ne relève pas pour moi de la fiction ni d'une posture intellectuelle, mais bien d'un éprouvé quotidien et d'une attention aux manifestations que cette loi provoque : chute, étalement, rebond, érection, érosion, écroulement, soulèvement.... Je peux dire que c'est par l'élément aérien que j'ai trouvé mon chemin dans « le bleu dédale » de l'imaginaire théâtral. Il ne s'agit pas pour autant de vouloir s'éloigner de la matière pour accéder à une légèreté abstraite et sans substance, mais plutôt de la considérer comme une partenaire subissant la même peine et obligeant à une forme de solidarité bénéfique. Le chant du métal travaillé par la lime du serrurier rend l'air de l'atelier plus aigu, l'espace se froisse en ondes stridentes, le geste du limeur module la sonate en savantes variations qui ponctuent l'avancée du travail. Si je devais illustrer, dans un autre registre, plus directement musical, la puissance de cette imagination « matérielle et dynamique », j'évoquerais Arthur Honegger dans son œuvre *Pacific 231*, réussit magnifiquement à transposer musicalement l'énergie et la puissance mécanique de cette célèbre locomotive à vapeur. On y entend une vraie sensibilité à la matière en mouvement qui m'impressionne et m'emporte loin.

**GH :** Bachelard prête une attention particulière à l'énergie, aux énergies mobilisées par le geste artistique, à leurs multiples variations, et développe lui-même une écriture « dynamogénique », pour reprendre un de ses termes. *Parviendrais-tu à décrire, à partir de ton expérience de jeu, « l'énergétique » propre à l'extrait choisi ? Plus généralement comment vis-tu, en tant qu'artiste, cette dimension de ton travail ?*

**PM :** Ce passage qui commence par l'évocation du son de l'aiguisage est initié par Jeanne qui fait crisser des cordes de son piano en les frottant. C'est ce son perçant produit dans le silence qui déclenche mes grimaces d'insupportation, puis la réflexion sur le rémouleur. Debout devant six cordes à pianos accrochées au gril et tendues par des cylindres de différentes tailles en acier, je m'efforce de dissocier de mes propres gestes le propos de Bachelard très chargé d'offensivité travailleuse, en esquissant par exemple un frottement sur les cordes mais sans les toucher. L'enjeu consiste à mettre davantage mon énergie dans la netteté de la profération plutôt

que de me laisser contaminer corporellement par la dimension colérique du passage que je suis en train de dire. Les frottements que continuent à produire Jeanne prennent suffisamment en charge la dynamique sonore de l'ouvrier à la lime. Arrivé à la dernière phrase : « L'action apporte de bien plus importantes leçons que la contemplation », je fais très doucement tinter les poids en acier en donnant une légère oscillation aux fils métalliques qui les suspendent. Le son cristallin de leurs rencontres, ainsi que la fréquence de ces sons d'une étonnante clarté par rapport à la sombre masse du fer, amène peu à peu Jeanne à entamer sur son piano les prémisses du morceau qui va suivre.

Dès ma première lecture de *L'Air et les Songes*, j'ai été frappé et séduit par l'enthousiasme qui se dégage de la pensée de Bachelard. Son pouvoir de contagion a été immédiat, et cette si rare qualité m'a rendu l'homme et l'œuvre aussitôt proches et nécessaires. J'y ai vu l'importance de la sincérité de tout l'être pour parvenir à convaincre, dès lors qu'on ambitionne de partager une vision du monde. Que ce soit par le langage ou par le geste. On peut dire que la barre est haute, pas toujours atteinte, mais cet enthousiasme avec l'énergie qu'il génère reste pour moi le seul horizon qui vaille dans la création. Il s'agit chaque fois de créer les conditions pour que cette énergie positive m'habite et m'emporte littéralement au-delà de ce que je sais faire. Cette énergie qui va animer tout mon mouvement je ne la trouve qu'à l'endroit du présent. Présent de la sensation, présent de la pensée traversante, présent de la rêverie, présent de la représentation... Le caillou, le fer, le sable, le ressort, la vase, toutes ces matières que nous avons accueillies et célébrées sont de véritables maîtres en « être-là ». La plénitude de leur présence, dès lors qu'on se met en état de la ressentir, nous guide précieusement sur le chemin de la création.

**GH :** *Comment s'est passé pour toi le passage ou la transposition du texte lu, médité solitairement, au texte joué et parlé ?*

**PM :** Des semaines durant, j'ai lu seul et à haute voix tous les livres de Bachelard sur les éléments. C'était la seule manière pour moi de déceler les passages les plus riches en rythmes et en sonorités. Le montage des passages, retenus d'abord pour leur contenu, s'est fait en tenant compte de ces deux qualités. Pour donner un maximum de chance à l'écoute dynamique du texte, en concertation avec Marguerite, je me suis parfois permis des coupes, des rapprochements, des ellipses, des retours en arrière. Un travail sculptural sonore qui a été enrichi par l'apport des sons de Géraldine Foucault et sa conception de l'*instrumentarium* qui accueille le public. Pour échapper à l'effet « leçon de philo », voire « pensum intello », dont l'ombre menaçante a longtemps plané sur le projet, il fallait vraiment accorder la plus grande place possible au vivant, au sensible, et en particulier à la dimension sonore produite en direct, dans le présent de la représentation. Je me suis souvent demandé ce qu'aurait pensé Gaston du traitement et des coupes infligés à son écriture ; je me rassure en l'imaginant sortir contrarié de la salle mais se laissant amadouer ensuite par les témoignages de gratitude des spectateurs...

Apprendre le texte par cœur, le savoir suffisamment pour ne plus avoir à me le remémorer a pris du temps, mais m'a permis de décoller peu à peu mon regard de

la feuille pour commencer à vraiment entendre le piano, le violoncelle et les sons de Géraldine. Guidé par Marguerite, le travail de recherche d'une cohésion entre les sons, le texte et les corps a pu commencer là.

**GH :** Comme bien des poètes et musiciens, Bachelard accorde une importance particulière aux *silences*. Marie-Pierre Lassus a donné à son livre *Gaston Bachelard musicien*, le sous-titre *une philosophie des silences et des timbres*, formule qu'elle lui emprunte. *Pourrais-tu nous parler de cet art du silence, ou des silences, de la façon dont il s'inscrit dans votre travail ?*

**PM :** Si j'aime tant travailler avec des musiciens ou des musiciennes, c'est aussi parce qu'avec eux je ré-éprouve chaque fois la valeur du silence. Le silence en scène a pour moi le statut d'une véritable expérience, il est l'occasion de ressentir la température du moment, le degré d'attention de l'assistance, tout comme le degré d'intensité de mon engagement. Déchargé du devoir d'élocution, faisant confiance à ma mémoire pour la venue des prochains mots, je peux apprécier, fut-ce dans une respiration, la qualité du lien entre scène et salle. Je me mets à percevoir plus finement l'atmosphère qui m'entoure, les mouvements des spectateurs, leur concentration suspendue. En résonance avec les derniers mots, ma pensée peut vagabonder, laissant le propos se poursuivre et m'animer intérieurement. Plus le silence dure, plus je perçois les souffles, les soupirs, la chaleur de toute cette humanité tournée vers moi.

Parfois le silence est cuisant, car il peut me faire ressentir à quel point je suis éloigné de ce que je prétends défendre. Plein de pensées parasites, je n'ai plus qu'à essayer de me reconcentrer sur l'enjeu du présent... Le spectacle vivant n'est que variations autour de la présence.

Dans *Au milieu du désordre*, rêverie à haute voix devant un tas de cailloux, les silences que je m'autorise à prendre pour regarder le tas ont deux fonctions. Ils me permettent de me « connecter » à la sensation d'étrangeté provoquée par la présence des pierres entassées de cette manière-là, ce soir-là, et donc de me laisser traverser par un réel questionnement qui résonnera avec sincérité. D'autre part, ce long silence intrigue le spectateur et peut l'amener à son tour, par heureuse contamination, à reconsidérer le tas avec un intérêt nouveau. Le silence nous réunit dans un intérêt partagé qui rendra plus convaincante la rêverie à haute voix.

**GH :** *Si tu devais retenir de ta lecture de Bachelard une seule phrase, et l'associer éventuellement à une œuvre musicale qui t'est chère ?*

**PM :** « *Le monde n'existe poétiquement que s'il est sans cesse réimaginé.* » Cette phrase me fait penser aux six *Danses populaires* de Bartók, dont l'une est jouée dans le spectacle au moment de l'évocation du feu. Bartók a recueilli ces danses populaires lors de ses voyages « ethnomusicaux » puis les a réécrites à sa façon, leur redonnant une force et une mélancolie au charme très puissant.

**GH :** *Souhaites-tu ajouter quelque chose à l'issue de cet entretien ? Qu'as-tu appris de Gaston Bachelard ?*

**PM :** Je crois que les gens qui viennent voir le spectacle sentent que nous sommes sans réserve du côté de Bachelard, que nous le défendons ardemment, que nous avons fait de notre mieux pour faire entendre aujourd'hui son œuvre poétique. J'éprouve chaque soir le plaisir de la passation et j'en suis comblé en tant qu'acteur et homme de théâtre. Du moins, j'essaie de transmettre la force de soulèvement que contient sa philosophie poétique qui m'a tant apporté, tant enrichi, tant réconforté. Réveil et soulèvement de l'imaginaire, dynamitage du morne quotidien, remise en question des hiérarchies de valeurs... Je suis heureux de pouvoir partager ce qui m'importe, espérant ne pas l'asséner comme une vérité incontestable mais plutôt comme une hypothèse passionnée pour habiter le monde en cessant de l'ignorer à ce point. La malice naturelle de Bachelard est un cadeau qui aide à alléger la densité des aveux intimes qu'il nous fait. J'ai l'impression qu'il s'est souvent retenu d'en faire usage, et j'entends alors son rire qui m'encourage...

## Entretien avec Jeanne Bleuse (piano)

**Extrait choisi :** *L'eau et les rêves* (Pierre Meunier, voix) ; *Irish Legends* d'Henry Cowell (Jeanne Bleuse, piano) – Durée : 2'06

> **Écouter l'extrait** [[Lien vers JeanneBleuse.mp3](#)]\*

**Gilles Hieronimus :** *En quoi le fragment du spectacle que tu as choisi possède-t-il pour toi un retentissement particulier ?*

**Jeanne Bleuse** Henry Cowell est un compositeur très important pour moi et pour mon instrument. Il a été le précurseur d'une écriture pianistique qui inventait de nouveaux modes de jeu comme les « clusters », grappes sonores plus ou moins denses de sons conjoints, joués de diverses manières, avec l'avant-bras ou encore le glissando sur les cordes. Si j'ai choisi cet extrait c'est à la fois pour sa force d'expressivité et pour l'implication corporelle que son écriture implique.

**GH :** *Bachelard soutient que bien des artistes trouvent dans la fidélité à un élément substantiel (eau, air, terre, feu) une source de vitalité, et comme le milieu où ils pourraient déployer pleinement leur créativité. Te retrouves-tu dans cette affirmation ?*

**JB :** Pour l'interprète que je suis, il n'est pas facile de répondre. Il est question de création et si mon travail n'est pas dénué d'imagination, je reste au service d'un compositeur, qui lui est créateur. Lorsque nous avons débuté le travail autour de Bachelard, il me semblait toutefois que j'étais proche du feu ou de l'eau. À la lecture de ses textes, j'ai compris que mon intuition concernant l'eau était liée à ma condition humaine qui est par essence confrontée à la mort, donc qu'elle n'était

\* See the link for all the sound tracks mentioned in the Sonography section: <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Pour tous les extraits sonores mentionnés dans la section Sonographie, voir le lien : <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Per tutti gli estratti sonori citati nella sezione Sonografia consultare il link: <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

pas forcément l'élément avec lequel j'avais le plus d'affinité. Quant au feu, il est indéniablement, dans mon rapport à la musique, une force intérieure aussi stimulante qu'ambivalente, à la fois source d'énergie bienfaisante et puissance destructrice, voire dévastatrice. J'ajouterais que sur scène, le lien à la terre et à l'air est fondamental : pour « dompter » un instrument comme le piano, il faut des appuis très ancrés au sol et s'élever haut pour combattre l'inertie. Le son n'est pas projeté par le poids mais par la vitesse d'attaque. Mais là, j'aborde déjà la question suivante...

**GH :** Bachelard prête une attention particulière à l'énergie, aux énergies mobilisées par le geste artistique, à leurs multiples variations, et développe lui-même une écriture « dynamogénique », pour reprendre un de ses termes. *Parviendrais-tu à décrire, à partir de ton expérience de jeu, « l'énergétique » propre à l'extrait choisi ? Plus généralement comment vis-tu, en tant qu'artiste, cette dimension de ton travail ?*

**JB :** Cette pièce est construite en un seul souffle. Telle une immense vague qui se forme, éclate et se dégonfle. En termes musicaux, elle va *crescendo* d'un *ppp* (*pianississimo*) à un *ffff* (*fortississimo*), puis d'un *decrescendo* à un *morendo*... Comme je le disais au début, cette pièce comporte des « clusters » : avec une main à plat dans les *pp* qui couvre moins d'une octave ; avec l'avant-bras, poing fermé qui couvre deux octaves et pour le climax, avec l'avant-bras entier jusqu'au bout des doigts joué dans un mouvement arpégé. Techniquement, le pianiste doit s'approprier un geste nouveau : contrôler l'appui des touches horizontalement, et donc se confronter à une main, un bras ou un poing qui n'est pas régulier dans sa forme. Il lui faut aussi créer des appuis très forts dans le sol pour que le corps trouve un espace et trouve équilibre entre la partie gauche, qui joue les clusters dans le grave, et la main droite qui joue dans l'aigu de manière « conventionnelle ». La tension énergétique pour jouer *ppp* est très forte et il faut faire gonfler et dégonfler le son de manière très progressive, quasi imperceptible. On est à la fois tenu par la réalisation et par un mouvement inspiré par la mélodie. Dans le spectacle, je joue debout. Contrairement à l'intitulé de Cowell qui aurait pu me faire jouer cette pièce en lien avec l'eau, nous avons choisi de la jouer pour parler de la pesanteur. Ma position est donc un appui jambe gauche au sol, jambe droite sur la pédale tonale, buste penché vers l'avant avec des bras qui vont – jusqu'au climax – adopter un écart de plus en plus grand et redescendre vers le grave. La relation entre le poids et la suspension est très importante, tout comme la respiration. Mes mouvements vont donc se démultiplier en fonction de cette progression de nuance. Le son prend une dimension palpable, voire visible, associé au temps, à la vitesse du son. C'est une énergie puisée dans le sol qui doit contraindre le poids du corps, la verticalité intrinsèque à l'instrument, pour faire entendre une horizontalité parfaite alors que mon corps, en suspension, fait des allers-retours du bas vers le haut.

Ce n'est pas si éloigné de l'énergie générale que me demandent d'autres pièces dans ce spectacle, ou dans des concerts plus traditionnels. En général, je puise une dynamique dans le *tempo* d'une œuvre. Avant de rentrer sur scène, je ressens le besoin d'être en mouvement, dans un mouvement qui avance au *tempo* de la

pièce qui va ouvrir le concert. Si l'instrumentiste craint souvent d'avoir les doigts froids, je réchauffe mon être en respirant et en marchant grâce à la dramaturgie de l'œuvre. En coulisse je n'ai pas de piano, je chante pour être « intègre » vis à vis du texte, ce qui permet de contrer une mauvaise interprétation par crainte technique. La musique et la technique de l'instrument sont indissociables. Je puise mes ressources dans le mouvement, la diction du texte musical. L'expressivité doit passer par le présent : les énergies sont diverses suivant ce que l'on joue, mais toujours en circulation sinon on peut se laisser dépasser par une charge émotionnelle qui nous enferme. On ne doit pas s'écouter mais agir. Rechercher une synergie active avec le public, à travers le milieu sonore que constitue la scène. On doit élargir son jeu, en s'y engageant corporellement, grâce à une liberté dynamique, une écoute très factuelle et une sincérité du propos. Dès lors, je me trouve dans un moment présent très important. Il y a aussi le rapport propre à l'instrument, instrument qui change à chaque concert, de telle sorte qu'il faut vite s'adapter en (re)trouvant une mémoire corporelle : je la cherche dans l'assise, dans mes appuis au sol, et en libérant le diaphragme. Comme au théâtre, l'interprétation ne se fait qu'après une lecture approfondie du texte qui nous permet de ne pas rajouter du superflu. Si l'on s'en détache, on survole, et on est enclin à en rajouter, parfois même à tricher.

**GH :** *Comment s'est opéré pour toi le passage ou la transposition du texte lu au texte joué, de la lecture d'extraits de Bachelard à leur expression musicale et scénique ?*

**JB :** En lisant Bachelard, j'entends très souvent de la musique. Il a la force de nous emmener plus loin, très loin, mais toujours en mobilisant nos propres ressources intimes ; c'est comme s'il activait en chacun une force, un désir, et même un devoir de se dépasser, de s'élever au-dessus d'un « moi » pétri d'habitudes, pour toucher à des dimensions moins « terre à terre », plus élevées, plus amples et plus profondes, plus belles. Lire Bachelard, pour moi, c'est souvent l'associer à des sons ou à un texte musical, et chaque relecture m'emmène à explorer avec lui ces voies nouvelles, surprenantes. Justement, pour le Cowell, on croyait devoir l'entendre comme un texte purement « aquatique », mais dès que l'on s'est retrouvé sur le plateau pour le jouer effectivement, certaines de nos certitudes se sont déplacées. De façon analogue, la *Louange* de Messiaen que l'on associait plutôt à la terre a pris tout son sens après la mort du cygne et le texte autour des miraculés rejetés par la mer. Il y a aussi un rythme global du spectacle qui s'impose et peut amener à dévier un peu de nos inspirations premières ; ainsi que des émotions purement liées aux musiques choisies, qui peuvent nous entraîner un peu vite. Mais je dirais que nous avons décidé, d'un commun accord, de laisser autant que possible Bachelard guider notre interprétation, rythmer le spectacle, canaliser ces émotions, en nous mettant pour ainsi dire à l'épreuve des éléments, en revenant sans cesse à ce que nous pouvions en vivre en nous engageant « corps et âme » dans cette épreuve (comme nous y invite sans cesse Gaston). Le travail scénique avec Marguerite et Pierre a été très important à cet égard, car tous deux sont animés

d'une particulière sensibilité aux matières, à leurs dynamismes, à leur façon de s'inscrire dans nos corps, de les mobiliser. Par exemple, pour le Cowell où je dois – si je reste fidèle au titre de l'œuvre – évoquer de grandes vagues, en amplifier par autosuggestion l'allure ondoyante et légère, presque aérienne, mon corps – lui – en éprouve à travers le jeu l'allure massive et compacte, l'irréductible pesanteur, la résistance et l'inertie. Ce n'est d'ailleurs pas contradictoire ! Mais pour exprimer ce dynamisme avec ses nuances paradoxales, je dois mettre à distance le souci de décrire un paysage, ou même d'évoquer l'image-cliché de vagues ondoyantes, pour rester fidèle à ce que je suis en train d'éprouver en jouant : un certain rapport au son, passant par le geste, et par des sensations de suspension et de pesanteur, de mouvement et d'inertie.

**GH :** A la manière de bien des poètes et musiciens, Bachelard accorde une importance particulière aux *silences*. Marie-Pierre Lassus a donné à son livre *Gaston Bachelard musicien*, le sous-titre «*une philosophie des silences et des timbres*», selon une belle expression qu'elle emprunte à Bachelard. *Pourrais-tu nous parler de cet art du silence, ou des silences, de la façon dont il s'inscrit dans votre travail ?*

**JB :** Tout d'abord, il me semble juste de parler du rythme avant de parler du silence. Un rythme immuable – par exemple une marche militaire – est un vecteur très rassurant, confortable, collectif même, et qui a fait ses preuves. Cependant il peut aussi être ennuyeux, voire dangereux. Il indique un temps qui défile sans nous laisser pour autant le temps de penser, ou de sentir ce qui se passe en nous, à travers nous : ce temps suspendu auquel nous aspirons parfois et que l'on vit rarement ; le temps de revenir en arrière pour mieux avancer, ou d'approfondir nos émotions pour mieux les exprimer. *Le rubato* musical était décrit par Chopin comme un arbre bien ancré au sol dont les feuilles bougent, vacillent au gré du vent. Je songe à cette « mobilité sur place » chère à Bachelard, et qu'il prêtait justement à l'arbre. La sensibilité terrestre *et* aérienne de Chopin, à la fois enracinée en profondeur et ouverte aux quatre vents, sûre d'elle-même mais toujours mobile et imprévisible, entre pour moi en résonance avec celle de Bachelard. Elle confère à sa musique une expressivité particulière. De manière plus générale, lorsque le rythme change, ou s'arrête, la conscience reprend le dessus : nous sommes surpris, parfois apaisés ou dérangés. L'art du silence, son apparition graduelle ou soudaine, feutrée ou éruptive, dépend étroitement du rythme qui le précède et le suit. Dans la musique romantique, il se « charge » ainsi de l'expressivité accumulée par le discours qui le précède et/ou qui lui succède, au risque parfois d'une continuité trop prévisible et d'une certaine emphase. Dans une musique plus affranchie de ces normes, comme celle de la seconde école de Vienne, ce style de rythme s'affine au profit de sons hypers contrastés, laissant entendre des nuances autrement subtiles, moins appuyées mais non moins intenses. Ces sons qui nous parviennent y prennent sens dans les silences, à travers lesquels ils résonnent et nous livrent leurs secrets. Dans ma pratique pianistique, un temps ou un moment « réussi » l'est physiquement, à la fois visuellement et musicalement. Il relève d'un temps « rempli », mais dans lequel les notes comme

le corps se font plus retenus encore ; d'un temps qui se vit toujours au présent, à travers un *tempo*, une dynamique du jeu, et qui ne se transmet qu'à travers une pleine conscience de ce qui se joue.

J'évoquerais aussi volontiers les silences collectifs. Écrits dans un texte musical, ils nous livrent immédiatement une réponse quant à l'écoute que l'on a entre musiciens. Lorsque la complicité est là, au service du même discours, c'est un des moments les plus précieux.

Les silences nous rassemblent aussi dans l'espace, ils nous rapprochent. Entre les êtres, un silence partagé est une preuve de confiance, de vie intérieure chargée et vivante : « Écoutez, écoutez, les esprits parlent ! »

**GH :** *Si tu devais retenir de ta lecture de Bachelard un seul mot, ou une seule phrase ? Et lui associer une œuvre musicale ?*

**JB :** Cette phrase de *L'Air et les Songes* : « En quel sens peut-on dire qu'un son devient aérien ? C'est quand il est à l'extrémité du silence, planant dans un ciel lointain, doux et grand. L'infiniment petit du son ébranle l'infiniment grand de l'univers. » Lui associer une œuvre ? La troisième des *Trois petites pièces* d'Anton Webern pour violoncelle et piano !

**GH :** *Souhaites-tu ajouter quelque chose à l'issue de cet entretien ?*

**JB :** Merci.

**GH :** Merci à toi, je vais écouter ces *Trois petites pièces*.

## Entretien avec Noémi Boutin (violoncelle)

**Fragment choisi :** Extrait de *L'eau et les rêves* (Pierre Meunier) ; *Le cygne* de Camille Saint Saëns (Noémi Boutin, violoncelle). – Durée : 9'44

> **Écouter l'extrait** [Lien vers NoemieBoutin.mp3]\*

**Gilles Hieronimus :** *En quoi le fragment du spectacle que tu as choisi possède-t-il pour toi un retentissement particulier ?*

**Gilles Hieronimus :** *En quoi le fragment du spectacle que tu as choisi possède-t-il pour toi un retentissement particulier ?*

**Noémi Boutin :** Pour moi, cet extrait est particulièrement significatif : il explore les transformations que l'on vit quand on se représente, quand on ressent un élément. C'est un travail que nous avons initié avec Marguerite dès le début. Cette pièce est l'occasion d'une singulière immersion dans l'élément aquatique. La mélodie du Cygne est à la fois une caricature appuyée et une représentation authentique de l'eau, invitant à plonger dans l'atmosphère d'un lac, à y évoluer, à y nager. Dans le spectacle, il me semble que c'est un moment de véritable plongée. C'est en tout cas une des explorations que nous avons eu grand plaisir à tenter: la transformation, le morphing entre la matière même de l'élément et comment on l'illustre, comment on la transmet, comment on le vit individuellement et collectivement. Qu'est-ce que je deviens quand je songe à l'élément eau, que j'y plonge ? Qu'est-ce que j'en fais avec mon instrument, sur scène ? Ici, il y a d'abord un passage improvisé évoquant les clapotis, le noir de l'eau, les songes qu'ils suscitent, etc., qui se

\* See the link for all the sound tracks mentioned in the Sonography section: <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Pour tous les extraits sonores mentionnés dans la section Sonographie, voir le lien : <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Per tutti gli estratti sonori citati nella sezione Sonografia consultare il link: <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

transforme en une pièce du répertoire, et pas n'importe laquelle : « Le cygne de Saint Saëns. » Sa mélodie de violoncelle extrêmement romantique et sentimentale transmet quelque chose de très aqueux, de très fluide. Comme les larmes ? On y ressent en même temps une sorte d'humour, qui est la volonté du compositeur, une blague, une badinerie, mais pas seulement. Avec un peu d'imagination, on se baigne, on se laisse prendre par l'eau, divaguer dans ce milieu aquatique, qui peut, par ailleurs, être inquiétant et effrayant.

**GH :** *Bachelard soutient que bien des artistes trouvent dans la fidélité à un élément substantiel (eau, air, terre, feu) une source de vitalité, et comme le milieu où ils pourraient déployer pleinement leur créativité. Te retrouves-tu dans cette affirmation ?*

**NB :** J'apporte beaucoup d'importance à l'eau. Ce n'est pas n'importe quel élément. Il est pour moi à la fois luxueux et magique. Je pense que c'est peut-être l'une des choses qui me fait le plus de bien dans la vie : me baigner. Une fois l'an j'essaye d'aller à la mer pour les vacances, et à chaque fois, je me dis que c'est un luxe incroyable d'y plonger, d'y évoluer comme un poisson, d'y faire avec aisance de fluides cabrioles. J'en suis à chaque fois sidérée. En jouant cette pièce, je ressentais des souvenirs, des sensations, des émotions qui participent de cette expérience. Je n'avais donc pas de mal à me projeter dans cet univers aquatique. De là à faire de l'eau mon élément de prédilection... J'aurais du mal à trancher. J'ai l'impression que cela dépend des périodes de la vie, voire de la journée. Tout ce que je peux dire, c'est que l'eau a toujours été très importante pour moi. Et puis tous les éléments communiquent et jouent entre eux... On peut parfois trouver une dominance, mais ce n'est pas toujours le cas.

**GH :** *Bachelard prête une attention particulière à l'énergie, aux énergies mobilisées par le geste artistique, à leurs multiples variations, et développe lui-même une écriture « dynamogénique », pour reprendre un de ses termes. Parviendrais-tu à décrire, à partir de ton expérience de jeu, « l'énergétique » propre à l'extrait choisi ? Plus généralement comment vis-tu, en tant qu'artiste, cette dimension de ton travail ?*

**NB :** Pour moi, c'était une énergie profonde, pas forcément négative, mais vraiment de l'ordre du grand plongeon, de l'immersion, une immersion active dans les fonds marins, dans les

profondeurs, plutôt nocturne : sur le plan sentimental, il y a quelque chose de sombre, associé à la peur, à la mort. Mais mêmes dans ces profondeurs obscures, il peut y avoir du merveilleux.

A un moment, dans le morceau, une rai de lumière arrive, et ouvre un passage très lyrique. Cette lumière apporte un réconfort, quelque chose d'aérien. Cela ondule. Alors que le début de la pièce est inquiétant, parfois anxigène, on évolue vers quelque chose de plus ouvert, de plus lumineux et un peu aérien. Toutefois, cela reste empreint de noirceur et de gravité : on ne revient pas indemne des profondeurs. Réconforté d'en être sorti, mais bien conscient d'où l'on revient. Je

pense à Narcisse, absorbé par son reflet. Dans notre cas, ce n'est pas que l'on y laisse notre peau, mais on en sort transformé.

D'un point de vue « énergétique », ce morceau correspond à un moment particulier : car on arrive quasiment à la fin du spectacle, à la fin d'une grande traversée, physique et émotionnelle. On savait que c'était un moment particulièrement obscur pour le public. Mon énergie était alors entre tension et lâcher-prise. Il y avait de la tension, mais je ne la subissais pas. La tension était plutôt dans la concentration : rester aux aguets, en lien intense avec le public, et en même temps se laisser aller. Pour lâcher prise, il faut savoir où on est, sinon on coule. Je ne me formule pas tout cela directement en termes d'énergie, mais en un sens je suis en plein dedans. Pour moi, c'est surtout sensible au niveau du son, qui est d'une importance capitale. C'est ce qui me motive. C'est de l'énergie. C'est une sorte de matière dont je peux jouer.

Cette matière circule en permanence autour de moi, entre le public et moi, et c'est ce qui me permet de transmettre quelque chose. Elle permet de faire comme des allers-retours avec le public, de rebondir les uns sur les autres. Pour moi, l'énergie serait cela. On pourrait aussi parler d'« espace vibratoire » comme dit Gaston. C'est quelque chose d'important pour moi, que je travaille dans ma chambre ou dans une grande salle de concert. J'écoute beaucoup et je suis très attentive à la qualité de cette matière, à la façon dont elle circule. Nous, violoncellistes, avons de la chance : nous sommes si proches, de l'instrument, que cela éveille en nous une grande sensibilité à la vibration.

**GH :** *A la manière de bien des poètes et musiciens, Bachelard accorde une importance particulière aux silences et à leur juste distribution. Marie-Pierre Lassus a donné à son livre Gaston Bachelard musicien, le sous-titre une philosophie des silences et des timbres, expression qu'elle lui emprunte. Pourrais-tu nous parler de cet art du silence, ou des silences, de la façon dont il s'inscrit dans votre travail ?*

**NB :** C'est toujours difficile d'assumer le silence dans un spectacle. Il y a quelques silences dans le spectacle, mais ils sont rares. La question du rythme est primordiale, et les silences n'ont pas toujours beaucoup de place à cause de cela : il faut garder une certaine cadence pour continuer à entraîner le public. De plus Bachelard est très riche et généreux, donne tellement à dire, à raconter. Nous en avons parlé en équipe. Pour éviter un spectacle de 4 heures, nous ne lâchons pas le fil. Il y a parfois des passages minimalistes au niveau musical, mais avec un tapis sonore presque toujours sensible, et parfois turbulent. Enfin, dans ce morceau, il n'y a pas beaucoup de silence. Un silence n'est jamais anecdotique, surtout dans une pièce comme celle-ci où il y a musique, texte, électronique, etc. Un silence est un événement. Il y bien un aspect méditatif, qui ne passe par le silence au sens littéral, mais plutôt par une respiration, un apaisement. Pour nous, l'immersion et la respiration étaient essentielles, nous recherchions à travers l'élément un grand calme, une ample respiration.

**GH :** *Si tu devais retenir de ta lecture de Bachelard un seul mot, ou une seule phrase ? Et lui associer une œuvre musicale ?*

**NB :** Si je devais retenir une phrase de ma lecture de Bachelard, une expression, ce serait celle où il dit que l'homme est un « roseau parlant ». Si je devais retenir un seul mot, ce serait peut-être « maillechort », du nom d'un alliage évoqué par Bachelard dans un passage sur les sonorités métalliques. Cela peut sembler loin de l'atmosphère aquatique du morceau initial, mais cela peut aussi être un autre type d'immersion. [Nous citons un extrait du passage de *La terre* évoqué par Noémi, qui confirme son intuition : dans « le mélange baptisé du curieux nom de maillechort, « pointe un petit goût métallique, dû peut-être à la présence du chuintement succédant immédiatement à la mouillure, ce qui oblige la langue à une certaine contorsion. »]

Mais en y repensant, « mon » mot serait celui, plastique et malléable, de « substance », dont Bachelard fait un usage toujours surprenant. J'ai toujours aimé la consistance des choses, comme la gomme ou certaines pâtes. Bachelard parle beaucoup des substances, qu'elles soient liquides ou rocheuses. J'aime ce mot, il rejoint mes rêveries musicales. J'avais d'ailleurs adoré le livre de Marie-Pierre Lassus, Gaston Bachelard musicien, très riche sur ce thème et éclairant pour une musicienne.

**GH :** Souhaites-tu ajouter quelque chose à l'issue de cet entretien ?

**NB :** J'avais très envie de travailler avec Pierre Meunier depuis des années. J'aime son plaisir de malaxer les mots, les sons et les matières. Il y a dans son amour de la substance quelque chose qui me parle. En tant que violoncelliste, comme je le disais, la matière son est capitale pour moi. C'est un vrai pétrissage qui se met en œuvre en jouant du violoncelle. Il ne s'agit pas seulement de technique, mais de pétrir cette matière. Travailler avec Pierre et Marguerite m'a apporté beaucoup.

Cette expérience a eu un impact sur moi comme musicienne. Elle m'a permis de me mettre à distance de l'instrument pour être dans cet espace vibratoire. La musique prend tout son sens quand on est détaché de la contrainte technique. Que ce soit du classique, de l'improvisation ou de la musique contemporaine, il s'agit de vivre ensemble dans cet espace vibratoire. On y expérimente la façon dont les éléments communiquent entre eux, car on passe constamment de l'un à l'autre. C'est un grand bain de chaleur et aussi une plongée dans les profondeurs. Il ne s'agit pas seulement de parler d'un sujet ou de jouer une musique, mais de s'immerger profondément. Comme le dit souvent Marie-Pierre, il n'y a pas d'ascension sans plongeon. C'est un motif récurrent chez Bachelard.

## Entretien avec Géraldine Foucault (son)

**Extrait choisi :** *L'Air et les Songes* (Pierre Meunier, Noémi Boutin, voix enregistrées d'enfants) ; Benjamin Britten, *Le songe d'une nuit d'été* (Noémi Boutin, violoncelle) – Durée : 3'47

> **Écouter l'extrait** [[Lien vers GeraldineFoucault.mp3](#)]\*

**Gilles Hieronimus :** *En quoi l'extrait du spectacle que tu as choisi possède-t-il pour toi un retentissement particulier ?*

**Géraldine Foucault :** J'ai travaillé il y a longtemps sur une pièce qui était l'adaptation théâtrale du *Songe d'une nuit d'été* de Benjamin Britten, et je garde un souvenir émerveillé de l'introduction de cet opéra. Je m'étais alors fait la réflexion que ce passage faisait partie de matières que j'aurais envie de travailler à nouveau dans un autre contexte, dans une création qui s'y prêterait plus. Puis j'ai rencontré Noémi et j'ai découvert la puissance du timbre de son violoncelle. Quand elles nous ont fait écouter la sélection musicale de morceaux qu'elles avaient préparé avec Jeanne pour le Bachelard, il y avait des extraits du *Songe* de Britten dont je me suis rappelée. Petit à petit, l'idée de s'en emparer à nouveau – avec et pour Noémi – est devenue le souhait et l'envie de toute l'équipe à qui je l'avais proposée. Noémi a alors demandé à Frédéric Aurier d'arranger la partition de l'orchestre pour violoncelle seul. Je l'ai enregistrée jouant toutes les parties de l'orchestre, couche par couche, et je les ai montées en les mélangeant avec les voix des enfants qui étaient déjà présentes dans cette partie du spectacle. J'ai ensuite travaillé à faire naviguer les différentes voix de l'orchestre dans la spatialisation du son autour du public. En effet, comme j'ai pensé la diffusion sonore de ce spectacle non pas avec des enceintes traditionnelles mais avec des

\* See the link for all the sound tracks mentioned in the Sonography section: <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Pour tous les extraits sonores mentionnés dans la section Sonographie, voir le lien : <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Per tutti gli estratti sonori citati nella sezione Sonografia consultare il link: <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

transducteurs (hauts parleurs de surface), le public ressentait la musique à travers des parois derrière lui (paroles derrière le gradin) et devant lui (sol du plateau sur lequel évoluent les musiciens et Pierre).

**GH :** *Bachelard soutient que bien des artistes trouvent dans la fidélité à un élément substantiel (eau, air, terre, feu) une source de vitalité, et comme le milieu où déployer pleinement leur créativité. Te retrouves-tu dans cette affirmation ?*

**GF :** J'ai avant tout un immense plaisir à écouter et à créer de l'écoute. Tout mon travail s'oriente dans ce sens. Ce qui m'intéresse, c'est de saisir le public dans sa masse compacte et parfois presque impénétrable. De saisir également les acteurs, musiciens, danseurs, marionnettistes avec lesquels je crée un spectacle. S'ils ne sont pas eux-mêmes à l'écoute sur le plateau, le public n'a pas la place d'entendre à son tour. J'ai remarqué ce phénomène. Si un son survient, coupe éventuellement la parole à un acteur, et si cet acteur lui-même en joue, l'entend, le reprend ou passe par-dessus, alors nous en tant que public, nous sommes happés par le fait même d'entendre à notre tour ce qui est dit, au sens purement physique et non pas intellectuel. Et complètement empirique. Cela pourrait s'apparenter à de la psychoacoustique. Je citerais ici volontiers, en convoquant une pièce extérieure eau spectacle, *Dialogue avec l'ombre double* de Boulez (1985), plus précisément la *Transition III à IV*, qui dure cinquante secondes ! C'est une pièce qui alterne des moments de diffusion instrumentale en direct et des moments de transition diffusant l'instrument préalablement enregistré sur bandes et spatialisé. Une affaire de dédoublement entre réel et (pré)enregistré. On peut faire le parallèle avec l'extrait choisi du Britten entièrement enregistré par Noémi, et avec lequel elle joue également, tout ça en direct. Cette *Transition III à IV* est une des parties qui est diffusée sur hauts parleurs dans la pièce de Boulez, et elle a un traitement de spatialisation, il faut l'écouter au casque ! Le son tourne tout autour de la tête, c'est magique et très élégant (on peut l'entendre sur <https://brahms.ircam.fr/fr/works/work/6964/>).

**GH :** Bachelard prête une attention particulière à l'énergie, aux énergies mobilisées par le geste artistique, à leurs multiples variations, et développe lui-même une écriture « dynamogénique », pour reprendre un de ses termes. *Parviendrais-tu à décrire, à partir de ton expérience de jeu, « l'énergétique » propre à l'extrait choisi ? Plus généralement comment vis-tu, en tant qu'ingénieure-artiste, cette dimension de ton travail ?*

**GF :** Cette dimension dynamique du sonore me fait penser à la façon dont, dans cette compagnie, auprès de Pierre et de Marguerite, nous travaillons les choses dans leur ampleur. C'est je trouve un des aspects qui caractérise leur travail. Un son peut être faible, et surtout très fort ou très dense. Nous n'avons pas besoin de créer de longues montées sonores pour apparaître sans gêner personne sur le plateau, au contraire ! Si les sons peuvent s'interrompre, voire ne pas être chaque soir exactement aux mêmes endroits pour mieux surprendre et que les acteurs/musiciens jouent de cette surprise, c'est plus vivant, et plus joyeux. Ce que je dis est un idéal bien sûr, mais ce pourrait être l'objectif d'une création en soi. En cela, le son doit avoir une grande dynamique. S'il est toujours *mezzo* dans les nuances, il sera toujours à peu près au niveau sonore de la voix. S'il

passé au-dessus et en dessous, alors là, les dimensions d'écoute deviennent plus complexes, peuvent mieux se mélanger. Créer la matière sonore adéquate et la mélanger de manière complexe à tous les types de sons réels du plateau, je dirais que c'est là mon travail.

**GH :** *Comment s'est passé pour toi le passage ou la transposition du texte lu, médité solitairement, au texte joué et parlé ?*

**GF :** On a passé les premières journées de répétition à lire une sélection de textes faite par Pierre. Je me suis aperçue à quel point Gaston Bachelard avait teinté la rêverie de Pierre sur la matière depuis de longues années. A quel point, aujourd'hui, parler la langue de GB était à la fois très intimidant pour lui, mais aussi nécessaire. J'ai la sensation que c'est Pierre qui nous a guidé dans cette intégration des lectures à l'espace de jeu. Il a creusé un sillon et j'ai suivi les intuitions qui lui semblaient essentielles.

**GH :** « L'imagination est un bruiteur : *elle peut amplifier ou assourdir* », écrit Bachelard. Le spectacle est riche en bruits, amples ou sourds, graves ou aigus, feutrés ou percussifs... Il accorde aussi une importance particulière aux silences, à leur juste distribution, dimension à laquelle Bachelard fut lui-même très sensible. Marie-Pierre Lassus a d'ailleurs donné à son livre *Gaston Bachelard musicien*, le sous-titre *une philosophie des silences et des timbres*, expression qu'elle lui emprunte. *Pourrais-tu nous parler de cet art du silence, ou des silences, de la façon dont il s'inscrit dans ta pratique ?*

**GF :** Les silences dans mon travail sont très composés. Souvent, on parle de silence plateau parce qu'il y a rarement du silence dans un théâtre. Il y a toujours une soufflerie, des gens qui bougent, des bruits de chaises ou autre. Pierre et Marguerite ont été très attentifs au fait que, justement, nous ayons un silence le plus intense possible. Techniquement, nous avons déporté toutes les machines qui auraient été susceptibles de faire un peu de pollution sonore, pour les éloigner du public. Pierre et Marguerite avaient envie d'un endroit feutré, comme le son d'un intérieur de maison plutôt que l'acoustique d'un plateau de théâtre large et haut. Les chaises en velours, les boiseries, les rideaux tout autour du public aident à créer ce silence chaleureux. Mais le silence n'existe, à mon sens, que si quelque chose a retenti avant ou s'apprête à émerger après. Et en cela, je reviens à mon histoire de dynamique globale. Le silence du *Bachelard Quartet* est composé avec le reste des nuances du spectacle. C'est pour cela que j'aime particulièrement les choix de Jeanne sur les morceaux de G. Pesson, *La lumière n'a pas de bras pour parler* (où elle travaille avec ses ongles sur les touches du piano), ou bien sur les motifs de K. Stockhausen qu'elle a choisis, avec un *decrecendo* quasi hypnotique de mêmes accords répétés pendant environ 2 minutes.

**GH :** *Si tu devais retenir de ta lecture de Bachelard une seule phrase ? Un seul mot ? Pourrais-tu associer une œuvre musicale (ou bien un poème, un vers) ?*

**GF :** J'ai adoré découvrir son livre *La poétique de l'espace*. Et ses titres de chapitres : *de la cave au grenier ; tiroir, coffres et armoires ; le nid ; la coquille ; les coins ;*

*l'immensité intime ; la dialectique du dehors et du dedans.* Cela a été une sorte de révélation de lire la philosophie de l'intime dans la maison et de comprendre comment les lieux dans lesquels on vit parlent de nous-mêmes. J'en relis des extraits régulièrement. C'est aussi cette œuvre qui m'a poussée à proposer à Marguerite de penser la scénographie comme une maison dont les murs seraient un prolongement de nos bois, des sous-bois qui nous entourent, loin de la ville. Comment on pourrait percevoir des frémissements dans les parois autour de nous. Comment éveiller une sensualité quasi nocturne grâce à notre scénographie sonore.

Si je pense à une œuvre musicale, je citerai *I'm sitting in a room* de Alvin Lucier (1969), qui a disparu en 2021. Il s'est enregistré tandis qu'il lisait un texte décrivant le procédé qu'il mettait en place. Ensuite, il rejoue l'enregistrement dans cette même pièce tout en se réenregistrant, et ainsi de suite sur plusieurs couches. Vu que chaque pièce a des caractéristiques de résonance différentes, l'effet final est que certaines fréquences sont accentuées par la résonance de la pièce elle-même, jusqu'à ce que les mots de son texte deviennent inintelligibles, remplacés uniquement par la superposition des harmonies créées en direct. Finalement son discours n'est plus compréhensible et sa voix est remplacée par des « drones sonores ».

**GH :** *Souhaiterais tu ajouter quelque chose à l'issue de cet entretien, de façon générale et/ou en tant qu'ingénieure du son et artiste ?* Qu'as-tu appris de Gaston Bachelard ? Y-a-t-il sens pour toi à imaginer le sonore sinon comme une sorte de « cinquième élément » du moins, pour reprendre une expression du philosophe, comme un « milieu dynamique » ?

**GF :** Comme je le disais, *La poétique de l'espace* est un livre que je relis de temps à autre pour m'aider à replonger dans la poétique de l'écoute, dans un espace plus vaste en terme d'imagination que celui d'une simple salle de spectacle. Il est difficile d'atteindre les oreilles de chaque spectateur surtout quand le public est lui-même regroupé en une masse compacte. J'essaie alors d'abolir la notion de stéréo qui parlent à nos deux oreilles mais qui n'a pas vraiment lieu d'être concernant un public de plus de vingt personnes. J'essaie de penser les points de diffusion en de multiples monophonies à l'instar d'éléments qui apparaîtraient dans le champ de notre écoute, dans la rue par exemple. Une voix, une voiture, un oiseau, un parquet qui craque. Puis de travailler sur la façon d'agencer composer tous ces éléments avec les acteurs au plateau. Avec jubilation comme dit souvent Pierre, et, en cela, je retrouve le côté joueur de Gaston Bachelard.

Gilles Hieronimus  
IRPHil, Université Jean Moulin Lyon3  
gilles.hieronimus@gmail.com

*Bachelard Quartet*  
Céline Aguillon : celine.labellemeuniere@gmail.com  
Production/diffusion

## Portait de Carolyn Carlson par elle-même\*

Carolyn Carlson est une danseuse et chorégraphe, qui écrit des poèmes, des dessins et des calligraphies : « Au collège, j'aimais les cours de philosophie... les questions avec des réponses profondes... des pensées sensibles... Puis, j'ai découvert le haïku, la poésie japonaise faite de trois lignes courtes qui ne riment pas et qui évoquent les images de la nature des saisons, où la dernière ligne est toujours une surprise. Je me suis plongée dans l'écriture de la mienne, et j'ai trouvé que c'était la clé de mon travail de danseuse et de chorégraphe ».

C. Carlson partage avec Gaston Bachelard un amour pour la poésie : « Comme je ne raconte jamais d'histoire dans mes créations, je préfère...la poésie... pour mes idées, afin de LAISSER une ouverture aux récepteurs, qu'ils puissent y réfléchir en profondeur leurs propres perceptions. Je crois que nous devons partager des messages profonds pour donner de l'inspiration aux gens, surtout aujourd'hui à l'époque où nous vivons. Souvenirs à ramener à la maison et à méditer. Je préfère donc appeler mon travail poésie visuelle...en regardant le monde physique je vois quelque chose de plus profond ».

Quant à son amour pour la nature il lui vient de son enfance, qu'elle considère comme la véritable source du travail de toute sa vie :

Depuis mon enfance, j'ai toujours été attirée par les mystères inconnus de l'Univers qui ne peuvent pas être exprimés avec des mots.

Je me souviens de mes premières impressions près de l'océan Pacifique où je vivais, contemplant d'énormes vagues clapotant sur le rivage et disparaissant dans le sable, dans une répétition intemporelle de leur mouvement. L'apparition éphémère et la disparition, que je comparais à notre brève durée de vie sur la terre mère.

\* See the link for all the sound tracks mentioned in the Sonography section: <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Pour tous les extraits sonores mentionnés dans la section Sonographie, voir le lien : <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Per tutti gli estratti sonori citati nella sezione Sonografia consultare il link: <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Vivre des choses aussi impermanentes et inexplicables a été l'une de mes premières révélations : nous ne pouvons pas pénétrer le mystère inconnu de notre venue sur terre.

Le travail de C. Carlson s'inscrit dans une tradition de l'art comme révélateur du mystère de l'univers et de l'humain : « Comment puis-je faire ce que je fais ? Je ne sais pas. Ces années vouées à la danse en tant qu'interprète, chorégraphe, à écrire des poèmes, des dessins et des calligraphies : tout est un MYSTÈRE ».

Mais si le rôle de l'artiste a toujours été de révéler ces mystères en désignant les zones d'ombre que la science essaie d'élucider, celle-ci ne pourra jamais entrer dans ces régions infinies, éclairées brièvement par l'art avant de retourner à leur mystère «... car la saisie inexplicable du pourquoi, du où, du comment ne peut pas être définie. Je n'entre pas dans le domaine intellectuel des questions et des réponses, car les mystères sont à voir et peut-être à lire dans un poème ou un croquis, une danse de gestes spontanés...un échange avec les forces supérieures et le soi, qui entend un appel. Un feu intérieur venant du cœur voyageant de la perception vers l'action. Une idée naît d'une sensation, d'une impression, puis le travail de mémorisation dans mon esprit révèle la contemplation d'une Idée. Les royaumes invisibles de l'intuition reconnaissent une force plus élevée que moi.

En tant qu'humains, nous avons des idées...Je désire seulement servir les forces qui sont en nous, avec une gratitude...jusqu'aux profondeurs de l'existence.

Cette conception de l'artiste comme intermédiaire et de l'art comme jeu avec les forces est celle de C. Carlson exprimée en ces termes (poétiques) :

LA CRÉATIVITÉ N'APPARTIENT PAS À L'ARTISTE  
C'EST LE PREMIER PRINCIPE DE L'UNIVERS  
QUE NOUS DÉCOUVRONS POUR TROUVER OÙ LE PRINTEMPS EST EN  
TRAIN DE NAÎTRE

NOUS SOMMES UN JARDIN DE FLEURS SAUVAGES  
ARRACHÉES À LA NATURE  
MOUVEMENTS DE RESPIRATION  
NÉS PAR L'ESPRIT  
L'IMAGINATION A TRAVERS L'AMOUR.....

## Entretien avec Carolyn CARSON

Entretien mené par Marie-Pierre Lassus le 25/01/2022 à propos de *The Tree* nouvelle création de Carolyn Carlson au Colisée de Roubaix.

1)

**MPL: Quel est votre premier souvenir de lecture de Gaston Bachelard?**

**Quels sont les passages ou les phrases que vous avez soulignées dans *La poétique de l'espace* (votre livre de chevet) ainsi que dans les livres dédiés à l'élément feu (*La psychanalyse du feu*, *La flamme d'une chandelle* et les *Fragments d'une poétique du feu* qui ont inspiré votre dernière création ?**

**CC:** My first encounter with the writings of Gaston Bachelard was reading “*La poétique de l'espace*”. As a lover of poetry, I was amazed by the wealth of poets that Bachelard sited along with his own philosophic in-depth aspirations on the imaginative revelations of elements exploring the recesses of the psyche. Struck by great longing, Bachelard went sliding to the center of natural occurrences, into the landscapes of a poetic geometry of the elements. In his meditative garden of writings, he awakens perceptions from the ordinary to the extraordinary. Bachelard offers an ear to listen to our experiences in dreams, reflections and insights with his profound discoveries into the realms of matter, where we acknowledge the mysteries of the world within oneself.

Since this encounter, I have initiated four major creations based on his brilliant essays, which I call a mystic library:

*L'eau et les rêves* (1942)

*L'Air et les Songes* (1943)

*La poétique de l'espace* (1957)

*Fragments d'une poétique du feu* (1988)

I have forever wondered the miracles of nature and her growing endless to the sun and waters; a force of the comic powers that endows our planet with a rich heritage.

In reference to nature as our being, I created 4 works inspired by the books of Gaston Bachelard EAU “water and dreams”, PNEUMA “air and dreams.” NOW “the poetics of space” .....and my new creation “THE TREE,” fragments of poetics of fire”. In these master-writings of Bachelard, he always cited poets to complete the chapters, which gave an additional reference to nature as flames of presence.

*Ma première rencontre avec les écrits de Gaston Bachelard a été la lecture de La poétique de l'espace. En tant qu'amoureuse de la poésie, j'ai été émerveillée par la richesse des poètes que Bachelard a cités en résonance avec ses aspirations philosophiques profondes sur les révélations imaginatives des éléments, en explorant les recoins de la psyché.*

*Animé, par un grand désir, Bachelard est allé se glisser au centre d'événements naturels, dans les paysages d'une poétique géométrie des éléments. Dans son jardin méditatif d'écrits, il éveille les perceptions de l'ordinaire à l'extraordinaire. Bachelard offre une oreille pour écouter nos expériences dans les rêves, les réflexions et les idées, avec ses découvertes profondes dans les royaumes de la matière, où nous reconnaissons les mystères de nos mondes intérieurs.*

*Depuis cette rencontre, j'ai créé quatre pièces majeures basées sur ses brillants essais, que j'appelle une bibliothèque mystique :*

*L'eau et les rêves  
L'Air et les Songes  
La poétique de l'espace  
Fragments d'une poétique du feu*

*Je me suis toujours questionnée sur les miracles de la nature et de sa croissance sans fin sous le soleil et les eaux; une force des pouvoirs cosmiques qui dote notre planète d'un riche patrimoine.*

*En référence à la nature comme à notre être, j'ai créé 4 œuvres inspirées des livres de Gaston Bachelard « EAU », L'eau et les rêves, « PNEUMA » L'Air et les Songes. « NOW », La poétique de l'espace...et ma nouvelle création « THE TREE », est inspirée par les fragments d'une poétique du feu. Dans ces écrits-maîtres, Bachelard citait toujours des poètes pour compléter les chapitres. Ce qui donnait une référence supplémentaire à la nature en tant que flammes de présence.*

2)

**MPL: The Tree** se veut être un hymne à la nature (également célébrée par Bachelard) aujourd'hui menacée sous les assauts destructeurs des hommes qui ont empoisonné la terre, l'eau et l'air, à tel point que nous devons porter des masques pour pouvoir respirer. Devant ce constat, vous avez voulu réagir par une création inspirée de l'oiseau-phénix, une image centrale des Fragments d'une poétique du feu, afin d'exprimer l'espoir d'une renaissance possible de la vie, en perpétuelle transformation et rendue visible dans l'énergie déployée par les 9 danseurs-ses. Ces flammes dansantes toujours en mouvements, émettent par moment des sons de souffle, contrastant avec l'immobilité apparente de l'Arbre dont la présence impassible nous offre non seulement « un modèle de droiture et de fermeté » mais un art de vivre. De ce rapport entre les énergies humaines (les danseurs-ses-flammes) et les énergies terrestres naît la beauté du spectacle. Pensez-vous que l'énergie soit une esthétique, et que « Le beau a besoin d'une énergie » comme le pensait Bachelard ?

CC: Despite the ravage of Mother Earth and the consequence of climate change, we hold dear the abundant nature that surrounds us and to do our utmost to help the planet survive. “The Tree” is both an homage and a wakeup call to remember humanity as being co-creators with the natural resources of our existence.

We are the land at birth, the soils, the waters, the airs, the fires, the ethers of light.  
Visual-sensory poems as a tree paints the sky.....

I particularly loved Bachelard’s livre *The Flame of a candle*<sup>1</sup>, where he describes sitting at a table under a small lamp before a blank page which bears the solitude of deep thought, a painful process of his life’s writings and the required adventure in consciousness. I can relate this to an empty stage, waiting to fill dimensions with time-space and motion.

The Seen and The Unseen.

A blank white page, where the artist delves to express the real by going around it by means of the unreal in poetry, bringing a glimmer for the unexpected. «The tree is a flowering flame». «Above...light drops its clothes»<sup>2</sup>.

I quote a passage in “*Poetics of Space*” where Rilke wrote: «Works of art always spring from those who have faced danger, gone to the very end of an experience, to the point beyond which no human being can go. The further the descent, the more personal, the more unique a life becomes»<sup>3</sup>.

The art of leaping beyond oneself..... a reflection on flames – élan vital that heightens life.

Fire is imagination quotes Bachelard.

In dance this is called charisma, a light burning within that radiates in a presence of sparks raging upward to the crown of the head in illumination. Performance in action.

The intention of a gesture allows for space to transform.

The poetics of time-space flowing onward, encompasses inner visions in spiritual dimensions.

Beauty that reaches one’s eye comes from the image makers of risk, mysterious forces that call us from the sacred and profane. Winds counting years without a compass following twilight’s descent into fields of sunlight. A helper and knower over your shoulder listening to fires within.

*Malgré les ravages subis par la Terre Mère et les conséquences du changement climatique, nous chérissons la nature abondante qui nous entoure et faisons de notre mieux pour aider la planète à survivre. The Tree est à la fois un hommage et un si-*

<sup>1</sup> Bachelard, G., *The Flame of a Candle*, Dallas, Dallas Inst Humanities & Culture, 1989.

<sup>2</sup> *Les disciples de Saïs* traduit par M. Maeterlinck, Éd. Minor, t. II, p. 216.

<sup>3</sup> Bachelard, G., *The Poetics of space*, p.198 (Paris, PUF, 1957)

gnal d'alarme pour nous souvenir que l'humanité est cocréatrice avec les ressources naturelles de notre existence.

Nous sommes terre à la naissance, sols, eaux, airs, feux, éthers de lumière. Poèmes visuels et sensoriels comme un arbre peint le ciel...

J'ai particulièrement aimé le livre de Bachelard *La flamme d'une chandelle*, où il décrit, assis à sa table sous une petite lampe devant une page blanche portant la solitude de la pensée profonde, le processus douloureux de sa vie d'écriture et l'aventure requise pour une prise de conscience. Je peux faire le parallèle avec une scène vide, attendant de remplir ses dimensions avec de l'espace-temps et du mouvement.

*Le soi et le rien*

Une page blanche vierge, où l'artiste plonge pour exprimer le réel en le contournant au moyen de l'irréel en poésie, apportant une lueur pour l'inattendu

«L'arbre ne peut devenir qu'une flamme fleurissante»<sup>4</sup>

« En haut... la lumière se dépouille de sa robe ».<sup>5</sup>

Je cite un passage de la *Poétique de l'espace* où Rilke écrit : « Les œuvres d'art naissent toujours de qui a affronté le danger, de qui est allé jusqu'au bout d'une expérience, jusqu'au point, que nul humain ne peut dépasser. Plus loin on pousse, et, plus propre, plus personnelle, plus unique, devient une vie »<sup>6</sup>.

*L'art de sauter au-delà de soi..... une réflexion sur les flammes – élan vital qui élève la vie.*

Le feu, c'est l'imagination cite Bachelard. En danse, cela s'appelle le charisme, une lumière qui brûle de l'intérieur et qui rayonne en étincelant vers le haut, illuminant jusqu'à la couronne de la tête.

La performance en action. L'intention d'un geste permet à l'espace de se transformer.

La poétique de l'espace-temps qui se déverse, englobe les visions intérieures dans leurs dimensions spirituelles.

La beauté qui atteint l'œil vient des créateurs d'images du risque, des forces mystérieuses qui nous appellent depuis les domaines du sacré et du profane. Vents comptant les années sans boussole suivant le crépuscule dans des champs ensoleillés. Un aidant et un connaisseur écoutant les feux intérieurs par-dessus votre épaule.

### 3)

**MPL: Dans *The Tree*, les autres éléments sont présents sous la forme d'énergies sonores (cf. les sons de la pluie, du vent et de ses souffles, des crépitements du feu, etc.). Quelle importance accordez-vous à la dimension sonore de vos créa-**

<sup>4</sup> Bachelard, G., *La flamme d'une chandelle*, Paris, Puf, 1961, p.63. (Il s'agit d'une citation de Novalis, *Les disciples de Saïs*, Éd. Minor, Iéna, 1927, II, p. 37).

<sup>5</sup> Bachelard, G., *La flamme d'une chandelle*, Paris, Puf, 1961, p. 56. (Citation d'Octavio Paz, *Aigle ou soleil ?* mise en exergue du chapitre III « La verticalité de la flamme »).

<sup>6</sup> Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, 9ème éd., Paris, Puf, 2005, p.198.

## tions ? Y-a-t-il rupture ou continuité entre les sons naturels et la musique que vous avez choisie ?

CC: Sounds and music are very important when I create a work. In *The Tree*, I found it necessary to include sounds that the public can relate to, sounds of fire, wind, wolves, rain; recalling our memories of nature, both disturbing and welcome. The music inherent in organic structures gives an ambiance to the final production of themes.

We begin an idea with improvisations in silence, so the movement has its own musicality, then arrives the selection of original music that aids the overall form of a creation. The ear comes before the visual in a complimentary liaison.

*Les sons et la musique sont très importants lorsque je crée une œuvre. Dans *The Tree*, j'ai trouvé nécessaire d'inclure des sons auxquels le public peut s'identifier, des sons de feu, de vent, de loups, de pluie, rappelant nos souvenirs de la nature, à la fois déroutants et bienvenus. La musique inhérente aux structures organiques, donne une ambiance à la production finale des thèmes.*

*Nous commençons par des improvisations en silence, pour que le mouvement ait sa propre musicalité ; puis arrive la sélection de la musique originale qui aide la forme globale d'une création. L'oreille passe avant le visuel dans une liaison complémentaire.*

Before choreographing...

I write in Haiku form my ideas and inspirations to share with the dancers our improvisational sessions, so we share the same language of creating visual poetry. I also arrive with numerous quotes from other poets, painters, and writers to further the ideas, besides my own.

My dancers are poets of time-space-motion with plenty of ideas to discover.

One example similar to a Zen Koan.....dance the light coming thru a crack in the door.....Like the turtle crossing a rainbow, one small gift of moving can reach another into the emergence of imagination. That is my work without definition.

*Avant de chorégrapier...*

*J'écris en haïku mes idées et inspirations pour partager avec les danseurs lors de nos séances d'improvisation. Nous partageons alors le même langage pour créer de la poésie visuelle. J'arrive aussi avec de nombreuses citations d'autres poètes, peintres et écrivains pour faire avancer les idées, en plus des miennes.*

*Mes danseurs sont des poètes du temps-espace-mouvement avec plein d'idées à découvrir.*

*Un exemple similaire à un Koan Zen : qui s'échappe d'une porte entrouverte.*

*Comme la tortue traversant un arc-en-ciel, un petit don de mouvement peut en atteindre un autre dans l'émergence de l'imagination. C'est mon travail sans définition.*

4)

**MPL:** Le mot YUE (en chinois) désigne à la fois La « musique » et la « joie », toutes deux ayant pour effet un même accroissement de l'énergie vitale. Dans l'un de vos poèmes, vous suggérez de « Vivre avec la musique du monde » pour développer une certaine connaissance de Soi. Etes-vous d'accord avec la vision bachelardienne de l'art comme éthique (impliquant un travail sur soi) et « hygiène de vie » dont le but serait d'entretenir l'énergie vitale en prenant pour modèle les éléments naturels et la dynamique des images ? Cette conception n'est-elle pas proche de celle du Japon ou de la Chine (tradition des Lettrés) où l'art a un but éthique (visant au perfectionnement de soi avant l'esthétique) ?

**CC:** I don't compare the words between the "ethique" and the "esthetique". They are both tied as a whole, with the same dynamics of energy. Your definition of YUE is excellent in that both elements are inherent in vital forces.

Being a follower of Zen, I include the word "Li" in Japanese: organic patterns in nature with no precise rule. The artist knows how to work with this in the ability to be conscious. An element of spontaneous knowing and understanding of poetic revelations in moments of intuition.

Random accidental happenings can create great beauty, which can be called controlled accidents. Regard nature and her art works!

"The most impressive fact in man's spiritual, intellectual, and poetic experience has always been, the universal prevalence of those astonishing moments of insights of cosmic consciousness." (Alan Watts)

*Je ne compare pas les mots « éthique » et « esthétique ». Ils sont tous les deux unis dans un ensemble avec la même dynamique d'énergie. Votre définition de YUE est excellente en ce sens que les deux éléments sont inhérents aux forces vitales.*

*Étant une adepte du zen, j'inclus le mot « Li » en japonais : des motifs organiques dans la nature sans règle précise. L'artiste sait comment travailler avec cela dans la capacité à être conscient. Un élément de connaissance et de compréhension spontanées des révélations poétiques dans les moments d'intuition.*

*Des événements accidentels, aléatoires, peuvent créer une grande beauté, ce que l'on peut appeler des accidents contrôlés. Regardez la nature et ses œuvres d'art !*

*« Le fait le plus impressionnant dans l'expérience spirituelle, intellectuelle et poétique de l'homme a toujours été la prévalence universelle de ces moments étonnants des aperçus de la conscience cosmique. » (Alan Watts).*

5)

**MPL:** Quel(s) lien(s) faites-vous entre toutes vos créations chorégraphiques inspirées de Bachelard ? (Eau (2008), Now (2014 à partir de La Poétique de l'espace et l'image de la maison) Pneuma (2014, autour de AS) Y-a-t-il un lien

## entre la vie des images et l'énergie musculaire qu'elles déclenchent chez les danseurs-ses et chez les spectateurs comme le prétend Bachelard ?

CC: Our task is visual soul workings. The body is our house expressing our art through the display of qualities pertaining to images as described in Bachelard's texts of water, birds, air, flames, etc. However, what lies inside the intention is the birth of a soul having an experience through the body. To portray water in all its aspects, we discover fast moving currents, our breaths in undulations, flows in organic motions, with the flight of birds we find the qualities of moving airs and flight leaving the earth in an explosion of freedom.

.....underneath this is the stuff beneath language where inner rhythms are expressed with an intelligence where everything is alive and in action.

The inexplicable nature of dance is to witness the performance through the eyes of perception and emotion. This is why the mind-body can never be written in words, and why I follow Gaston Bachelard's philosophies, where poems have an absurd twist of attention that energizes the observer and the observed.

*Notre tâche est le fonctionnement visuel de l'âme. Le corps est notre maison exprimant notre art à travers la manifestation de qualités relatives aux images, décrites dans les textes de Bachelard sur l'eau, les oiseaux, l'air, les flammes, etc. Cependant, ce qui se cache à l'intérieur de l'intention c'est la naissance d'une âme ayant une expérience à travers le corps. Pour représenter l'eau sous tous ses aspects, nous incarnons des courants rapides, formons des ondulations avec nos souffles, des flux de mouvements organiques ; avec le vol des oiseaux, nous retrouvons les qualités de l'air en mouvement et du vol quittant la terre dans une explosion de liberté.*

*..... en dessous, il y a, sous le langage, les rythmes intérieurs qui sont exprimés avec une intelligence selon laquelle tout est vivant et en action.*

*La nature inexplicable de la danse est d'assister à la performance à travers les yeux de la perception et de l'émotion. C'est pourquoi le corps-esprit ne peut jamais être décrit avec des mots, et pourquoi je suis les philosophies de Gaston Bachelard, où les poèmes ont une tournure absurde d'attention qui dynamise l'observateur et l'observé.*

6)

**MPL:**Dans *Writings on water*, vous affirmez : Je ne pense à rien quand je dessine. La main et le cœur participent à l'action spontanée. Dessiner consiste à se vider l'esprit pour qu'advienne l'imprévu. Diriez-vous qu'il n'y a pas d'art sans spontanéité comme le suggère Bachelard dans *Fragments d'une poétique du feu* (p. 28) où il confie sa volonté de réécrire tous ses livres à la lumière d'une « doctrine de la spontanéité » ? Vivre les mots et les images dans l'instant de leur apparition » comme la flamme, ou le feu (qui est « l'ultra-vivant ») est-ce le secret de la poésie et de la lecture ?

CC: Absolutely, spontaneity lives in every second of our lives, becoming aware of the original nature of any given moment.....one can never grasp it.

Dance is ephemeral and lives and dies in the making of...what you see and perceive is up to the beholder. A remembrance of instances.

*Absolument, la spontanéité vit à chaque seconde de notre vie, prenant conscience de la nature originelle d'un moment donné...personne ne peut le saisir.*

*La danse est éphémère et vit et meurt au moment même où elle se crée... ce qui se voit et se perçoit dépend du spectateur. Un souvenir d'occurrences.*

7)

**MPL:** Dans son livre *L'art chinois de l'écriture*, Jean-François Billeter raconte que le calligraphe Zhang Xu découvrit le secret de son art en voyant danser Gongsu exécutant la danse de l'épée. Est-ce ainsi que vous créez ? Ou bien est-ce que ce sont les mots qui éveillent des visions comme chez Bachelard, ce grand écoutant de la vie des images, perceptible dans leur rythme et leurs sonorités ?

Selon lui, il y a du sens à parler d'une « esthétique du langage et de ses liens avec l'esthétique des peintres, des sculpteurs, des musiciens ? : quel lien faites-vous entre cette esthétique du langage pratiquée dans votre « poésie visuelle » et les pratiques artistiques qui l'accompagnent (calligraphique, danse) ?

CC: My art entails the moment of actions inside the extraordinary capacity to know that the Universal Mind Choreographs our intentions with a force that compares to the billions of galaxies that we can imagine somewhere in the recesses of our belonging with the cosmos.

The tree knows who waters her roots...

*Mon art implique un moment d'actions par l'extraordinaire capacité de savoir que l'Esprit Universel chorégraphie nos intentions avec une force comparable aux milliards de galaxies que nous pouvons imaginer quelque part dans les recoins de notre appartenance au cosmos.*

*L'arbre sait qui arrose ses racines.....*

8)

**MPL:** Vous qualifiez votre création de « poésie visuelle » et vous vous définissez comme une « créatrice d'images » que vous offrez au public pour qu'il développe sa propre imagination comme le voulait Bachelard (Ex. Devant une flamme, ce que l'on perçoit n'est rien au regard de ce qu'on imagine » FC, p. 1) ; mais ces images ne seraient-elles pas plutôt des « visions » intérieures qui dépassent la simple vue optique? (Je me réfère à « l'imagination sans images » de Bachelard pour qui « la vue n'a aucune part aux images, AS, p. ?) Visions ? images ? Quelle différence faites-vous entre les deux ?

CC: This depends on the observer witnessing the performance, those who are aware of the higher self, see not only the dance, but perceive imaginative worlds within.

Actions can tell a thousand stories, our many eyes of seeing into what is in the heart, a poem that eludes definition. Perceptions of the viewer create their own realities of a vision. This is my work as an artist. An Image Maker in the mirrors of transparency. I leave to each one their own imagination.

*Cela dépend de l'observateur témoin de la performance, ceux qui sont conscients du soi spirituel, voient non seulement la danse, mais perçoivent en elle des mondes imaginatifs.*

*Les actions peuvent raconter mille histoires, nos nombreux yeux voient ce qui est dans le cœur, un poème qui échappe à toute définition. Perceptions du spectateur qui crée ses propres réalités d'une vision. C'est mon travail d'artiste. Une Fabricante d'Image (Image Maker) dans les miroirs de la transparence. Je laisse à chacun sa propre imagination.*

9)

**MPL: Dans ce mouvement qui va de l'intuition vers la vision et l'image accompagnant le geste, où se situe la pensée ? N'est-elle pas seconde quand il s'agit de saisir la vie en croissance, comme le suggère Bachelard dans *La Flamme d'une chandelle* : « A-t-on jamais fait de la poésie avec de la pensée ? »**

**Votre expérience artistique vous permet-elle d'affirmer aujourd'hui qu'il existe une autre forme de pensée, directement issue du corps et de ses mouvements, sans laquelle la conscience ne peut exister ?**

**CC:** Interesting question, however I am not a philosopher to answer with an intelligent discourse. I work from dreams and intuitions. Consciousness entails silence of the world as it is, beyond the five senses.

My poems, calligraphies, choreographies speak for themselves. The dancers are the form with the intention of creating the act, without ego, they transcend the movements. They are the messengers of choreographic patterns. We dance each second for the first time, no matter how many performances, so I cannot say that "thoughts" prevail, we simply are the medium of the message.

I look into the emptiness of things intuitively; not thinking intellectually in the rules of a dualistic mind. Rationalization, I believe was not Bachelard's intent, he delved into the consciousness of elements as they are in an absolute experience of mysticism which defies the analysis of logic.

*Question intéressante, cependant je ne suis pas philosophe et ne peut répondre avec un discours intelligent. Je travaille à partir de rêves et d'intuitions. La conscience implique le silence du monde tel qu'il est, par-delà les cinq sens.*

*Mes poèmes, calligraphies, chorégraphies parlent d'eux-mêmes. Les danseurs représentent la forme avec l'intention de créer l'acte, sans ego, ils transcendent les mouvements. Ils sont les messagers des motifs chorégraphiques. Nous dansons chaque seconde pour la première fois, peu importe le nombre de représentations, donc je ne peux pas dire que les « pensées » prévalent, nous sommes simplement le médium du message.*

*Je regarde intuitivement dans le vide des choses ; je n'ai pas l'esprit dualiste. La rationalisation, je crois, n'était pas l'intention de Bachelard, il s'est plongé dans la conscience des éléments tels qu'ils sont dans une expérience absolue de mysticisme qui défie l'analyse et la logique.*

10)

**MPL:** Vos créations inspirées par G. Bachelard ont pour but de rappeler aux humains qu'ils font partie intégrante d'un milieu naturel dont ils ne peuvent continuer à s'exclure sous peine d'éteindre les « dix mille souffles » qui sont à l'origine de la vie et de l'univers selon la cosmogonie chinoise. Que peut l'art dans ce contexte ? Ce monde peut-il vraiment renaître de ses cendres comme vous le suggérez dans *The Tree*, grâce à l'imagination humaine ? Symbolisée par l'Arbre (« L'imagination est un arbre » ) dont les racines sont capables de produire des fleurs l'imagination que Bachelard a tant glorifiée n'est-elle pas aujourd'hui vitale pour la survie de l'humanité ? Quel est le rôle des artistes dans notre société aujourd'hui ?

**CC:** Each one has the capacity to open their hearts and minds to make This world a better place.

We are travelers on a mission to instill that each second is a forever moment, sharing with one another this brief passage. I am not a prophet to say whether or not the Phenix will rise or rest in its ashes. My hope is that all artists and humanity in all walks of life, gather profound insights that enlighten humanity on a meditative level of love and compassion. To explore our humanness is an extraordinary miracle. A living experience of awareness.

“Behind every face, there is a silent keeper saluting himself.”

Derrière chaque visage  
Un gardien du silence  
Se salue

The Seen and the unseen

Carolyn Carlson

*Chacun a la capacité d'ouvrir son cœur et son esprit pour faire de ce monde un endroit meilleur.*

*Nous sommes des voyageurs en mission pour transmettre que chaque seconde est un moment éternel, et partager ce bref passage avec autrui. Je ne suis pas un prophète pour dire si oui ou non le Phénix renaîtra ou reposera dans ses cendres. Mon espoir est que tous les artistes et les humains de tous les horizons recueillent des idées profondes qui éclairent l'humanité à un niveau méditatif d'amour et de compassion. Explorer notre humanité est un miracle extraordinaire. Une expérience sensible et vivante.*

*Derrière chaque visage  
Un gardien du silence  
Se salue.*

*Le Visible et l'invisible.*

*Carolyn Carlson*

## **Bibliographie de C. Carlson**

- Le Soi et le rien* (Actes Sud, 2002)  
*Solo poèmes et encres* (Alternatives, Gallimard, 2003)  
*Inanna* (Centre Chorégraphique National de Roubaix, 2005)  
*Paris-Venise-Paris* (Photographies Claude Lê-Anh Actes Sud, 2010)  
*Brins d'herbe* (Actes Sud, 2011)  
*Dialogues avec Rothko* (Invenit, 2011)  
*Traces d'encre* (Actes Sud, 2013)  
*Thierry Delcourt, Carolyn Carlson, de l'intime à l'universel* (Biographie de Thierry Delcourt, Actes Sud, 2015)  
*Writings on water* (Catalogue d'exposition co-écrit par Hélène de Talhouët, Actes Sud 2017)  
*Au bord de l'infini* (Recueil de poèmes et dessins originaux) Editions Le Passeur 2019



## Juliette Kempf

### *En Souvenances – vers une poétique de la voix\**

Sans le savoir, l'un des premiers textes de Bachelard que je lis est « Rêverie et radio ». Sans le savoir, car ce livre que j'ai alors entre les mains, je ne sais ce qu'il est ni réellement d'où il vient. D'où, de la maison familiale, certes ; oui, de la maison natale. Mais sans le savoir en fait, c'est de la maison onirique qu'il semble surgir, en tous cas c'est en elle qu'il me conduit. Dans cette maison, je ne sais ce que les mots disent, je ne me préoccupe pas de qui les a écrits ou rêvés. Je les reçois simplement, comme une mélodie qui m'accompagne au long des trajets dans la grande ville, un peu bruyante, un peu sale, un peu grise. Qui malgré ses vêtements bien éloignés du calme champêtre où l'on pourrait rêver les premières années, qui, malgré cela, est bien le lieu, la maison de l'enfance, cette grande capitale aux millions d'allants et de venants. Et qu'on le veuille ou non, qui porte alors en secret, pour l'être qui y a grandi, les ressources de la maison natale, et avec elle les ressorts qui ouvrent la maison onirique. Alors, dans un bus cahotant aux vitres gribouillées, aux arrêts brutaux et aux indicatifs sonores éloignés de tout le silence du poème, en l'être que je suis s'ouvrent des espaces de la maison onirique, aidée qu'elle se trouve ici en terre natale, en terre de l'enfance. Dans cette maison onirique, sans le savoir et sans le nommer, s'ouvre le goût de la rêverie, s'ouvre ce lieu qui s'abreuve aux mots sans les comprendre, sans chercher à les comprendre. Qui s'abreuve à leur rythme, à leur musique, à leur qualité de présence en deçà, ou au-delà du savoir et de toute quête apparemment philosophique. Celle qui lit alors, dans ces journées de fin d'hiver, entre un froid déclinant et la sueur fraîche du printemps citadin, comprend que ce livre ne semble pas être de poèmes. Elle comprend également qu'il ne s'agit pas d'histoires. Elle est suffisamment consciente pour savoir qu'elle n'est pas en train d'écouter de la musique. Pourtant elle s'emplît de ces textes comme s'ils étaient un peu de tout cela. Et lorsque l'autobus au nom de couleur rouge freine brusquement la fin de son parcours, elle en descend, émerveillée et nourrie de

\* See the link for all the sound tracks mentioned in the Sonography section: <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Pour tous les extraits sonores mentionnés dans la section Sonographie, voir le lien : <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

Per tutti gli estratti sonori citati nella sezione Sonografia consultare il link: <https://gastonbachelard.org/sonotheque/>

ces mots qu'elle a *mangés*, sans pouvoir en répéter un seul ni dire à quiconque ce qu'ils pouvaient bien raconter. Émerveillée de ces quarante minutes qui lui ont offert *le droit de rêver*, chaque jour, sur le chemin du théâtre.

Dans ce lieu, dans cette maison onirique, c'est bien l'ouïe qui prédomine et qui accorde au cœur un espace inexistant pour les yeux, peut-être même aux antipodes de ce que les yeux sont en train de voir. Et cela bien qu'il s'agisse d'une ouïe intérieure, celle qui, précisément, entend la voix de l'auteur lui chanter ses textes ; ou plutôt lui psalmodier, dans cette scansion singulière entre la parole et la musique, où l'on sent que plus que le signifié, c'est l'acte vibratoire de la parole qui est transmis. Oui, elle psalmodie au creux de la rêverie, au creux de l'imagination, cette voix qui n'a encore aucun visage, ni même aucun nom. Aucune histoire. Cette voix qui lorsqu'elle sera découverte plus tard dans sa matière concrète sera aimée tout autant que la voix silencieuse et vivante qu'elle a créée dans l'oreille intérieure, dans la déclamation muette qui ne savait ce qu'elle déclamait. Découverte avec la surprise de la rencontrer si terrienne et si savoureuse. Si *terreuse*, la voix du philosophe rêveur de ciel.

Car c'est par les rêves aériens que la voix prendra figure, que la pensée poétique prendra nom, que les mots prendront sens, sans jamais se défaire du silence et de la musique qui en sont aussi la substance, du rythme qui les porte, du souffle qui les origine. Oui, quelques saisons après la rencontre presque uniquement sensible, comme amoureuse – lorsque divague ailleurs la part de l'esprit dédiée à comprendre – avec les textes du *Droit de rêver*, l'air et ses songes sont entrés avec tout autant de fracas que de délicatesse dans la maison onirique pour continuer de la bâtir, de la découvrir, de l'habiter. L'on sut alors qu'un certain Gaston Bachelard avait existé et avait laissé d'infinis trésors pour l'âme poétique, et l'on sut que notre cœur pour toujours rendrait grâce pour l'existence de cet homme-ci. Que par-delà les temporalités de l'existence terrestre qui nous séparent parfois de ceux que nous aurions voulu connaître, parfois nous les connaissons et les reconnaissons ; oui, *nous les connaissons*. Et nous touchons alors leur imagination, qui est une étoffe sensible, une matière, une présence, de la main de l'amitié, lorsque de peau à peau un peu de la vie silencieuse, de cette vie murmurée qui unit les êtres, se transmet. Voilà que par l'oreille intérieure, voilà que par la peau et la caresse des mots, j'avais rencontré un maître en rêverie. J'ose doucement l'appeler maître en verrerie, lui dont toute l'œuvre me semble s'incliner pour laisser passer une lumière, un au-delà des mots, une lueur dont ces mots se font passeurs et qu'ils ne contrôlent pas. Pour qu'à travers la lecture, le lecteur se rencontre. Et se transforme comme un vitrail selon l'instant du jour ou de la nuit.

Qu'est-ce donc, cette parole qui vit comme un rythme dans l'intime de notre chambre secrète, de notre chambre à rêver ? Cette parole qui se tait et qui pourtant ne saurait exister sans voix. Ne saurait être imaginée sans une *voix*. Et cette voix qui croit ne porter que du sens lorsqu'elle porte tant d'autres saveurs et d'autres mystères dont elle n'a pas même conscience ? Qu'est-ce donc que cela, qui parmi d'autres matières fonde le poétique dans ce qu'il dit *et* dans ce qu'il ne dit pas, *sous* ce qu'il dit, à travers ce qu'il dit, dans la chair sensible de ses images dont les peaux de ma maison onirique touchent la texture, pourtant invisible ?

C'est ainsi que la rêverie est entrée dans ma vie – ou plutôt, car elle y était en fait depuis les premiers germes de la relation au monde, qu'elle est devenue consciente –, indéfectiblement liée au son, et à la *peau*. À la perception par la peau.

Oui, la peau change lorsqu'on entre en rêverie.

On s'est alors mis à rêver par le son, à beaucoup rêver par le son, à tâcher d'apprendre à rêver par le son et à aiguïser ces rêveries. Et dans le même mouvement, à aiguïser cette perception du silence *sous les choses*, qui se trouve en secret à la racine du poème. À entrer, doucement, « dans le silence qui respire », dans « le règne du "silence ouvert"... »<sup>1</sup>

De ce silence a surgi un souvenir, ou plutôt *une souvenance*. Celle du désir de plonger dans les eaux profondes de Mémoire, et de les explorer poétiquement. Avec elle tout aussitôt, est apparu de nouveau le maître en rêverie. D'impressions et d'intuitions quasi non verbales, presque trop proches de ce lointain endroit où Mémoire prend sa source, il est devenu le traducteur, un pont vers la rive poétique où les images sensibles peuvent prendre forme, et nous *parler*. Et tout aussitôt, il a donné une direction. Explorer Mémoire n'aurait pas lieu sans se fondre dans la porosité à la fois aquatique et aérienne entre mémoire, imagination, poésie et rêverie.

« Pour revivre les *valeurs* du passé, il faut rêver, il faut accepter cette grande dilatation psychique qu'est la rêverie, dans la paix d'un grand repos. Alors la Mémoire et l'Imagination rivalisent pour nous rendre les images qui tiennent à notre vie »<sup>2</sup>.

Nous nous sommes mis à *rêver en nous souvenant*, à *nous souvenir en rêvant*. À pénétrer, à tâtons, « ce gynécée des souvenances qu'est toute mémoire, très ancienne mémoire »<sup>3</sup>.

Et parallèlement au théâtre, à cet art de la vibration commune, de la présence partagée, il me fallait ouvrir un espace d'intimité, de solitude, un espace où la liaison poétique pourrait exister à l'abri des regards. Il me fallait tenter de *matérialiser* une maison onirique, pour y offrir une rêverie sonore où les voix et les souffles accorderaient au visiteur *d'entrer dans sa nuit*, d'être mis « en état d'âme naissante »<sup>4</sup>. Un espace où sa rêverie intime rejoindrait sa rêverie cosmique.

Oui, il fallait entrer en rêverie par le sonore, car « l'oreille peut entendre plus profondément que les yeux ne peuvent voir »<sup>5</sup>. Et créer les conditions d'une écoute intime, d'une écoute en refuge, afin que ce soit *toute la peau* qui entende.

La maison onirique a pris corps sous la forme d'une hutte. D'une grotte.

Une demeure sans porte si ce n'est un voile, un rideau que l'on peut ouvrir et qui laisse passer la clarté. L'on est protégé, mais pas enfermé<sup>6</sup>.

Cette grotte est un ventre de terre. Ses parois extérieures sont une peau d'argile rouge. L'argile, lorsqu'elle cuit par le feu, se met à chanter. Le son, le souffle et la

<sup>1</sup> Bachelard G., *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 274.

<sup>2</sup> Bachelard G., *La poétique de la rêverie*, Paris, Puf, 1960, p. 90.

<sup>3</sup> *ibid.*, p. 17.

<sup>4</sup> *ibid.*, p. 14.

<sup>5</sup> Lawrence D.H., cité par G. Bachelard dans *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 217.

<sup>6</sup> Voir *La terre et les rêveries du repos*, chapitre « la grotte », Paris, José Corti, 1948, p. 209.

résonance naissent de cette matière silencieuse. Alors, « le langage veut couler »<sup>7</sup>. Cette grotte sonne, cette grotte chante, cette grotte parle. Comme du vaste fond de l'eau humaine, comme cette Enfance qui sort de l'ombre, émergent d'elle autant de voix que d'âges. Car au-dedans, l'autre est lumineux. Les souvenirs et renaissent comme des rayonnements d'être<sup>8</sup>.

Pour dire cette poésie de la mémoire et de la mémoire rêvée, ce sont des voix que l'on a récoltées. Nous les avons cueillies sur les berges, au gré des haltes de notre navigation, à tous les stades de leur maturité. Pousse à peine sortie de terre, bouton prêt à éclore ou fleur odorante, plante dressée vers son ciel ou tige fanée, déclinant doucement vers un retour au nourrissage de l'humus.

L'une de ces voix babille, les autres parlent. Dès qu'elles le peuvent, elles parlent, se souviennent, oublient, rêvent, inventent. Elles sont de 3 mois à 104 ans. J'ai quêté dans ces voix – dans ces âges – des histoires, des mémoires. J'ai quêté des bribes de paysage, de ce grand paysage qui s'étend au long du voyage en Mémoire. Et pour cela, j'ai demandé des souvenirs liés à la terre, à l'eau, au feu, à l'air et aux astres, j'ai cherché des entrées non par les dates, mais par les saisons, par les débuts qui n'en ont jamais fini de commencer, par les touches et par les odeurs, non tellement par la ligne. S'il est une histoire, elle ne se voulait pas en ligne, mais en spirale. Et pouvait être histoire inventée, rêvée. Peu à peu, les voix se sont tenues sur la brèche entre chercher du souvenir et créer de la rêverie.

Aussi, j'ai quêté la texture de ces voix. La terre, l'eau, l'air, pas uniquement de ce qu'elles disent, mais qu'elles portent en elles-mêmes, dans leur être même de voix qui parlent et font silence, qui hésitent, qui respirent. Qui froissent les consonnes et dansent les syllabes chacune dans le chant qui lui est propre, dans sa tonalité et ses ondulations. Je récoltais leur matière-son. Leur être-son. N'est-ce pas cette matière vocale, déjà musicale, qui fait aussi glisser vers un autre mode du *lire*, une autre qualité d'écoute ; cette matière vocale qui ouvre une perception par *l'imagination sensible* – car alors la chair de mon ouïe est mise en contact avec la chair d'une parole ?

Enfin, convaincue comme notre rêveur de mots que la poésie est l'un des destins de la parole<sup>9</sup>, j'osais guetter, derrière ou à travers les choses dites, les images poétiques qui surgiraient sans que la parole elle-même s'en rende compte, dans la vie instantanée de cette parole humaine qui tend vers l'image, qui de tout son être inconscient tend vers le poème. Puis guetter celles des images qui apparaîtraient dans le tissage d'une parole à une autre parole, dans le tramage des voix entre elles. Car de toutes ces voix et de chacune leur rêverie, il a fallu écrire une seule rêverie tenant dans le geste d'une main, qui deviendrait celle du visiteur, et ainsi deviendrait myriade de rêveries comme autant de visiteurs, d'oreilles, de peaux. Pourtant il est certain ici qu'il ne s'agit pas d'un poème écrit, qu'il ne pourra pas s'agir d'un poème écrit, même si l'on s'amusait à tenter de le transcrire. Non, il est à entendre, ce poème ; elle est purement vocale, cette rêverie. Une rêverie d'homme comme « tuyau sonore », comme « roseau parlant »<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Bachelard G., *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 210.

<sup>8</sup> Voir Bachelard G., *La poésie de la rêverie*, Paris, Puf, 1960, p. 117.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>10</sup> Voir Bachelard G., *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 272.

Elle est un témoin de la *voix du monde*, et témoigne d'une imagination sur la mémoire du monde, parmi myriade d'imaginations.

À la presque fin du voyage, on a cueilli des voix qui chantent. On leur a demandé, comment vous souvenez-vous d'un souvenir qui ne vous appartient pas, d'une mémoire qui va plus loin que vous-même ? On a demandé cela à neuf femmes, car elles sont neuf, les filles de Mémoire. Alors elles ont offert une traversée et une rêverie contenues dans leurs voix, dans leurs êtres de voix qui ne disent mots mais qui sans en dire en inventent mille, disent tout autant de paysages que les espaces sonores qu'elles révèlent. Et l'on a tâché de broder, de broder ces voix qui se souviennent par le chant, dans les matières des voix qui se souviennent par la parole. Toutes, alors, semblent issues d'une voix première, d'un foyer qui est presque un silence, qui est tout juste un souffle, comme le souvenir d'une respiration cosmique initiale. Oui, l'homme qui respire dans le creux du roseau, l'homme qui ainsi crée la flûte et la musique, ne rejoint-il pas, à chacun de ses souffles, « la respiration du grand être terrestre »<sup>11</sup> ?

On ne voit pas de visage, on ne voit pas de visage dans cette grotte rayonnante, sauf peut-être si l'on perçoit les visages de cent images, les rêves-souvenirs de cent voix qui éveillent le visiteur à ses propres images, ses propres âges et ses propres souvenirs. L'éveillent à explorer sa propre mémoire comme une géographie singulière jouant sans vergogne sur plusieurs terres – pour qu'il chemine, le visiteur, peut-être, *au-delà du souvenir*.

Oui, car en plongeant dans le *noyau d'enfance* où se trouve la potentielle plénitude de la rêverie cosmique, où se trouvent les premières briques et les ballots de paille pour hisser le modeste refuge de la maison onirique, où se trouve, sans doute, la nostalgie d'un temps élyséen, nous allons *plus loin que notre enfance*. En nous autorisant à créer et à réinventer nos souvenirs, en en faisant des souvenances, nous pouvons rêver à un être préalable à notre être, à toute une *antécédence d'être*. Nous pouvons non seulement revivre notre naissance, mais aussi rêver à un *au-delà de la naissance*. Peut-être alors, émergeant du lac de Mémoire, des impressions se révéleront à la surface – *le souvenir d'un avant-monde*. Déposant un morceau de lumière sur l'étendue des eaux noires et brillantes. Créant image, luminescence. Créant réminiscence.

Cet *amont de l'amont*, cette *mémoire de cosmos*, le poète et le rêveur s'y enivrent à plein corps, de ce corps qui est la pensée tout entière, une pensée sensible.

Mais ce *lointain du temps*, perdu au plus profond de notre psychisme, de notre âme, n'est-il pas un *au-delà du temps* ; les rêveries en ces profondeurs n'aiguissent-elles pas la lame pour trancher verticalement ce temps qui enserre notre mémoire en nos histoires ?

« La vie première n'est-elle pas un essai d'éternité ?

Comme la vie est grande quand on médite sur ses commencements ! Méditer sur une origine, n'est-ce pas rêver ? Et rêver sur une origine, n'est-ce pas la dépasser ? Au-delà de notre histoire, se tend notre "incommensurable mémoire" »<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Bachelard G., *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 221.

<sup>12</sup> Bachelard G., *La poétique de la rêverie*, Paris, Puf, 1960, p. 94.

Car la grotte aux souvenirs, intimement nourrie à la coupe du breuvage bachelardien, l'est aussi d'une autre source ; celle, précisément, qui a rêvé Mémoire comme la grande mère des arts, des connaissances, des inspiratrices – de nos sœurs les Muses. Qui a rêvé Mémoire non pas *dans le temps* mais comme une omniscience au-dessus de ce temps, et, sur l'autre rive, comme l'eau qui nous accorderait d'en sortir ou, au moins, peut-être, de demeurer sans heure dans la rêverie cosmique, dans le règne du *je cosmisant*.

Mon maître verrier ne m'a jamais parlé d'elle, si peu de ses enfants. C'est je crois qu'elles l'irriguaient tout entier, et sa poétique de la mémoire avec lui, dans le silence des vivres inconscients. Du moins je me plais à le rêver. Et il m'a autorisée à rêver, alors je saute à pieds joints.

Et j'ose rêver qu'en vingt-quatre minutes solitairement vécues dans le ventre d'argile rouge, d'argile sonnante, d'argile parlante, d'argile chantante, le visiteur parfois goûtera un peu de ce lieu d'avant les lieux, de ce temps d'avant les temps, qui est en lui au plus profond de son être rêveur, de son être verrier. Vingt-quatre minutes sont moins que le trajet qui me conduisait de l'Est au Nord de la cité natale, qui m'initiait au droit de rêver, mais j'ose le prendre et penser que ce ne sont pas des minutes mais que c'est un lieu, cet espace de la maison onirique dans lequel on s'abreuve à l'au-delà des mots, des paroles et des voix.

En ce lieu, *quand un rêveur parle, qui parle, lui ou le monde ?*<sup>13</sup>

Juliette Kempf  
kempf.juliette@gmail.com

Post-Scriptum : *En Souvenances* est une installation sonore dédiée à la rêverie solitaire. Elle a été créée à Nantes en 2022, et s'inscrit dans le projet pluriel Mémoire(s) que j'ai mené au sein de la compagnie Le Désert en Ville, qui a abouti à deux autres œuvres, le spectacle *Souviens-toi d'avant l'aube* que j'ai écrit et mis en scène, et le film *Dans les eaux de Mémoire*, réalisé à partir du spectacle par Fabrice Leroy. Les voix parlées de l'œuvre *En Souvenances* proviennent du collectage « Le Voyage en Mémoire » réalisé entre 2019 et 2022 auprès de 49 personnes âgées de 3 mois à 104 ans, anonymes, que je remercie profondément pour avoir offert leurs voix et leurs souvenirs. La réalisation matérielle de l'œuvre n'aurait jamais pu avoir lieu sans mes compagnons d'aventure que sont Aurélien Izard, scénographe, Pauline Bourguignon, créatrice textile, Lucas Pizzini, réalisateur sonore, et Isabelle Ardouin, créatrice lumière, que je remercie chacun du fond du cœur pour m'avoir suivie dans cette rêverie. Matériaux essentiels de la création sonore, les flûtes ont été jouées par Pierre Hamon, apportant sa finesse et son inspiration musicales, comme l'ont fait, pour les chants improvisés, Marta Dubas, Emmanuelle de Gasquet, Maryline Guitton, Clara Pertuy, Catherine Schokert, Judith Vaes, Maud Le Voyer (7 "muses" sur les 9 sollicitées ayant pu répondre à l'appel). L'œuvre a été produite par Le Désert en Ville, et a reçu le soutien de la Région des Pays de la Loire, de la Fondation Mécène & Loire, de l'EHPAD La Chézalière (Nantes), du CESAME (Angers).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 161.





## François-Bernard Mâche

*Points d'écoute : de la musique naturelle à la ville sonore*

The following text is a montage of François-Bernard Mâche's writings, recomposed by Marie-Pierre Lassus (whose comments are in italics) and approved by the composer, with, at the center, the utopian Ville sonore project, little known and never realized.

Keywords: Ville Sonore, Natural Music, Hearing, Soundscape

Le texte qui suit est issu d'un montage d'écrits de François-Bernard Mâche recomposés par Marie-Pierre Lassus (dont les commentaires sont en italiques) et approuvés par le compositeur, avec, au centre, le projet utopique de Ville sonore, peu connu et jamais réalisé.

Mots-clés: Ville Sonore, Musique naturelle, Ecoute, Paysage sonore

Il testo che segue è un montaggio di scritti di François-Bernard Mâche, ricomposti da Marie-Pierre Lassus (i cui commenti sono in corsivo) e approvati dal compositore, con al centro il progetto utopico della Ville sonore, poco conosciuto e mai realizzato.

Parole Chiave: Ville Sonore, Musica naturale, Ascolto, Paesaggio sonoro

## Makis Solomos

*Bachelard et l'écologie sonore ? Philosophies musicales et sonores du lieu : Hildegard Westerkamp et Chris Watson*

Could Bachelard, a “great listener” (Marie-Pierre Lassus) of sounds, be associated with sound ecology? In order to put forward this hypothesis, this article focuses on the notions of place and dwelling. First, it works on these notions from *The Poetics of Space*, while calling on other authors – Edward Casey, Martin Heidegger, Augustin Berque, Gilles Deleuze and Félix Guattari. It then develops the importance of the notion of place in music and sound art by giving examples of artistic achievements in two new genres: soundscape composition, illustrated by a piece by Hildegard Westerkamp, *Beneath the Forest Floor*; field recording, sound composition with the example of Chris Watson's *In St Cuthbert's Time*.

**Keywords:** Bachelard and sound ecology, place in music and sound art, Hildegard Westerkamp, Chris Watson.

Bachelard, « grand écoutant » (Marie-Pierre Lassus) de sons, pourrait-il être associé à l'écologie sonore ? Pour émettre l'hypothèse, cet article se centre sur les notions de lieu et d'habiter. Dans un premier temps, il travaille ces notions à partir de *La poétique de l'espace*, tout en faisant appel à d'autres auteurs – Edward Casey, Martin Heidegger, Augustin Berque, Gilles Deleuze et Félix Guattari. Puis, il propose un développement sur l'importance qu'a pris la notion de lieu en musique et dans les arts sonores en donnant des exemples de réalisations artistiques dans deux genres nouveaux : la composition musicale à base de paysages sonores, illustrée par une pièce de Hildegard Westerkamp,

*Beneath the Forest Floor*; la composition sonore à base de *field recording*, avec l'exemple *In St Cuthbert's Time* de Chris Watson.

**Mots-clés :** Bachelard et l'écologie sonore, lieu en musique et dans les arts sonores, Hildegard Westerkamp, Chris Watson.

Bachelard, "ottimo ascoltatore" (Marie-Pierre Lassus) di suoni, potrebbe essere associato all'ecologia del suono? Per avanzare questa ipotesi, il presente articolo si concentra sulle nozioni di luogo e di abitare. Inizialmente, si propongono queste nozioni tratte dalla *Poetica dello spazio* a confronto con altri autori: Edward Casey, Martin Heidegger, Augustin Berque, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Successivamente, si presenta l'importanza che la nozione di luogo ha assunto nella musica e nelle arti sonore fornendo esempi di realizzazioni artistiche in due nuovi generi: la composizione musicale basata su paesaggi sonori, illustrata da un brano di Hildegard Westerkamp, *Beneath the Forest Floor*; composizione sonora basata su *field recording*, con l'esempio di *In St Cuthbert's Time* di Chris Watson.

**Parole chiave:** Bachelard ed ecologia del suono, luogo nella musica e nelle arti sonore, Hildegard Westerkamp, Chris Watson.

**Ziad Kreidy**

*La symbolique poétique de Bachelard dans la musique d'avant-garde de Takemitsu*

The technique of the Japanese avant-garde composer Takemitsu is stimulated by extra-musical phenomena that have no obvious connection with sound. His creativity is closely tied to the contemplation of nature and is based on a metaphorical thinking that brings him closer to Bachelard's writings on the poetic imagination. Takemitsu's allegories of wind, water, air, dreams, the Japanese garden, circular temporality, and the positivity of silence are in line with Bachelard's imaginative thought on water, dreams and the intuition of the moment. For both, the figurative archetype drawn from an element of nature exists only in its dynamic potential, which is infinite. The primary image is evolving and never limited to a fixed structure. It is the poetics of the ephemeral substance that prevails over the visibility of the general form. Thus, Takemitsu has synthesised the modern West and ancient Japan.

**Keywords :** composition, avant-garde, nature, Takemitsu, Bachelard.

La technique du compositeur d'avant-garde Takemitsu est stimulée par des phénomènes extra-musicaux qui non pas de lien évident avec le son. Sa créativité est liée à la contemplation de la nature et basée sur la pensée métaphorique qui le rapproche des écrits de Bachelard sur l'imagination poétique. Les allégories de Takemitsu sur le vent, l'eau, l'air, les rêves, le jardin japonais, la temporalité circulaire et la positivité du silence se situent dans le prolongement de la pensée imaginative de Bachelard sur l'eau, les rêves et l'intuition du moment. Pour tous deux, l'archétype figuratif tiré d'un élément de la nature n'existe que dans son potentiel dynamique qui est infini. L'image première est évolutive et jamais limitée à une structure fixe. C'est la poétique de la matière éphémère qui prévaut sur la visibilité de la forme. Ainsi, Takemitsu a synthétisé l'occident moderne et le Japon ancien.

**Mots-clés :** composition, avant-garde, nature, Takemitsu, Bachelard.

La tecnica del compositore d'avanguardia Takemitsu è coadiuvata dai fenomeni extra-musicali che non si legano necessariamente al suono. La sua creatività è legata alla contemplazione della natura e basata sul pensiero metaforico che vi ritrova negli scritti di Bachelard sull'immaginazione poetica. Le allegorie di Takemitsu sul vento, l'acqua, l'aria, i sogni, il giardino giapponese, la temporalità circolare e la positività del silenzio

si collocano in un prolungamento del pensiero immaginativo di Bachelard sull'acqua, i sogni e l'intuizione del momento. Per tutti e due, l'archetipo figurativo tratto da un elemento della natura esiste solo nella sua potenzialità dinamica che è infinita. La prima immagine è in evoluzione e non si limita mai a una struttura fissa. È la poetica della materia effimera che prevale sulla visibilità della forma. Pertanto, Takemitsu ha sintetizzato l'Occidente moderno e il Giappone antico.

**Parole chiave:** composizione, avanguardia, natura, Takemitsu, Bachelard.

**Pierre-Albert Castanet**

*Pour un « nouvel esprit musical audacieux » :*

*la pensée de Gaston Bachelard au service de la création musicale de Hugues Dufourt*

Born in 1943, Hugues Dufourt is both a philosopher and a composer. If his years of teaching philosophy in Lyon favored Bachelardian studies, his great musical work is no less indebted to the thought of the philosopher of Bar-sur-Aube. Entitled “For a ‘bold new musical spirit’: Gaston Bachelard’s thought at the service of Hugues Dufourt’s musical creation”, this study focuses as much on the concept of “spectral music” as on that related to “imaginary dynamology” (between matter and energy, between theoretical foundation and utopian metaphor). Finally, some scores are analyzed under a Bachelardian prism: *Down to a sunless sea* (1970), *La Tempesta d’après Giorgione* (1976-77), *Plus-oultre* (1990), *Euclidian Abyss* (1996).

**Keywords:** Hugues Dufourt, Gaston Bachelard, philosophy, ghostly music, imaginary dynamism

Né en 1943, Hugues Dufourt est à la fois philosophe et compositeur. Si ses années d’enseignement de la philosophie à Lyon ont privilégié les études bachelardiennes, son grand (Euvre musical n’en est pas moins redevable à la pensée du philosophe de Bar-sur-Aube. Intitulée « Pour un ‘nouvel esprit musical audacieux’ : la pensée de Gaston Bachelard au service de la création musicale de Hugues Dufourt », la présente étude se focalise autant sur le concept de « musique spectrale » que sur celui lié à la « dynamologie imaginaire » (entre matière et énergie, entre fondement théorique et métaphore utopique). Enfin, quelques partitions son analysées sous un prisme bachelardien : *Down to a sunless sea* (1970), *La Tempesta d’après Giorgione* (1976-77), *Plus-oultre* (1990), *Euclidian Abyss* (1996)...

**Mots-clés :** Hugues Dufourt, Gaston Bachelard, philosophie, musique fantomatique, dynamisme imaginaire

Nato nel 1943, Hugues Dufourt è filosofo e compositore. Se i suoi anni di insegnamento di filosofia a Lione favorirono gli studi bachelardiani, la sua grande opera musicale non è meno debitrice al pensiero del filosofo di Bar-sur-Aube. Intitolato *Pour un ‘nouvel esprit musical audacieux’ : la pensée de Gaston Bachelard au service de la création musicale di Hugues Dufourt*, il presente studio si concentra tanto sul concetto di “musica spettrale” quanto su quello legato al “dinamismo immaginario” (tra materia ed energia, tra fondamento teorico e metafora utopica). Infine, alcune partiture vengono analizzate sotto il prisma bachelardiano: *Down to a sunless sea* (1970), *La Tempesta d’après Giorgione* (1976-77), *Plus-oultre* (1990), *Euclidian Abyss* (1996).

**Parole chiave:** Hugues Dufourt, Gaston Bachelard, filosofia, musica spettrale, dinamismo immaginario

**Eric Maestri**

*Images, paysages, gestes, mondes. La dialectique bachelardienne des musiques contemporaines*

Bachelard's subtle links between the words of poets and reality open up spaces of resonance. And these spaces are central to the concerns of contemporary musicians. Indeed, recording techniques and the manipulation of sound matter create new realities, enabling musicians to compose the dialectic between reality and dream. A parallel reading of *La Dialectique de la durée* in particular, and the poetic and theoretical texts of certain contemporary musicians, will enable us to develop this theme. Bachelard is interpreted as a musician who listens to the silent spaces at the margins of sound events and their spatial and spiritual resonances.

**Keywords:** resonance, electronic music, images, gesture, landscape

Les liens subtils que Bachelard tisse entre les mots des poètes et la réalité entrouvrent des espaces de résonances. Or ces espaces sont au centre des préoccupations des musiciens contemporains. En effet, les techniques d'enregistrement et la manipulation de la matière sonore créent des réalités nouvelles, permettant aux musiciens de composer la dialectique entre la réalité et le rêve. La lecture parallèle de *La Dialectique de la durée* en particulier et de textes poétiques et théoriques de certains musiciens contemporains nous permettra de développer ce thème. En filigrane, Bachelard est interprété comme un musicien à l'écoute des espaces silencieux aux marges des événements sonores et de leurs résonances spatiales et spirituelles.

**Mots clés :** retentissement, musique électronique, images, geste, paysage

I sottili legami che Bachelard intesse tra le parole dei poeti e la realtà aprono spazi di risonanza. E questi spazi sono al centro delle preoccupazioni dei musicisti contemporanei. Le tecniche di registrazione e la manipolazione della materia sonora creano nuove realtà, permettendo ai musicisti di comporre la dialettica tra realtà e sogno. Una lettura parallela de *La Dialectique de la durée* in particolare e dei testi poetici e teorici di alcuni musicisti contemporanei ci permetterà di sviluppare questo tema. Bachelard viene interpretato come un musicista che ascolta gli spazi silenziosi ai margini degli eventi sonori e le loro risonanze spaziali e spirituali.

**Parole chiave:** risonanza, musica elettronica, immagini, gesto, paesaggio

**Francesco Spampinato**

*Les sympathies musculaires du brouillard :  
Bachelard, Debussy et les sources de l'imagination motrice*

One of the deepest aspects of the human imagination lies in its carnal, embodied dimension, rooted in a moving body, a material, physical body, traversed by the forces and tensions, the pleasures and pains of life. We will begin by examining Gaston Bachelard's understanding of this corporeal and gestural aspect of the imaginary. We will continue by examining the imaginary of bodily movement in the music of Claude Debussy, a composer whose aesthetic lends itself to an analysis inspired by Bachelardian principles. Listening to the piano prelude *Brouillards* engages the imagination by awakening the listener's "muscular sympathies", "tonalized" by dreamlike landscape. An analysis of the images that emerge from the reception of this piece will then take us back to the origins of the human imagination.

**Keywords:** Bachelard, Debussy, body, imagination, movement

L'un des aspects les plus profonds de l'imagination humaine réside en sa dimension charnelle, incarnée, inscrite dans un corps mouvant, un corps matériel, physique, traversé par les forces et les tensions, les plaisirs et les douleurs de la vie. Nous traiterons ici, dans un premier temps, la manière dont Gaston Bachelard a appréhendé cet aspect corporel et gestuel de l'imaginaire. Nous poursuivrons en examinant l'imaginaire du mouvement corporel dans la musique de Claude Debussy, un compositeur dont l'esthétique se prête à une analyse inspirée des principes bachelardiens. L'écoute du prélude pour piano *Brouillards*, en particulier, sollicite l'imagination en éveillant les « sympathies musculaires » de l'auditeur, « tonalisé » face à un paysage onirisé. Une analyse des images qui ressortent de la réception de cette pièce nous renverra alors aux origines mêmes de l'imagination humaine.

**Mots-clés :** Bachelard, Debussy, corps, imagination, mouvement

Uno degli aspetti più profondi dell'immaginazione umana si situa nella sua dimensione carnale, incarnata, iscritta in un corpo mobile, un corpo materiale, fisico, attraversato dalle forze e dalle tensioni, dai piaceri e dai dolori della vita. Tratteremo qui, in un primo momento, il modo in cui Gaston Bachelard ha affrontato questo aspetto corporeo e gestuale dell'immaginario. Proseguiremo esaminando l'immaginario del movimento corporeo nella musica di Claude Debussy, un compositore la cui estetica si presta a un'analisi ispirata ai principi bachelardiani. L'ascolto del preludio per pianoforte *Brouillards*, in particolare, sollecita l'immaginazione attivando le "simpatie muscolari" dell'ascoltatore, "tonalizzato" di fronte ad un paesaggio onirizzato. Un'analisi delle immagini che emergono dalla ricezione di questo pezzo ci riporterà alle origini stesse dell'immaginazione umana.

**Parole chiave:** Bachelard, Debussy, corpo, immaginazione, movimento

**Jean-Pierre Clero**

*Bachelard et Jankélévitch, philosophes de L'eau Quelques Fragments De Philosophie De L'imaginaire*

No one would think of bringing together the philosophy of Bachelard and the philosophy of Jankélévitch; so far are, at first sight, their ordinary fields of work. Yet, both have attempted a philosophy of the imaginary that runs against the grain of an ordinary way of practicing it. Indeed, most of time, the visual image is used as a reference by the authors who, at the XXth century, have tried it without they ever explain their choice. The two men, who knew each other for having been professors at the same time at the Sorbonne, who certainly read each other – at least, Jankélévitch quotes Bachelard –, take the opposite of speaking of the image as if it was necessarily visual, transcendent, and on the contrary they manifest a property of immanence of the imaginary, and therefore choose music as the principal scheme of the imaginary. This choice goes without saying for Jankélévitch who was a pianist ; it is less evident and follows winding paths in the work of Bachelard who, avoiding to take the objects of the vision as privileged referents of a reflection on the imagination, is in the presence of the elements – water, earth, fire, air – that are neither objects nor things. These elements are told and dreamed through poetry and music, which is not necessarily instrumental – pianistic – as it is for Jankelevitch, but is adapted to them for reasons that never ceased to bring the two authors together. We will try to take account of this astonishing connection and we will attempt to

keep it through the notion of fiction into which neither of them sought to dig, but into which they seem to bequeath a work.

**Keywords:** elements (water, air, earth, fire), fiction, imaginary, music, poetical language.

Nul ne penserait, à première vue, à rapprocher les philosophies de Bachelard et de Jankélévitch, tant leurs champs ordinaires de travail sont éloignés. Et pourtant, l'un comme l'autre a tenté une philosophie de l'imaginaire qui va à contre-courant de la façon ordinaire de s'y affaïrer. En effet, la plupart du temps, c'est l'image visuelle qui, au XXe siècle, a servi de référence aux auteurs qui s'y sont essayés ; sans qu'ils ne s'expliquent jamais sur ce choix. Or les deux hommes, qui se connaissaient, puisqu'ils ont été tous deux professeurs à la Sorbonne, qui se sont certainement lus – au moins Jankélévitch cite-t-il Bachelard –, prennent le contre-pied de parler de l'image comme un être transcendant, manifestent une propriété d'immanence de l'imaginaire et, du coup, choisissent la musique comme schème principal de l'imaginaire. Ce choix va de soi pour un pianiste comme Jankélévitch ; il est moins évident et suit des voies plus sinueuses chez Bachelard qui, évitant de prendre les objets de la vision comme référents privilégiés d'une réflexion sur l'imagination, se trouve en présence d'éléments comme l'eau, la terre, le feu, l'air qui ne sont ni des objets, ni même des choses. Ces éléments se disent, se songent à travers la poésie et à travers la musique, laquelle n'est pas forcément une musique instrumentale comme chez Jankélévitch et de préférence pianistique, mais qui s'en accommode pour des raisons qui n'ont cessé de rapprocher nos deux auteurs. C'est de cette étonnante expérience de rapprochement dont nous avons essayé de rendre compte et que nous voudrions essayer de conserver à travers la notion de *fiction* que ni l'un ni l'autre n'a particulièrement cherché à creuser, mais dont l'un et l'autre nous paraissent léguer le travail.

**Mots-clés :** éléments (eau, air, terre, feu), fiction, imaginaire, langage poétique, musique.

Nessuno penserebbe di mettere insieme la filosofia di Bachelard e quella di Jankélévitch, che a prima vista sono così lontane dai loro campi di lavoro ordinari. Eppure, entrambi hanno tentato una filosofia dell'immaginario che va controcorrente rispetto al modo ordinario di praticarlo. Infatti, il più delle volte, l'immagine visiva viene utilizzata come riferimento dagli autori che, nel XX secolo, vi si sono cimentati senza mai spiegare la loro scelta. I due uomini, che si conoscevano per essere stati contemporaneamente professori alla Sorbona, che certamente si leggevano – almeno, Jankélévitch cita Bachelard –, fanno il contrario di parlare dell'immagine come se fosse necessariamente visiva, trascendente, e al contrario manifestano una proprietà di immanenza dell'immaginario, e quindi scelgono la musica come schema principale dell'immaginario. Questa scelta è ovvia per Jankélévitch, che era un pianista; è meno evidente e segue percorsi tortuosi nell'opera di Bachelard che, evitando di prendere gli oggetti della visione come referenti privilegiati di una riflessione sull'immaginario, è in presenza degli elementi – acqua, terra, fuoco, aria – che non sono né oggetti né cose. Questi elementi sono raccontati e sognati attraverso la poesia e la musica, che non è necessariamente strumentale – pianistica – come per Jankélévitch, ma si adatta ad essi per ragioni che non hanno mai smesso di accomunare i due autori. Cercheremo di tenere conto di questo sorprendente legame e di mantenerlo attraverso la nozione di finzione in cui nessuno dei due ha cercato di scavare, ma in cui sembrano lasciare in eredità un'opera.

**Parole Chiave:** elementi (acqua, aria, terra, fuoco), narrativa, immaginazione, linguaggio poetico, musica.

### Matthieu Guillot

*Entendre l'écriture pour écouter la sonorité. Lectures dans l'audibilité du lisible, entre Gaston Bachelard et Henri Bosco*

Gaston Bachelard read and appreciated the stories of Henri Bosco a lot. Moreover, in their respective work we note a very close tone. The philosopher shares with the writer a propensity to examine the world of sounds within words. An avid reader of poets, Bachelard shows us how and why to listen to the poem. Bosco, for his part, is developing a whole poetic approach to listening that invites us to also focus on an auditory reading.

**Keywords:** Audibility – Ear – Reading-listening – Resonance – Henri Bosco

Gaston Bachelard a beaucoup lu et apprécié les récits de Henri Bosco. On constate d'ailleurs dans leur œuvre respective une tonalité très proche. Le philosophe partage en effet avec l'écrivain une propension à ausculter le monde des sons à l'intérieur des mots. Lecteur assidu des poètes, Bachelard nous montre comment et pourquoi il faut écouter le poème. Bosco, de son côté, développe toute une poétique de l'écoute qui nous invite à nous concentrer aussi sur une lecture auditive.

**Mots clés :** Audibilité – oreille – lecture-écoute – sonorités – H. Bosco

Gaston Bachelard ha letto e apprezzato molto le storie di Henri Bosco. Inoltre, nelle rispettive opere notiamo una tonalità molto simile. Il filosofo infatti condivide con lo scrittore la propensione ad auscultare il mondo dei suoni all'interno delle parole. Assiduo lettore di poeti, Bachelard ci mostra come e perché dovremmo ascoltare la poesia. Bosco, da parte sua, sviluppa tutta una poetica dell'ascolto che invita a concentrarsi anche sulla lettura uditiva.

**Parole chiave:** Udibilità – orecchio – lettura-ascolto – suoni – H. Bosco

### Christophe Corbier

*Barthes et Bachelard à la recherche du repos actif*

Nous commencerons par évoquer les derniers cours de Barthes, où celui-ci convoque non pas l'auteur de *L'eau et les rêves*, mais le philosophe de *La Dialectique de la Durée* pour définir une méthode de lecture fondée sur la perception des intensités (en particulier dans l'expérience du « moment de vérité ») et qui repose sur l'écoute. Nous montrerons comment rythme et intensité s'articulent dans cette méthode qui se fonde sur la notion de coïncidence, et comment cette théorie tardive de Barthes procède en partie des analyses de Bachelard exposées dans *La Dialectique de la Durée*. De là, nous en viendrons au livre qui a révélé Barthes à Bachelard, *Michelet par lui-même*, dans lequel rythme et intensités sont déjà liés dans la méthode de lecture dite « thématique ». Comme Bachelard, Barthes conçoit dès les années 1950 le texte comme une polyphonie spatialisée régie par des phénomènes sonores et rythmiques. La lecture thématique de Barthes et le rappel de la relation entre Barthes et Bachelard à ce moment nous conduira jusqu'à « l'imagination formelle » que Bachelard a évoquée dans les années 1930 et qui nouait déjà rythme et intensité dans *La Dialectique de la Durée*, un livre dans lequel apparaît aussi le nom du musicologue Maurice Emmanuel, dont Barthes avait lu et étudié lui aussi les ouvrages à la fin des années 1930.

**Mots-clés :** repos; rythme; écoute; plaisir; thématique.

It'll start by discussing Barthes' last lectures, in which he summoned not the author of *L'eau et les rêves*, but the philosopher of *La Dialectique de la Durée*, to define a method

of reading based on the perception of intensities (particularly in the experience of the “moment of truth”), and which relies on listening. We will show how rhythm and intensity are articulated in this method, which is based on the notion of coincidence, and how Barthes’ late theory proceeds in part from Bachelard’s analyses set out in *La Dialectique de la Durée*. From here, we come to the book that revealed Barthes to Bachelard, Michelet par *lui-même*, in which rhythm and intensity are already linked in the so-called “thematic” method of reading. Like Bachelard, Barthes conceived of text as early as the 1950s as a spatialized polyphony governed by sonic and rhythmic phenomena. Barthes’ thematic reading, and the relationship between Barthes and Bachelard at that time, will lead us to the “formal imagination” that Bachelard evoked in the 1930s, and which already linked rhythm and intensity in *La Dialectique de la Durée*, a book that also features the musicologist Maurice Emmanuel, whose works Barthes had also read and studied in the late 1930s.

**Keywords:** rest; rhythm; listening; pleasure; theme.

Illustreremo le ultime lezioni di Barthes, in cui ha convocato non l’autore de *L’eau et les rêves* ma il filosofo de *La Dialectique de la Durée* per definire un metodo di lettura basato sulla percezione delle intensità (in particolare nell’esperienza del “momento della verità”) e che si basa sull’ascolto. Mostriamo come il ritmo e l’intensità si articolano in questo metodo, che si basa sulla nozione di coincidenza, e come la teoria tarda di Barthes proceda in parte dalle analisi di Bachelard espone in *La Dialectique de la Durée*. Da qui si arriva al libro che ha rivelato Barthes a Bachelard, Michelet par lui-même, in cui ritmo e intensità sono già collegati nel cosiddetto metodo di lettura “tematico”. Come Bachelard, negli anni Cinquanta Barthes concepisce il testo come una polifonia spazializzata governata da fenomeni sonori e ritmici. La lettura tematica di Barthes e il rapporto tra Barthes e Bachelard in quel periodo ci condurranno all’“immaginazione formale” che Bachelard evocava negli anni Trenta e che già collegava ritmo e intensità in *La Dialectique de la Durée*, un libro che include anche il nome del musicologo Maurice Emmanuel, le cui opere Barthes aveva letto e studiato alla fine degli anni Trenta.

**Parole chiave:** riposo; ritmo; ascolto; piacere; tema.

### Marcus Mota

*Des sons pour de nouveaux Espaces: A l’écoute de Bachelard*

In this paper, I offer a rereading of Gaston Bachelard’s *L’expérience de l’espace dans la physique contemporaine* (1937) in order to demonstrate how physical phenomena are constructed and interpreted in a way close to sound-oriented events. After this rereading, I present some musical experiments that explore some concepts that were discussed previously so as to provide an aesthetic counterpoint to the new concept of reality developed by new physics.

**Keywords :** Music Composition, Space, Bachelard.

Dans cet article, je propose une relecture de *L’expérience de l’espace* de Gaston Bachelard dans la physique contemporaine (1937) afin de montrer comment les phénomènes physiques sont construits et interprétés de manière proche des événements sonores. Après cette relecture, je présente quelques expérimentations musicales qui explorent certains concepts abordés précédemment afin de fournir un contrepoint esthétique au nouveau concept de réalité développé par la nouvelle physique.

**Mots Clés :** Composition musicale, Espace, Bachelard.

In questo articolo propongo una rilettura de *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine* (1937) di Gaston Bachelard per mostrare come i fenomeni fisici siano costruiti e interpretati in modo simile agli eventi sonori. Dopo questa rilettura, presento alcuni esperimenti musicali che esplorano alcuni concetti discussi sopra per fornire un contrappunto estetico al nuovo concetto di realtà sviluppato dalla nuova fisica.

**Parole chiave:** Composizione musicale, Spazio, Bachelard.

### **Blanca Solares**

*La Forge Céleste. Gaston Bachelard et Giacinto Scelsi*

Our culture, focused on sight rather than sound, has set aside listening as a human faculty of knowledge and sound as a sphere of significance. The result has been the homogenization of listening, the growing pollution of the auditory environment and the regrettable reduction of music to musical pastiche, cacophonous backdrop or entertainment media and commercial spectacle. It is in the light of this devastating social and ecological auditory crisis that the work of Gaston Bachelard opens up an unusual field of research in the field of human sciences. We are going to link here his ideas on the sound imagination of matter with the investigations on the sound of the brilliant Italian composer Giacinto Scelsi.

**Keywords:** Gaston Bachelard, Giacinto Scelsi, sound, musique, sound ecology.

Notre culture, plus centrée sur la vue que sur le son, a laissé de côté l'écoute comme faculté humaine de connaissance et le son comme domaine de signification. Le résultat a été l'homogénéisation de l'écoute, la grandissante pollution de l'environnement auditif et la lamentable réduction de la musique à un pastiche musical, toile de fond cacophonique ou spectacle médiatique et commercial de divertissement. C'est à la lumière de cette crise sociale et écologique auditive dévastatrice que Gaston Bachelard ouvre un champ de recherche inusité dans le domaine des sciences de l'homme. Nous allons ici mettre en lien ses idées sur l'imagination sonore de la matière et les recherches sur le *son* du compositeur italien de génie Giacinto Scelsi.

**Mots-clés:** Gaston Bachelard, Giacinto Scelsi, son, musique, écologie du son

La nostra cultura, più concentrata sulla vista che sul suono, ha trascurato l'ascolto come facoltà umana di conoscenza e il suono come dominio di significato. Il risultato è stato l'omogeneizzazione dell'ascolto, il crescente inquinamento dell'ambiente uditivo e la deplorabile riduzione della musica a un pastiche musicale, a un sottofondo cacofonico o a uno spettacolo di intrattenimento mediatico e commerciale. È alla luce di questa devastante crisi sociale ed ecologica dell'udito che Gaston Bachelard ha aperto un insolito campo di ricerca nelle scienze umane. In questa sede metteremo in relazione le sue idee sull'immaginazione sonora della materia con la ricerca sonora del geniale compositore italiano Giacinto Scelsi.

**Parole chiave** Gaston Bachelard, Giacinto Scelsi, suono, musica, ecologia del suono

### **Maria-Ying Durand**

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

In the contemporary context, music, with its acoustic waves, moments of silence, and auditory landscapes, serves as a unique mirror reflecting Gaston Bachelard's philosophical concepts of spatial intimacy and the dialectics of time. This study delves into the intersection of music and Bachelardian philosophy, exploring how music encapsulates and expresses these profound ideas.

We embark on an intellectual journey to investigate whether contemporary musical movements such as spectral music, minimal music or ambient can be analyzed through the lens of Gaston Bachelard's philosophy. This inquiry leads us to question how music, with its multifaceted dimensions, embodies and transmits the intricate interplay of space and time, as delineated by Bachelard's philosophical framework.

**Keywords:** Bachelard, contemporary music, rhythm analysis, dialectic of space and time, ambient.

Dans le contexte contemporain, la musique, avec ses ondes acoustiques, ses moments de silence et ses paysages auditifs, sert de miroir unique reflétant les concepts philosophiques de Gaston Bachelard sur l'intimité spatiale et la dialectique du temps. Cette étude se penche sur l'intersection de la musique et de la philosophie bachelardienne, en explorant comment la musique encapsule et exprime ces idées profondes.

Nous nous lançons dans un voyage intellectuel pour déterminer si les mouvements musicaux contemporains tels que la musique spectrale, la musique minimale ou l'ambient peuvent être analysés à travers le prisme de la philosophie de Gaston Bachelard. Cette enquête nous amène à nous demander comment la musique, avec ses multiples dimensions, incarne et transmet l'interaction complexe de l'espace et du temps, telle que définie par le cadre philosophique de Bachelard.

**Mots-clés:** Bachelard, musique contemporaine, rythmanalyse, dialectique de l'espace et du temps, ambient.

Nel contesto contemporaneo, la musica, con le sue onde acustiche, i momenti di silenzio e i paesaggi uditivi, funge da specchio privilegiato che riflette i concetti filosofici di Gaston Bachelard sull'intimità spaziale e la dialettica del tempo. Questo studio si interroga sull'intersezione tra la musica e la filosofia bachelardiana, esplorando il modo in cui la musica incapsula ed esprime queste idee profonde.

La ricerca si propone di indagare se i movimenti musicali contemporanei, come la musica spettrale, la musica minimale o l'ambient, possano essere analizzati attraverso la lente della filosofia di Gaston Bachelard. Questa indagine ci porta a chiederci come la musica, con le sue molteplici dimensioni, incarni e trasmetta l'intricata interazione tra spazio e tempo, così come delineata dal quadro filosofico di Bachelard.

**Parole chiave :** Bachelard, musica contemporanea, ritmoanalisi, dialettica dello spazio e del tempo, ambient.







