

Κέρκυρα, 27-29 Απριλίου 2012

Corfu, 27-29 April 2012

ΣΥΝΕΔΡΙΟ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
«Θεωρίες του Χρόνου και Μουσική»

PHILOSOPHY
AND MUSIC CONFERENCE
«Time Theories and Music»



Time Theories and Music Conference

Ionian University / Corfu, 27-29 April 2012

Proceedings

ed. by Panos Vlagopoulos

Ionian University - Department of Music Studies

Corfu, 2013

Temps et musique selon Bergson

1. Comme Michel Serres l'a bien établi, la philosophie française –ou plutôt, pour être plus exact, la philosophie en langue française, parce que des penseurs non-français ont écrit et publié des ouvrages philosophiques en français non seulement au XX^e siècle,¹ mais dès ses débuts (certainement au XVII^e siècle, mais déjà au XVI^e siècle)²– s'est développée, dans ses aspects principaux, dans l'œuvre d'un très grand nombre de philosophes,³ à travers un dialogue constant et fructueux avec les arts, la littérature et les sciences.⁴ Notons que l'académicien français lui-même a servi, durant toute sa vie, et continue à servir, avec toutes ses forces («avec l'âme tout entière», dirait Bergson, qui emploie souvent cette expression de Platon⁵ qu'il attribue parfois à son disciple Charles Péguy⁶) ce dialogue vivant et tourné vers l'avenir.⁷

Ceci vaut aussi, sans conteste, pour Henri Bergson (1859-1941), bien que la confrontation de sa pensée philosophique avec des domaines de la non-philosophie (surtout les arts, la littérature,⁸ la politique et les pratiques quotidiennes) ne fût pas aussi intense ni aussi constante que cela a été le cas dans l'œuvre et la vie des représentants principaux du moment philosophique qui a suivi immédiatement le sien,⁹ pour des raisons déjà étudiées.¹⁰ Il faut cependant tenir compte, à son propos, des deux faits suivants:

a) Bergson considère systématiquement comme une des caractéristiques principales de la philosophie française dès son début (qui, selon lui, se situe, classiquement, au XVII^e siècle et en particulier dans la philosophie de Descartes), sa collaboration étroite et constante non avec les arts, mais avec les sciences, surtout avec les sciences positives.¹¹

b) Il n'a pas écrit de livre ou de chapitre de livre sur l'esthétique ni n'a créé lui-même une œuvre littéraire ou artistique (comme l'ont fait, au moment philosophique suivant en France, Gabriel Marcel, Jean Wahl, Jean-Paul Sartre ou Albert Camus, si on range ce dernier parmi les philosophes¹²) ni n'a écrit de livres ou même de travaux plus courts sur la littérature ou sur les arts (comme l'ont fait Gaston Bachelard, Henri Gouhier, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Ferdinand Alquié et beaucoup d'autres).

2. Malgré cela, l'étude attentive de l'ensemble des (très nombreux) passages de l'œuvre de Bergson qui concernent soit l'art en général soit des arts particuliers, tant dans ses *Œuvres* que dans ses *Mélanges*¹³ et ses *Correspondances*, nous permettent de reconstituer sans trop de peine sa théorie esthétique. Des efforts pareils ont déjà donné des fruits, depuis déjà des décennies,¹⁴ et continuent à en donner.¹⁵

Dans ce cadre, la musique joue le rôle le plus important,¹⁶ à côté de la peinture et, deuxièmement, de la sculpture, de la danse et de l'architecture, mais également de la poésie –que Bergson lui-même range parmi les arts,¹⁷ comme l'avaient fait par ailleurs d'autres penseurs avant lui,¹⁸ bien que cela ne soit pas toujours le cas¹⁹– et, par suite, de la tragédie et de la comédie, puisqu'elles sont des espèces de la poésie.²⁰ Il est à souligner que la musique fut également importante dans la vie personnelle de Bergson. Il était le premier fils (mais non le premier enfant) du musicien polonais d'origine juive Michaël Bergson (1818-1898),²¹ élève de Chopin, connu comme «compositeur polonais»,²² lequel Bergson caractérisera comme «un compositeur et pianiste des plus distingués».²³ De plus, un de ses souvenirs les plus marquants de son séjour, durant deux années, à Angers, où il avait obtenu son premier poste de professeur de philosophie dans l'enseignement secondaire, après l'agrégation, fut l'activité culturelle intense dans cette ville, surtout dans le domaine musical.²⁴

Bergson compare souvent les arts entre eux (soit la plupart des arts soit deux seulement, par exemple la sculpture et la photographie²⁵) de plusieurs points de vue et selon divers critères.²⁶ Dans *Le rire*, il met en lumière la supériorité de la musique sur tous les autres arts ; en effet le musicien est considéré comme l'artiste le plus métaphysicien, car *il réussit à dévoiler les rythmes les plus profonds de l'intériorité*.²⁷ Néanmoins, dans certains autres textes, il semble mettre au même rang tous les artistes.²⁸

Bergson ne considère comme supérieurs au grand musicien –mais en dehors du domaine des arts– que le grand mystique²⁹ et le philosophe,³⁰ étant donné que la philosophie devrait nous faire sentir continuellement ce que l'art nous fait sentir seulement de temps en temps.³¹ Durant la même période, Jules Renard comparait la littérature à la musique pour mettre en valeur la supériorité de la première en attirant notre attention sur la plénitude des émotions que ressentent les grands écrivains et la jouissance artistique plus intense qu'ils puisent dans leurs propres ouvrages.³²

Nous devons ajouter que Bergson considère le monde comme «une œuvre d'art, incomparablement plus riche que celle du plus grand artiste».³³

L'emploi très fréquent de l'adjectif «grand» par Bergson (en ce qui concerne les artistes, les écrivains, les philosophes, les savants, les hommes politiques ou les mystiques)³⁴ est dû au fait que, dans le cadre de l'éloge des hommes exceptionnels (qui était loin de méconnaître la nécessité d'élever le niveau de la moyenne des personnes³⁵), il tâchait sans cesse de se créer soi-même, de se situer, à travers un effort vigoureux, dans le *se faisant* et non dans le *tout fait*, dans l'élan créateur et non dans ses arrêts que sont ses résultats –il s'agit de thématiques capitales de son oeuvre³⁶– et il se confrontait constamment avec des figures dominantes dans chaque champ de la création: philosophique, scientifique, artistique ou littéraire. Bergson n'hésitait pas à exprimer souvent son admiration et, plus rarement, son amour, pour certaines de ces personnes d'exception.

3. L'intérêt du philosophe français pour la musique était si grand qu'il a souvent saisi l'occasion d'en parler à propos de divers thèmes, soit parce que cela était indispensable au développement d'une argumentation précise dans un de ses textes soit à cause de stimulations externes, par exemple à propos d'interviews qu'il accordait ou de lettres auxquelles il répondait, ce qu'il faisait de manière très sérieuse. Je me contente de citer certains thèmes caractéristiques qui l'ont occupé au sujet de la musique:

a) Suivant une des thèses les plus fondamentales et, de prime abord, paradoxales de la philosophie bergsonienne, le changement –et, par conséquent, le mouvement qui est une espèce de changement³⁷– n'implique pas un mobile, un objet qui change, qui se meut.³⁸ À la place de la substance de la philosophie traditionnelle, tant ancienne que moderne, Bergson met la mobilité même, le changement. L'exemple qu'il donne pour rendre plus compréhensible cette thèse, il le puise à la musique: «La mélodie n'est pas une chose, elle est un pur changement sonore, sans que rien de fixe ne puisse être dit changer».³⁹

b) Bergson compare la philosophie à la musique de plusieurs points de vue, par exemple:

i/ En ce qui concerne la possibilité de toutes les deux de nous faire sentir «la vie en profondeur»⁴⁰ – la distinction entre la surface et la profondeur est fondamentale dans sa philosophie,⁴¹ comme en témoigne par excellence sa distinction célèbre entre le moi superficiel et le moi profond.⁴²

ii/ En ce qui concerne la conception bergsonienne de la nouveauté: «On dit qu'une philosophie serait un arrangement en “mosaïque” ... des connaissances qui

n'apporterait rien de nouveau. Mais c'est oublier qu'une nouvelle manière d'ordonner les connaissances est une nouvelle connaissance. Configurer, c'est transfigurer. Il en va de la philosophie comme de la musique: une mélodie est nouvelle même si elle n'est, en un sens, qu'un arrangement de notes qui existaient avant elle». ⁴³

iii/ En ce qui concerne la possibilité et le niveau de leur compréhension par le plus grand nombre: «Beaucoup d'auditeurs ... peuvent suivre d'un bout à l'autre l'exécution d'un morceau de musique et le comprennent d'un bout à l'autre, quoiqu'un petit nombre seulement aient assez de culture musicale pour le comprendre parfaitement: c'est ainsi que des personnes qui ne sont pas des philosophes peuvent prendre intérêt à ce que je dis. D'ailleurs nous faisons une erreur quand nous pensons que les femmes ne sont pas capables de comprendre la spéculation philosophique». ⁴⁴

c) Bergson se demande, dans une certaine occasion, comment les artistes composent et achèvent les œuvres d'art et, entre autres, comment un musicien compose une symphonie. Selon lui, ils vont toujours du *général* et de l'*abstrait* (du schéma) au *partiel* et au *concret* (à l'image). ⁴⁵

d) Il recourt à l'exemple de la musique («Quand la musique pleure, c'est l'humanité, c'est la nature entière qui pleure avec elle») afin de montrer comment procèdent les initiateurs en morale. ⁴⁶ Nous avons ici le «premier recours à l'exemple de la musique pour suggérer ce dont il s'agit dans la morale ouverte ou la religion dynamique». ⁴⁷

e) Bergson se réfère également au caractère inné, du moins chez certaines personnes, tant du goût musical que du sentiment littéraire. ⁴⁸

f) Dans le dernier de ses textes sur la philosophie française, Bergson, comparant Rousseau à Voltaire, fait la remarque suivante: «la musique créatrice de pensée qui fut dans l'âme et dans la phrase de Rousseau est intraduisible, tandis qu'on peut traduire Voltaire. C'est pourquoi, aux yeux du monde, la France c'est Voltaire, et non pas Rousseau». ⁴⁹

4. À cause de la thématique de notre congrès, je m'occuperai, dans ma communication, surtout des références de Bergson à la musique, tout particulièrement à la mélodie, dans le cadre de sa théorie fondamentale de la durée, qui s'oppose à l'espace (géométrique), c'est-à-dire à l'espace comme milieu vide et homogène, et par conséquent au temps spatialisé, c'est-à-dire au temps des horloges et au temps comme le traitaient les mathématiques et la physique jusqu'alors.

Je souligne dès maintenant que Bergson a également recours à la mélodie lorsqu'il étudie la relation du corps à l'âme, en soutenant, contre les théories de Spinoza et de Leibniz sur ce thème, qu'il est impossible de démontrer que les faits psychologiques sont nécessairement déterminés par les mouvements moléculaires s'accomplissant dans le cerveau.⁵⁰

5. Comme l'avait fait avant lui le philosophe éclectique et spiritualiste Paul Janet (1823-1899),⁵¹ qui trouvait dans la musique la preuve de l'existence d'une réalité non matérielle, d'une réalité spirituelle, ce que Bergson lui-même met en valeur dans une recension très importante⁵² – par ailleurs Nietzsche soutient quelque chose de pareil⁵³ – et comme le feront après lui Gabriel Marcel (1889-1973), qui voit dans la musique la preuve de l'existence d'une réalité seconde, de l'invisible, par opposition à la réalité visible,⁵⁴ mais aussi Jean-Paul Sartre,⁵⁵ Bergson emploie l'exemple de la musique, tout particulièrement l'image de la mélodie, pour figurer la durée, parce que, selon lui, «il est difficile de décrire cette durée dans laquelle nous baignons par une vision directe et intuitive, précisément parce que notre vision du temps est contaminée par l'espace».⁵⁶

6. *Au niveau ontologique*, Bergson emploie l'exemple, l'image de la mélodie à propos de la durée à travers toute son œuvre. Chaque fois qu'il veut donner une comparaison de notre durée intérieure, il se réfère à la mélodie, en se hâtant de déterminer les conditions de validité de cette comparaison: «Une mélodie que nous écoutons les yeux fermés, en ne pensant qu'à elle, est tout près de coïncider avec ce temps qui est la fluidité même de notre vie intérieure ; mais elle a encore trop de qualités, trop de détermination, et il faudrait effacer d'abord la différence entre les sons, puis abolir les caractères distinctifs du son lui-même, n'en retenir que la continuation de ce qui précède dans ce qui suit et la transition ininterrompue, multiplicité sans divisibilité et succession sans séparation, pour retrouver enfin le temps fondamental».⁵⁷

Plus particulièrement Bergson a recours à la mélodie à propos de l'interpénétration (ou organisation ou fusion ou endosmose), à savoir à propos de la multiplicité qualitative (ou multiplicité d'interpénétration), qui constituent des traits principaux de la durée, en contraste avec la juxtaposition et avec la multiplicité numérique ou quantitative, qui sont des propriétés de l'espace (géométrique abstrait): «Écouter la mélodie en fermant les yeux, en ne pensant qu'à elle, en ne juxtaposant plus sur un papier ou sur un clavier imaginaires les notes que vous conserviez ainsi

l'une pour l'autre, qui acceptaient alors de devenir simultanées et renonçaient à leur continuité de fluidité dans le temps pour se congeler dans l'espace: vous retrouverez indivisée, indivisible, la mélodie ou la portion de mélodie que vous aurez replacée dans la durée pure. Or notre durée intérieure, envisagée du premier au dernier moment de notre vie consciente, est quelque chose comme cette mélodie». ⁵⁸

Il faut cependant souligner que la durée ne concerne pas exclusivement, dans la philosophie de Bergson, la conscience humaine, mais a une dimension ontologique indubitable. Elle constitue une caractéristique fondamentale de toute entité qui dure, par conséquent de tout être vivant, de toute société, et même de la matière, puisqu'elle se distingue de l'espace. ⁵⁹ Par conséquent, si le recours de Bergson à l'image de la mélodie, en insistant sur le rapport entre ses notes, se fait la plupart des fois par rapport à la conscience humaine, à notre vie intérieure ou psychologique, en insistant sur le rapport entre nos états de conscience, il se fait aussi par rapport aux êtres vivants, en insistant sur les rapports entre les parties de chaque organisme: «La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. Il n'a pas besoin ... d'oublier les états antérieurs: il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie. Ne pourrait-on pas dire que, si ces notes se succèdent, nous les apercevons néanmoins les unes dans les autres, et que leur ensemble est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité ?» ⁶⁰ Bergson se hâte d'en présenter la preuve: «La preuve en est que si nous rompons la mesure en insistant plus que de raison sur une note de la mélodie, ce n'est pas sa longueur exagérée, en tant que longueur, qui nous avertira de notre faute, mais le changement qualitatif apporté par là à l'ensemble de la phrase musicale». ⁶¹

Immédiatement après, Bergson, «pour mettre cette argumentation sous une forme plus rigoureuse», nous appelle à imaginer «une ligne droite, indéfinie, et sur cette ligne un point matériel A qui se déplace. Si ce point prenait conscience de lui-même, il se sentirait changer, puisqu'il se meut... Si notre point conscient A n'a pas encore l'idée d'espace... la succession des états par lesquels il passe ne saurait revêtir pour lui la forme d'une ligne ; mais ses sensations s'ajoutent dynamiquement les unes aux autres, et s'organisent entre elles comme font les notes successives d'une

mélodie par laquelle nous nous laissons bercer». ⁶² Ces analyses permettent au philosophe français de caractériser la durée pure: «Bref, la pure durée pourrait bien n'être qu'une succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, sans aucune tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres, sans aucune parenté avec le nombre: ce serait l'hétérogénéité pure». ⁶³

Par la suite, en se penchant sur le même thème, Bergson, afin de montrer que la durée réelle n'est pas mesurable comme l'espace –du moins si la mesure «n'est pas purement conventionnelle»⁶⁴–, écrit ceci: «si enfin je conserve, joint à l'image de l'oscillation présente, le souvenir de l'oscillation qui la précédait, il arrivera de deux choses l'une: ou je juxtaposerai les deux images, et nous retombons alors sur notre première hypothèse; ou *je les apercevrai l'une dans l'autre, se pénétrant et s'organisant entre elles comme les notes d'une mélodie, de manière à former ce que nous appellerons une multiplicité indistincte ou qualitative, sans aucune ressemblance avec le nombre: j'obtiendrai ainsi l'image de la durée pure, mais aussi je me serai entièrement dégagé de l'idée d'un milieu homogène ou d'une quantité mesurable*». ⁶⁵

Dans la discussion de Bergson avec Einstein, le 6 avril 1922, dans la Société Française de Philosophie, nous rencontrons un passage remarquable sur la musique, où le philosophe français range parmi «les mystères de la vie psychologique» le fait qu'«une oreille exercée perçoit... à chaque instant le son global donné par l'orchestre et démêle... pourtant, s'il lui plaît, les notes données par deux ou plusieurs instruments». Bergson commente ce fait de la manière suivante: «Je ne me charge pas de l'expliquer; c'est un mystère de la vie psychologique. Je le constate simplement et je fais remarquer qu'en déclarant simultanées les notes données par plusieurs instruments, nous exprimons: 1° Que nous avons une perception instantanée de l'ensemble ; 2° Que cet ensemble, indivisible si nous voulons, est divisible si nous le voulons, aussi: il y a une perception unique, et il y en a néanmoins plusieurs. Telle est la simultanéité, au sens courant du mot. Elle est donnée intuitivement». ⁶⁶

7. Bergson avait également étudié des textes concernant les idées de Schopenhauer sur la signification philosophique de la musique, notamment l'ouvrage de Bazailles, *Musique et inconscience*, qu'il a présenté à l'Académie des Sciences Morales et Politiques, en 1908, dans le cadre de ses obligations en tant qu'académicien. ⁶⁷

8. Par ailleurs, durant les années 1910, plusieurs personnes pensaient que l'«emprise de l'esprit des *Données immédiates*» sur la poésie et sur la musique du début du XX^e siècle était aussi importante que l'influence exercée par Descartes au XVII^e siècle avec son *Discours de la méthode*.⁶⁸ Certains ont ajouté, beaucoup plus tard, qu'«on ne peut pas déterminer les limites de sa conquête».⁶⁹

Durant la même période, en particulier, Bergson savait bien qu'on reconnaissait une parenté entre sa propre philosophie de la durée et la musique de Debussy, exactement comme en 1914 tous parlaient de la dette de Proust envers Bergson dans son livre *Du côté de chez Swann*,⁷⁰ premier volume de son chef-d'œuvre *À la recherche du temps perdu*. Ceci était si communément admis que le grand auteur français s'est hâté de déclarer dans un journal, juste avant la publication de l'ouvrage, que ce roman, comme ceux qui suivraient d'ailleurs, ne devaient rien à Bergson, qu'ils étaient simplement des «romans de l'inconscient».⁷¹ À la question suivante, posée dans une interview: «Ne vous semble-t-il pas... que l'*Essai sur les données*... contienne la théorie implicite de certaines manifestations de l'art, particulières à notre époque?», Bergson a répondu tout d'abord que le mouvement symboliste avait «commencé quelques années auparavant», en qualifiant cette coïncidence de curieuse. Après une brève mention de l'«attirance vive» qu'il avait éprouvée pour l'œuvre de Maeterlinck, «surtout pour son théâtre», Bergson a prêté son attention à la musique: «On m'a aussi signalé... combien la musique de M. Debussy et de son école est une musique de la “durée”, par l'emploi de la mélodie continue qui accompagne et exprime le courant unique et ininterrompu de l'émotion dramatique. J'ai d'ailleurs une prédilection instinctive pour l'œuvre de M. Debussy».⁷²

Notons, toutefois, que la plupart des fois où Bergson se réfère à la musique, il cite spontanément Beethoven comme modèle de génie musical. En effet, dans un passage important du chapitre des *Deux Sources de la morale et de la religion* sur la religion dynamique concernant la possibilité d'«exprimer en termes d'intelligence» l'intuition mystique, Bergson revient à la distinction fondamentale qu'il avait faite au premier chapitre de l'ouvrage entre les émotions «infra-intellectuelles» et les émotions «supra-intellectuelles» pour décrire le processus de la création artistique, en prenant comme exemple Beethoven. Il soutient que l'émotion «supra-intellectuelle... précède l'idée et... est plus qu'idée, mais... s'épanouirait en idées si elle voulait, âme toute pure, se donner un corps. Quoi de plus construit, quoi de plus savant qu'une symphonie de Beethoven? Mais tout le long de son travail d'arrangement, de

réarrangement et de choix, qui se poursuivait sur le plan intellectuel, le musicien remontait vers un point situé hors du plan pour y chercher l'acceptation ou le refus, la direction, l'inspiration: en ce point siégeait une indivisible émotion que l'intelligence aidait sans doute à s'explicitier en musique, mais qui était elle-même plus qu'intelligence». ⁷³

En 1911, Tancrède de Visan, qui avait soutenu sept ans auparavant et continuait à croire, même après la publication de *L'évolution créatrice*, en 1907, que «les symbolistes sont des bergsoniens en ce qu'ils s'intériorisent dans le réel et expriment le mouvement qui est le rythme même de l'âme», ⁷⁴ écrivait que «la mélodie continue des debussystes» est une des «réformes rendues possibles par la révolution symboliste». Or, l'inspiration de ces réformes était selon l'auteur incontestablement bergsonienne. ⁷⁵

En 1912, Joseph Desaynard, ancien élève de Bergson, expliquait à ses lecteurs de *Paris-Midi* à quoi tient «l'affinité de la philosophie bergsonienne et de la musique de Debussy, plus facile à sentir qu'à expliquer». Elle tient «à la mélodie continue, analogue à la durée, au contenu émotif de cette musique, mais surtout à l'absence d'harmonie qui y règne, au sens où l'harmonie traditionnelle suppose le nombre, la quantité. Debussy, en instaurant la "liberté harmonique", a permis à la musique d'être l'expression du "spectre aux mille nuances" qu'est la durée personnelle». ⁷⁶

En 1913, Tancrède de Visan soutenait que la philosophie bergsonienne est «l'aliment qu'il nous faut, et que chacun consomme selon ses aptitudes». Juste après, il présente une liste des «formes artistiques contemporaines en ce qu'elles ont de bergsonien». La musique de Debussy et la sculpture de Rodin y figurent en bonne place. ⁷⁷

En 1919, à l'occasion de la publication de *L'énergie spirituelle*, le premier volume d'«Essais et conférences» de Bergson, Raymond Lenoir, un jeune philosophe, considérait le bergsonisme comme «condamné par les tumultes de l'histoire, qui réclament une philosophie volontariste au lieu de cette doctrine évanescence et rêveuse», sans toutefois méconnaître ses mérites, notamment le fait qu'«elle a accompagné et théorisé le symbolisme dont Mallarmé, Debussy et Degas ont été les artistes géniaux». ⁷⁸

Plusieurs années plus tard, en 1948, dans le premier volume de la revue *Les études bergsoniennes*, Floris Delattre formulait de la manière suivante le rapport entre

la musique de Debussy et la philosophie bergsonienne: en dehors du fait qu'avec le symbolisme la musique devient «l'élément essentiel de l'art poétique, la métaphysique bergsonienne s'impose aux musiciens eux-mêmes. Claude Debussy, par exemple, prendra pour objet de son art la reproduction des façons élémentaires, originales, presque instinctives de sentir. Il se débarrassera des simples procédés, du leitmotiv wagnérien en particulier, toujours si prompts à se transformer en une convention rigide. Et, suivant le cheminement de la durée réelle, il aboutira à une sorte de spiritualisation ténue, rare sans doute, mais intense. Dans sa musique, tout se fond, se dissout en une sorte de pluie de sons délicats et subtils, en un ensemble d'accords voilés, imprévisibles, à peine mesurables. La musique de Debussy ne vise à exprimer que l'inexprimable, à traduire la recherche introspective, le repliement contemplatif sur les profondeurs mystérieuses de la conscience».⁷⁹

9. En 1910, la peinture futuriste se présente explicitement comme un art temporel, et Boccioni, un des auteurs principaux du *Manifeste des peintres futuristes*, qui réclament une peinture temporelle et non plus exclusivement spatiale, est influencé par Bergson.⁸⁰

10. Par ailleurs, la littérature de Virginia Woolf, notamment dans ses romans *Mrs Dalloway* et *La Promenade au phare*, «constitue la meilleure, la plus convaincante plongée dans cette “mélodie ininterrompue” qu'est notre vie intérieure».⁸¹

11. Bergson peut être rangé parmi les philosophes et les penseurs pour lesquels la musique, en particulier la mélodie, ou le son constituent les images privilégiées qui figurent la durée réelle, par opposition à une série de philosophes qui recouraient à cette fin soit aux images de la ligne ou de la flèche (les Pythagoriciens et Zénon d'Élée), soit à la métaphore du fleuve (Héraclite, Kant et Merleau-Ponty), soit enfin à la figure du cercle (Schopenhauer et Nietzsche).⁸²

Quels autres philosophes de la seconde moitié du XIX^e siècle et des premières décennies du XX^e siècle ont-ils eu recours à la mélodie ou au son pour figurer le temps ou l'unité d'un organisme ? Bergson compare parfois les parties du temps pur – par opposition au temps spatialisé, qu'il qualifie de symbole de la durée réelle⁸³ – aux «nuances successives du spectre solaire»⁸⁴ et il recourt souvent à l'exemple de la fusion des notes d'une mélodie.⁸⁵ Or cet exemple joue un rôle fondamental dans la pensée philosophique de cette période non seulement à propos du temps, comme il ressort des analyses d'Alexius Meinong⁸⁶ et d'Edmund Husserl,⁸⁷ mais aussi pour

«illustrer l'unité du corps organisé», comme il ressortait auparavant des analyses d'Hippolyte Taine.⁸⁸

¹* Yannis Prélourentzos est professeur de philosophie moderne et contemporaine

Université de Ioannina (Grèce)

Cf. de manière caractéristique les titres de l'étude de Jean Lefranc, *La philosophie en France au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. «Commentaires philosophiques», 2011 (1^{ère} édition Paris, P.U.F., 1998) et de l'ouvrage récent de Frédéric Worms, *La philosophie en France au XX^e siècle. Moments*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 2009.

² Cf. Michel Serres, *Éloge de la philosophie en langue française*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1997 (1^{ère} édition Paris, Arthème Fayard, 1995), p. 85: «S'il fallait... illustrer cette philosophie non point française, mais rédigée en cette langue, choisie aussi par le premier des Prussiens, comme par des Suisses, des Belges, des Hollandais, un Italien et même des Gascons, dont je ne manque jamais l'occasion de prétendre que je fais partie ...».

³ Ce que M. Serres savait très bien en tant que directeur de la collection prestigieuse «Corpus des œuvres de philosophie en langue française» chez Fayard, qui avait atteint une centaine de volumes en 1995. Voir sa référence à cette entreprise éditoriale collective («nous avons fondé, quelques amis et moi, au cours des dix dernières années, une cité légère de langue...») dans son ouvrage mentionné *Éloge de la philosophie en langue française*, pp. 82-87.

⁴ Cf. *op. cit.*, pp. 117-118, notamment p. 118: «Contrairement aux traditions issues d'autres langues, les philosophes de langue française ne cessent de rôder autour des beaux-arts, littéraires et plastiques, et s'éloignent des logiques scolastiques. Depuis Leroy et Montaigne, ils ont souci des vicissitudes et des variétés, de la contingence, du destin chaotique des singularités. Rarement disciples d'Aristote, pour avoir rompus avec lui et l'Église dès le Moyen Âge, ils le restent sur ce point. Vous n'arriverez point à en citer un seul que le souvenir n'associe à un héros qu'il forgea, celui-ci parfois se confondant avec lui-même».

⁵ Cf. par exemple *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in Bergson, *Œuvres*, Édition du Centenaire, Paris, P.U.F., 1959, p. 111: «Le matin, quand sonne l'heure où j'ai coutume de me lever, je pourrais recevoir cette impression ζυν ὀλη τη ψυχῇ, selon l'expression de Platon». Cf. aussi Bergson, *Correspondances*, Paris, P.U.F., 2002, p. 1265, où il affirme à propos d'un livre d'Alfred Loisy qu'«il a été écrit συν ὀλη τη ψυχῇ». Cf. aussi *op. cit.*, p. 129: «Je savais que vous aviez mis toute votre âme à cette traduction». Cf. la note suivante d'Arnaud Bouaniche dans l'édition critique récente de l'*Essai*: «“Avec l'âme tout entière”: référence au livre VII (518c) de *La République* de Platon... Dans ce passage, Platon explique que c'est l'ensemble de l'âme, et non pas seulement telle ou telle de ses facultés, qui doit se tourner vers le Bien. Bergson suggère ici, à travers l'exemple du réveil, que la plupart du temps, nous n'avons pas intérêt à ce que les événements nous affectent totalement» (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, première édition critique de Bergson sous la direction de F. Worms, dossier critique par A. Bouaniche, Paris, P.U.F., coll. «Quadriga/Grands textes», 2007, p. 243, note 45).

⁶ Cf. *Correspondances*, *op. cit.*, p. 1607, où Bergson affirme à propos d'un livre sur Jeanne d'Arc qu'«il a été écrit – pour parler comme P. [Péguy] “avec l'âme tout entière”».

⁷ Cf. M. Serres, *op. cit.*, pp. 88-89: «avant chaque aube, je médite encore cette éthique de la connaissance dont les exigences me délivrent de ces noises pour demeurer ou redevenir, bienheureux en France, un ouvrier libre et solitaire, tissant, après paiement de la dette d'encyclopédie, des liens, anciens et nouveaux, entre la philosophie, les sciences, les lettres et les arts... un artisan du cognitif, de l'objectif et du collectif ...» (souligné par moi).

⁸ Quelle est la relation entre la littérature et l'art selon Bergson ? La littérature est «introduction naturelle à l'art en général» (cf. *Mélanges*, Paris, P.U.F., 1972, p. 1539).

⁹ C'est-à-dire du «moment de la Seconde Guerre mondiale» ou «de l'existence» ou «de l'existentialisme», selon la division de la philosophie en France au XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui en quatre grands «moments philosophiques» principaux proposée par Frédéric Worms dans son ouvrage déjà mentionné *La philosophie en France au XX^e siècle*. Voir surtout la deuxième partie intitulée: «Le moment philosophique de la Seconde Guerre mondiale: l'existence».

¹⁰ Cf. *ibid.*, notamment pp. 208 et 221. Notons que le thème du «non-» est omniprésent dans la pensée française contemporaine. À propos de la «non-philosophie», je me réfère surtout aux ouvrages de François Laruelle, à commencer par *Philosophie et Non-Philosophie*, Liège-Bruxelles, Mardaga, 1989. À propos d'autres emplois du «non-», cf. à titre d'exemple C. Debru, *Georges Canguilhem. Science et non-science* (Paris, Rue d'Ulm, 2004), ainsi que l'étude du musicien et compositeur Jean-Frédéric Kirjuhel, *Chant et non-chant*, écrite durant les années 1990.

¹¹ Cf. le passage capital suivant de son texte sur «La philosophie française», dans lequel il soutient que «la philosophie française a toujours été étroitement liée à la science positive... Il est de l'essence de la philosophie française... de s'appuyer sur la science... L'union étroite de la philosophie et de la science est un fait si constant en France qu'il pourrait suffire à caractériser et à définir la philosophie française» (*Mélanges*, *op. cit.*, pp. 1184-1185). Cf. aussi *ibid.*, p. 1513: «Science et philosophie: ces deux activités se sont toujours associées en France. Et c'est le trait caractéristique de la philosophie française».

¹² F. Worms n'hésite pas à le faire. Cf. *La philosophie en France au XX^e siècle*, *op. cit.*, deuxième partie, chap. 6: «Le moment de Camus», notamment pp. 322 et 324-329.

¹³ Cf. le grand nombre des passages concernant l'art et les arts particuliers dans l'«Index des matières» des *Œuvres* et des *Mélanges*.

¹⁴ Cf. de manière caractéristique l'article de Raymond Bayer, «L'esthétique de Bergson», in *Études bergsoniennes – Hommage à Henri Bergson*, Paris, P.U.F., 1942, pp. 124-190. Cf. aussi Raymond Christoflour, «Bergson et la conception mystique de l'art», in Albert Béguin et Pierre Thévenaz (éds.), *Henri Bergson. Essais et témoignages*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1942. Cf. aussi S. Dresden, «Les idées esthétiques de Bergson», *Les études bergsoniennes*, vol. IV, 1956, pp. 55-75. Entretemps, en février 1950, Étienne Souriau, professeur à la Sorbonne, avait donné une conférence devant l'Association des Amis de Bergson sur «L'Esthétique de Bergson» (cf. *Les études bergsoniennes*, vol. IV, 1956, p. 240).

¹⁵ Cf. à titre indicatif le lemme «art», in F. Worms, *Le vocabulaire de Bergson*, Paris, Ellipses, coll. «Vocabulaire de ...», 2000, p. 11-13. Cf. aussi Jean-Michel Le Lannou, «Voir les choses mêmes. Art et philosophie selon Bergson», *Philosophique* (Paris, Éditions Kimé), 1999. Cf. récemment Chara Banacou-Karagouni, *Art et réalité. Versions philosophiques et artistiques d'une relation mouvante* (en grec), Athènes, Éditions Ennoia, 2012, notamment pp. 133-141 et 150-153.

¹⁶ Cf. le grand nombre des passages concernant la musique et, en second lieu, la mélodie dans l'«Index des matières» des *Mélanges*. Cf. aussi S. Dresden, article cité, pp. 67-69.

¹⁷ Cf. à titre indicatif *Le Rire*, in Bergson, *Œuvres*, op. cit., p. 462: «qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles ...». Cf. aussi «La perception du changement», in Bergson, *Mélanges*, op. cit., p. 896. Cf. aussi *Correspondances*, op. cit., p. 932, où Bergson remercie John Landquist pour un article dans lequel l'auteur «présente sous un jour si nouveau certains aspects de l'art en général, et de la poésie en particulier».

¹⁸ Cf. par exemple Hermann von Helmholtz, «Les causes physiologiques de l'harmonie musicale» [1857], in Patrice Bailhache, Antonia Soulez et Céline Vautrin, *Helmholtz du son à la musique*, Paris, Vrin, coll. «Mathesis», 2011, p. 49.

¹⁹ Cf. par exemple *Mélanges*, op. cit., p. 1108: «Longtemps l'Allemagne s'était adonnée à la poésie, à l'art, à la métaphysique». Cf. aussi *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, in Bergson, *Œuvres*, op. cit., p. 1013: «Création signifie, avant tout, émotion. Il ne s'agit pas seulement de la littérature et de l'art». Notons à ce propos que Sartre exprime sa surprise, en 1940, car un écrivain comme Jules Renard, contemporain de Bergson, se qualifiait d'artiste: «c'est là ce qui surprend aujourd'hui: l'écrivain revendiquant d'être artiste au même titre que le sculpteur ou le musicien. Il ne m'est jamais venu à l'idée que j'étais un artiste. Le mot, d'ailleurs, n'a pas de sens pour moi. Mais je vois Renard s'irriter parce qu'un vieux violoniste prétend éprouver des jouissances artistiques plus grandes que celles d'un écrivain» (cf. Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre. Septembre 1939-Mars 1940*, nouvelle édition, augmentée d'un carnet inédit, Paris, Éditions Gallimard, «NRF», 1995, p. 611).

²⁰ Cf. *Le Rire*, in Bergson, *Œuvres*, op. cit., p. 394 et pp. 462 et suivantes.

²¹ Cf. Philippe Soulez et Frédéric Worms, *Bergson. Biographie*, Paris, P.U.F., coll. «Quadrige», 2002 (1^{ère} édition Paris, Flammarion, coll. «Grandes biographies», 1997), chap. 1, en particulier pp. 15-16 et 20-24.

²² Cf. *ibid.*, pp. 20-21.

²³ Cf. *ibid.*, p. 21. À la suite de cette confidence faite à Édouard Le Roy, Bergson a ajouté que son père «n'eut d'autre tort que de dédaigner la notoriété».

²⁴ Cf. le passage suivant de l'interview qu'il a accordée à Gremil, en 1914: «Après Normale, les années de professorat. Je me souviens avec plaisir de mon séjour au lycée d'Angers, dans ce pays d'Ouest prospère, où on se laisse vivre avec tant de volupté. On faisait beaucoup de musique à Angers. C'est une ville vraiment artiste» (*Mélanges*, op. cit., p. 1039).

²⁵ Cf. de manière caractéristique le passage suivant de la lettre de Bergson à Charles Péguy, en 1914: «... un dessin ou une photographie peut donner l'essentiel de l'œuvre d'un statuaire ; mais la statue a une dimension de plus, et c'est cette troisième dimension que je trouve en plus dans votre Cahier». (*Mélanges*, op. cit., p. 1088). La revue dirigée par Péguy s'intitulait *Cahiers de la Quinzaine*.

²⁶ Cf. par exemple la comparaison que fait Bergson entre la peinture, la sculpture, la musique et la littérature, selon le critère suivant: lequel parmi ces arts est-il le plus facile de comprendre et, par conséquent, s'exerce-t-il plus généralement ? Suivant ce critère, c'est la littérature qui l'emporte. En effet, dans son texte sur l'Académie française, en 1935, après avoir expliqué comment la culture s'étendra, il écrit ceci: «Dans une société où le plaisir artistique tiendrait une telle place, quel serait l'art le plus généralement pratiqué ? Celui qui est le plus facile de comprendre, évidemment. Les arts plastiques ne viendraient qu'en dernier lieu, tant il faut d'étude et d'exercice, à moins de prédisposition spéciale, pour apprécier le mérite proprement pictural d'une peinture, sculptural d'une statue. L'éducation du goût musical serait moins longue là où elle est possible ; mais combien y sont réfractaires ! Resterait alors la littérature, dont tout homme possède les rudiments. S'il est vrai qu'on ne commence à goûter réellement un art que lorsqu'on en connaît un peu la technique, s'essayer à produire soi-même, fût-ce le plus maladroitement du monde, on peut dire que nous en sommes tous là pour la composition littéraire, car tous nous avons dû nous y exercer» (*Mélanges*, op. cit., pp. 1538-1539). Quelques lignes plus loin, Bergson soutiendra que la littérature est l'«introduction naturelle à l'art en général».

Cf. aussi *Mélanges*, op. cit., p. 712, où Bergson compare la peinture avec la photographie, selon le critère du rôle joué par la durée réelle dans l'activité créatrice dans le domaine de ces deux arts.

²⁷ Quel est le rapport du musicien avec la réalité, et pourquoi l'emporte-t-il, selon ce critère, sur l'écrivain ? Cf. *Le Rire*, in Bergson, *Œuvres, op. cit.*, p. 462: «D'autres <artistes> creuseront plus profondément encore. Sous ces joies et ces tristesses qui peuvent à la rigueur se traduire en paroles, ils saisiront quelque chose qui n'a plus rien de commun avec la parole, certains rythmes de vie et de respiration qui sont plus intérieurs à l'homme que ses sentiments les plus intérieurs, étant la loi vivante, variable avec chaque personne, de sa dépression et de son exaltation, de ses regrets et de ses espérances» (souligné par moi). Par conséquent, selon Bergson, «le musicien est l'artiste le plus métaphysique, ... car il exprime les rythmes les plus profonds de l'intériorité» (cf. Ghislain Waterlot, «Le mysticisme, "un auxiliaire puissant de la recherche philosophique" ?», in Ghislain Waterlot (dir.), *Bergson et la religion. Nouvelles perspectives sur Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris, P.U.F., 2008, p. 268, note 4).

²⁸ En 1911, dans son texte intitulé «La perception du changement», Bergson met au même rang tous les artistes, sans admettre de supériorité d'une catégorie d'artistes sur d'autres. Il considère que leur différence réside dans le sens qui est privilégié chez chacun d'eux: «Par un certain côté d'eux-mêmes, soit par la conscience soit par un de leurs sens, ils naissent détachés ; et, selon que ce détachement est inhérent à tel ou tel de leur sens ou à leur conscience, ils sont peintres ou sculpteurs, musiciens ou poètes. C'est donc bien une vision plus directe, plus immédiate de la réalité, que nous trouvons dans les différents arts» (cf. «La perception du changement», in Bergson, *Mélanges, op. cit.*, p. 896).

²⁹ Cf. *Les Deux sources de la morale et de la religion*, in Bergson, *Œuvres, op. cit.*, p. 1190: «Une émotion de ce genre <l'émotion supra-intellectuelle de Beethoven, quand il composait une symphonie> ressemble sans doute, quoique de très loin, au sublime amour qui est pour le mystique l'essence même de Dieu. En tout cas le philosophe devra penser à elle quand il pressera de plus en plus l'intuition mystique pour l'exprimer en termes d'intelligence». Sur le rapport entre les grands artistes et les grands mystiques dans *Les Deux Sources*, cf. Anthony Feneuil, *Bergson. Mystique et philosophie*, Paris, P.U.F., coll. «Philosophies», 2011, pp. 91-98: «Des hommes à Dieu: l'extase artistique et le problème de l'émotion mystique».

³⁰ Bergson divise en deux grandes catégories les «âmes plus détachées de la vie» que le commun des hommes, selon que ce détachement est dû à leur volonté et à leur réflexion ou non:

a) *Les philosophes* ont cherché à se détacher de la vie, afin de déchirer le voile qui les sépare de la réalité: ce détachement est dû à leur réflexion. Il s'agit de «ce détachement voulu, raisonné, systématique, qui est œuvre de réflexion et de philosophie» (*Le Rire*, in Bergson, *Œuvres, op. cit.*, p. 461).

b) *Chez les artistes*, le détachement de la vie est involontaire ; il n'est pas œuvre de réflexion et de philosophie. Selon Bergson, cela est dû à la nature et pour cette raison il le qualifie de «détachement naturel, inné à la structure du sens ou de la conscience» (*ibid.*). Cf. aussi «La perception du changement» (1911) in *Mélanges, op. cit.*, p. 894 et surtout p. 896.

³¹ Cf. par exemple *Mélanges, op. cit.*, p. 990. Cependant, le «programme de la vie héroïque» que nous rencontrons dans l'œuvre de Bergson, selon René Gillouin, a été interprété de manière différente en France par les nationalistes et par les anarchistes, qui célébraient dans l'œuvre de Bergson l'appel à l'héroïsme. Cf. François Azouvi, *La gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «NRF/Essais», 2007, p. 218.

³² Cf. la note suivante de Jules Renard dans son *Journal*, le 19 mars 1895: «Comparaison entre la musique et la littérature. Ces gens voudraient nous faire croire que leurs émotions sont plus complètes que les nôtres... J'ai peine à croire que ce petit bonhomme à peine vivant aille plus loin, dans la jouissance d'art, que Victor Hugo ou Lamartine, qui n'aimaient pas la musique» (cité par J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 611).

³³ Cf. «Le possible et le réel», in *La pensée et le mouvant*, in Bergson, *Œuvres, op. cit.*, p. 1342.

³⁴ Cf. de manière caractéristique l'emploi massif de l'adjectif «grand» dans les textes de Bergson sur la philosophie et sur la science françaises, en 1915 et en 1934, dû incontestablement au fait qu'il devait se référer brièvement aux représentants les plus importants de la philosophie et de la science françaises (cf. *Mélanges, op. cit.*, pp. 1157-1191 et 1513-1517).

³⁵ Cf. *Mélanges, op. cit.*, p. 943: À la question qu'on lui a posée, en 1911, concernant les raisons pour lesquelles les Français écrivaient au début du XX^e siècle moins bien qu'auparavant, après avoir proposé deux raisons, Bergson ajouta: «Je crois qu'il n'y a en ceci rien de définitif : on peut réagir. Le seul fait d'avoir appelé l'attention sur le mal prouve qu'il existe une élite qui voit le danger et qui s'en défend. C'est une élite d'artistes et il y aura toujours des artistes, mais, en France, cela ne suffit pas. Il faut retrouver cette moyenne de bons Français cultivés que nous avons toujours eue depuis des siècles».

³⁶ Cf. la première section de mon article «Merleau-Ponty et Bergson: critique et affinités» (en grec), qui va paraître dans le prochain numéro de la revue semestrielle d'histoire et de philosophie de la science et de la technologie *Neusis* (Athènes, Éditions Néféli).

³⁷ Cf. à titre d'exemple «La perception du changement», in *Mélanges, op. cit.*, pp. 898-900 et surtout p. 903: «J'ai parlé du mouvement ; mais j'en dirais autant de n'importe quel changement».

³⁸ Cf. *ibid.*, pp. 904-905: «Il y a des changements, mais il n'y a pas... de choses qui changent: le changement n'a pas besoin d'un support. Il y a des mouvements, mais il n'y a pas nécessairement des objets invariables qui se meuvent: le mouvement n'implique pas un mobile». Cf. également *Durée et simultanéité*, in *Mélanges, op. cit.*, pp. 97-98: «Qu'est ce que cette continuité <de notre vie intérieure> ? Celle d'un écoulement ou d'un passage, mais d'un écoulement et d'un passage qui se suffisent à eux-mêmes, l'écoulement n'impliquant pas une chose qui coule et le passage ne présupposant pas des états par lesquels on passe».

³⁹ Cf. Maël Lemoine, *La Pensée et le Mouvant de Bergson*, Rosny, Bréal, coll. «La philothèque», 2002, p. 35.

⁴⁰ Cf. la lettre de Bergson à L. Dauriac, le 19 mars 1913: «Ce que vous m'écrivez de la "vie en profondeur" m'amuse beaucoup. Je crois pourtant qu'on peut donner un sens précis à cette expression. Elle désigne ce que l'art nous fait éprouver à certains moments, et ce que la philosophie (la vraie!) devrait nous faire éprouver continuellement. C'est dans ce sens-là que j'accepterais votre comparaison de la philosophie à la musique» (*Mélanges, op. cit.*, p. 990).

⁴¹ Cf. par exemple *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, in Bergson, *Œuvres, op. cit.*, p. 1011: «Une émotion est un ébranlement affectif de l'âme, mais autre chose est une agitation de la surface, autre chose un soulèvement des profondeurs». Cf. aussi une page plus loin: «Il s'agit, bien entendu, de la sensibilité profonde, et non pas de l'agitation en surface» (*ibid*, p. 1012).

⁴² Cf. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in Bergson, *Œuvres, op. cit.*, pp. 83 et suivantes, jusqu'à la fin du chap. II. Cf. aussi *Durée et simultanéité*, in *Mélanges, op. cit.*, p. 106, où Bergson parle du «murmure ininterrompu de notre vie profonde».

⁴³ Cf. M. Lemoine, *La Pensée et le Mouvant de Bergson, op. cit.*, p. 32.

⁴⁴ Ce passage est tiré de l'interview accordée par Bergson, en 1911, à J. Morland ; cf. *Mélanges, op. cit.*, pp. 943-944.

⁴⁵ Cf. «L'effort intellectuel», in *Mélanges, op. cit.*, p. 537, où Bergson soutient que «le travail d'invention <quelques lignes plus haut il avait affirmé que l'effort d'invention est une des formes les plus hautes de l'effort intellectuel> consiste précisément à convertir le schéma en image». Juste après il donne des exemples précis d'invention, en affirmant que chaque fois «la représentation schématique», l'abstrait, se convertit en «représentation imagée», en quelque chose de concret: «L'écrivain qui fait un roman, l'auteur dramatique qui crée des personnages et des situations, le musicien qui compose une symphonie et le poète qui compose une ode, tous ont d'abord dans l'esprit quelque chose de simple, de général, d'abstrait / .../ C'est, pour le musicien ou le poète, une impression /.../ qu'il s'agit de dérouler en sons ou en images. C'est, pour le romancier ou le dramaturge, une thèse à développer en événements, un sentiment général, un milieu social, quelque chose d'abstrait enfin à matérialiser en personnages vivants. On travaille sur un schéma du tout, et le résultat n'est obtenu que lorsqu'on est arrivé à une image distincte des parties. M. Paulhan a montré sur des exemples du plus haut intérêt comment l'invention littéraire et poétique va ainsi "de l'abstrait au concret", c'est-à-dire, en somme, du tout aux parties et du schéma à l'image» (*Mélanges, op. cit.*, pp. 537-538).

⁴⁶ Cf. *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, in Bergson, *Œuvres, op. cit.*, p. 1008: «Quand la musique pleure, c'est l'humanité, c'est la nature entière qui pleure avec elle. A vrai dire, elle n'introduit pas ces sentiments en nous ; elle nous introduit plutôt en eux, comme des passants qu'on pousserait dans une danse. Ainsi procèdent les initiateurs en morale. La vie a pour eux des résonances de sentiment insoupçonnées, comme en pourrait donner une symphonie nouvelle ; ils nous font entrer avec eux dans cette musique, pour que nous la traduisions en mouvement».

⁴⁷ Cf. la note 82 du premier chapitre dans la première édition critique des *Deux sources de la morale et de la religion*, dossier critique par Frédéric Keck et Ghislain Waterlot, Paris, P.U.F., coll. «Quadrige/Grands textes», 2008, p. 388.

⁴⁸ Selon lui, le goût musical et le sentiment littéraire sont innés chez certains hommes ; par conséquent, ils n'ont pas besoin de se les faire enseigner. Les méthodes de l'éducation musicale sont indispensables aux autres, à ceux qui ne possèdent pas ces dons: «Quelques-uns ... deviennent ce que la plupart ont besoin d'apprendre: une allusion saisie au vol, une indication légère, leur suffit. Que voulez-vous ? Il en est du sentiment littéraire comme du goût musical. Certains naissent musiciens et entrent d'emblée dans la pensée des maîtres ; ce n'est pas pour ceux-là que les méthodes d'éducation musicale sont faites» (*Mélanges, op. cit.*, pp. 1368-1369).

⁴⁹ Cf. «Quelques mots sur la philosophie française et sur l'esprit français» (1934), in Bergson, *Mélanges, op. cit.*, p. 1516.

⁵⁰ Cf. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in Bergson, *Œuvres, op. cit.*, p. 98: «Ou bien encore on songera à ce musicien invisible qui joue derrière la scène pendant que l'acteur touche un clavier dont les notes ne résonnent point: la conscience viendrait d'une région inconnue se superposer aux vibrations moléculaires, comme la mélodie aux mouvements rythmés de l'acteur. Mais, à quelque image que l'on se reporte, on ne démontre pas, on ne démontrera jamais que le fait psychologique soit déterminé nécessairement par le mouvement moléculaire. Car dans un mouvement on trouvera la raison d'un autre mouvement, mais non pas celle d'un état de conscience». Cf. également un autre emploi par Bergson de l'exemple de la musique à propos de la relation du corps à l'âme. Dans un texte de 1913, il écrit ce qu'il croit qu'on connaîtrait sur l'âme si on avait une connaissance précise de ce qui se passe, au niveau purement corporel, dans le cerveau. Il donne deux exemples dont le second est tiré de la musique: «"Celui qui pourrait regarder à l'intérieur d'un cerveau en pleine activité, suivre le va-et-vient des atomes et interpréter tout ce qu'ils font, celui-là saurait sans doute quelque chose de ce qui se passe dans l'esprit, mais il n'en saurait que peu de choses. ... Il serait, vis-à-vis des pensées et des sentiments qui se déroulent à l'intérieur de la conscience, dans la situation du spectateur qui voit distinctement tout ce que les acteurs font sur la scène, mais n'entend pas un mot de ce qu'ils disent". Ou bien encore il serait dans l'état d'une personne qui ne connaîtrait, d'un symphonie, que les mouvements du bâton du chef d'orchestre *qui la dirige*. Les phénomènes cérébraux sont en effet à la vie mentale ce que les gestes du chef d'orchestre sont à la symphonie: ils en dessinent les articulations motrices, ils ne font pas autre chose. On ne trouverait donc rien des opérations de l'esprit *proprement dit* à l'intérieur du *cerveau*» («Fantômes de vivants» (1913), in Bergson, *Mélanges, op. cit.*, p. 1012-1013 ; souligné par Bergson). Le philosophe français formule la même idée en d'autres termes dans ses conférences sur la personnalité, en 1916 (cf.

Mélanges, op. cit., p. 1210).

⁵¹ Oncle de Pierre Janet (1859-1947), un des psychologues français les plus importants de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle.

⁵² Cf. «Compte rendu des *Principes de métaphysique et de psychologie* de Paul Janet» (1897), in Bergson, *Mélanges*, op. cit., p. 390: «Usant ici d'une méthode qui lui est familière, M. Janet se transporte d'emblée à un fait privilégié, auquel la théorie qu'il combat est manifestement inapplicable: si l'on prouve alors qu'il entre quelque chose de ce fait dans tous les autres, on pourra, de proche en proche, étendre au genre ce qu'on aura démontré de l'espèce. Ce fait privilégié est l'invention musicale. Pour les arts plastiques, et même pour la poésie, on peut soutenir à la rigueur que la matière et la vie fournissent un modèle. Mais la musique –plus particulièrement la mélodie– est sans contredit une création ex nihilo. Le motif musical est une unité concrète, un type vivant, un organisme enfin, où la forme est tout et la matière peu de chose. Examinez maintenant les autres arts: vous y découvrirez cette même invention de formes organiques, vous y retrouverez cette même puissance synthétique de l'imagination. La création musicale est donc le point fixe auquel on peut suspendre toutes les autres formes de l'imagination. Contre elle la théorie empirique de l'imagination échoue» (souligné par moi).

Selon le même type d'argumentation, Paul Janet soutenait, s'opposant au naturalisme, que «la loi morale, ne pouvant être issue de la nature, est "messagère d'un autre monde"» (cf. J. Lefranc, *La philosophie en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 92).

⁵³ Dans une lettre à Malwida von Meysenburg, Nietzsche dit «qu'il n'y a pas meilleur argument que la musique en faveur de l'idéalité du temps» (cf. Alban Gonord, *Le temps*, Paris, GF Flammarion, coll. «Corpus», 2001, pp. 234-235).

⁵⁴ Cf. G. Marcel, *La dignité humaine et ses assises existentielles*, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, coll. «Présence et Pensée», 1964, p. 39: «Je crois pouvoir dire sans hésitation que c'est la musique, et la musique presque seule qui a été pour moi le témoignage irrécusable d'une réalité seconde où il me semblait bien que tout ce qui demeure épars et inachevé au niveau du visible trouvait son achèvement».

⁵⁵ Cf. J.-P. Sartre, *Situations, IV: Portraits*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «NRF», 1964, pp. 26-27: «La musique est un art non signifiant. Des esprits qui pensent sans rigueur se sont plu à parler de "langage musical". Mais nous savons bien que la "phrase musicale" ne désigne aucun objet: elle est objet par elle-même. Comment cette muette pourrait-elle évoquer à l'homme son destin?» (souligné par Sartre).

⁵⁶ Cf. A. Gonord, *Le temps*, op. cit., p. 187.

⁵⁷ Cf. *Durée et simultanéité*, in Bergson, *Mélanges*, op. cit., p. 98.

⁵⁸ Cf. *ibid.*, p. 103.

⁵⁹ Cf. *Matière et mémoire*, in Bergson, *Œuvres*, op. cit., p. 353. Sur la dimension ontologique, et non seulement psychologique, de la durée bergsonienne, cf. surtout Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, P.U.F., coll. «Quadrige», 1998 (1^{ère} édition dans la coll. «Le Philosophe», 1966), pp. 50-55 et *passim*. Je me permets de renvoyer ici à mon article «Vie et conscience selon Bergson», *Philosophia* (Revue annuelle du Centre de Recherche sur la Philosophie Grecque, Académie d'Athènes), vol. 39, 2009, pp. 325-346.

⁶⁰ Cf. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in Bergson, *Œuvres*, op. cit., pp. 67-68. Cf. la note 40 du chapitre II dans la première édition critique de l'*Essai sur les données immédiates*, dossier critique par Arnaud Bouaniche, Paris, P.U.F., coll. «Quadrige/Grands textes», 2007, p. 229: «L'être vivant servira, à plusieurs reprises, de modèle pour penser la nature qualitative et temporelle des états psychiques (voir par exemple p. 97 et 99)» (= pp. 86 et 88 selon la pagination des *Œuvres*).

⁶¹ Cf. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in Bergson, *Œuvres*, op. cit., p. 68.

⁶² Cf. *ibid.*, pp. 69-70.

⁶³ Cf. *ibid.*, p. 70.

⁶⁴ Cf. *Durée et simultanéité*, in Bergson, *Mélanges*, op. cit., p. 102: «Que d'ailleurs nous le laissions en nous ou que nous le mettions hors de nous, le temps qui dure n'est pas mesurable. La mesure qui n'est pas purement conventionnelle implique en effet division et superposition. Or on ne saurait superposer des durées successives pour vérifier si elles sont égales ou inégales; par hypothèse, l'une n'est plus quand l'autre paraît; l'idée d'égalité constatable perd ici toute signification».

⁶⁵ Cf. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in Bergson, *Œuvres*, op. cit., p. 70 (souligné par moi).

⁶⁶ Cf. *Mélanges*, op. cit., pp. 1342-1343.

⁶⁷ Cf. «Rapport sur *Musique et inconscience* de A. Bazaillas», in Bergson, *Mélanges*, op. cit., pp. 759-760.

⁶⁸ Cf. Olivier Hourcade, «L'attitude du lyrisme contemporain», *Les Rubriques nouvelles*, mai 1912, p. 35. J'emprunte ce passage à l'étude de F. Azouvi, *La gloire de Bergson*, op. cit., p. 231.

⁶⁹ Cf. Floris Delattre, «Bergson et Proust: Accords et Dissonances», *Les études bergsoniennes* (Paris, P.U.F.), vol. I, 1948, pp. 14-15: «la puissance créatrice de la pensée de Bergson éveilla une résonance extraordinaire. Elle fusa, telle l'élan vital de l'*Évolution créatrice*, dans toutes les directions. Et son influence féconde se manifesta bientôt dans la totalité du domaine français de l'esprit, de la sociologie à la morale et à la religion, à la peinture et à la musique, sans qu'on pût déterminer les limites de sa conquête, et les camps les plus opposés en étant venus à se réclamer d'elle».

⁷⁰ Cf. F. Azouvi, *La gloire de Bergson*, op. cit., pp. 220 et 302.

⁷¹ Cf. *ibid.*, p. 233.

- ⁷² Cf. «Une heure chez Henri Bergson» par Georges Aimel, 11 décembre 1910, in Bergson, *Mélanges*, *op. cit.*, pp. 843-844.
- ⁷³ Cf. *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, in Bergson, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1190. Cf. aussi *Correspondances*, *op. cit.*, p. 1626: «la perfection n'est pas un état ni une chose, mais une création continue, comparable (bien qu'infiniment supérieure) à l'effort d'un Beethoven, par exemple, quand il compose une symphonie. De celui-ci on peut véritablement dire, dans un sens dynamique, et non plus statique comme chez Plotin, qu'il est ἐπέκεινα σου».
- ⁷⁴ Cf. F. Azouvi, *La gloire de Bergson*, *op. cit.*, p. 219.
- ⁷⁵ Cf. *ibid.*
- ⁷⁶ Cf. *ibid.*, p. 220.
- ⁷⁷ Cf. *ibid.*, p. 233.
- ⁷⁸ Cf. *ibid.*, pp. 294-295.
- ⁷⁹ Cf. art. cité, pp. 20-21.
- ⁸⁰ Cf. F. Azouvi, *La gloire de Bergson*, *op. cit.*, p. 222.
- ⁸¹ Cf. *ibid.*, p. 303. L'auteur renvoie, en note, aux textes suivants de F. Delattre : «La durée bergsonienne dans le roman de Virginia Woolf», *Revue anglo-américaine*, 9, 1932, pp. 97-108, et *Le Roman psychologique de Virginia Woolf*, Paris, Vrin, 1932.
- ⁸² Cf. A. Gonord, *Le temps*, *op. cit.*, pp. 234-235. Notons qu'il arrive également à Bergson de recourir à l'image de l'écoulement des eaux d'une rivière pour figurer le flux temporel. Cf. *Durée et simultanéité*, in *Mélanges*, *op. cit.*, pp. 105-106.
- ⁸³ Cf. *Correspondances*, *op. cit.*, p. 1333.
- ⁸⁴ Cf. *Mélanges*, *op. cit.*, p. 354. S'opposant à un aspect fondamental de la théorie du temps du psychologue, métaphysicien, moraliste et poète Jean-Marie Guyau (1854-1888), telle qu'elle était exposée dans son ouvrage posthume *La genèse de l'idée de temps* (édition et introduction d'Alfred Fouillée, Paris, Alcan, 1890), Bergson écrit ceci: «En se plaçant à ce point de vue, on trouverait que le temps pur n'a pas de moments séparés ou distincts, qu'aucune de ses parties ne commence ni ne finit à proprement parler, mais que chacune d'elles se prolonge et se continue dans toutes les autres, à la manière des nuances successives du spectre solaire». Dans les lignes suivantes, Bergson distingue «la dissociation et la juxtaposition, dans l'espace homogène, d'images étendues» de la «pénétration mutuelle de nos états de conscience», et, à la fin de son compte rendu il soutient que «le problème posé entre les philosophes est toujours de savoir s'il y a deux espèces de multiplicité ou si nous n'en percevons qu'une seule» (*op. cit.*, p. 356). Cf. également «Introduction à la métaphysique», in *La pensée et le mouvant*, in Bergson, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1398.
- ⁸⁵ Cf. par exemple *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in Bergson, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 67 : «notre moi... n'a pas besoin... d'oublier les états antérieurs: il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie». Cf. aussi *Correspondances*, *op. cit.*, p. 1333: «lorsque j'ai parlé de la mélodie, ... je voulais faire comprendre la continuité de la "durée réelle" immédiatement saisie, laquelle se distingue de son symbole, le "temps spatialisé" en ce qu'elle est insécable et indivisée comme le déroulement d'une mélodie, en dépit de parties juxtaposées qu'on y croit apercevoir (comme dans une mélodie notée sur le papier) quand on l'étudie par la pensée dans l'espace qui la symbolise». Cf. aussi «La perception du changement», in *La pensée et le mouvant*, in Bergson, *Œuvres*, *op. cit.*, pp. 1382-1383. Le philosophe français avait formulé la même idée dans un passage d'une lettre très importante à A. O. Lovejoy, en 1911, où il avait également employé l'exemple de la mélodie. Cf. *Correspondances*, *op. cit.*, p. 412.
- ⁸⁶ Cf. l'introduction de Rudolf Bernet, in Edmund Husserl, *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps* (1893-1917), trad. Jean-François Pestureau, révision de Marc Richir, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, coll. «Krisis», 2003, pp. 32-34 et 39. Cf. surtout le texte même de Husserl, *op. cit.*, pp. 122 *sqq.* Comme il ressort de la note 73 à la p. 122, il s'agit de l'article de Meinong, «Sur les objets d'ordre supérieur et leur rapport à la perception interne», *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, XXI (1899), pp. 182-272.
- ⁸⁷ Cf. E. Husserl, *op. cit.*, pp. 59-62, 69-72, 76, 77, 82-83, 107-109, 122-137 et *passim*.
- ⁸⁸ Cf. Bergson, *Correspondances*, *op. cit.*, pp. 1332-1333.