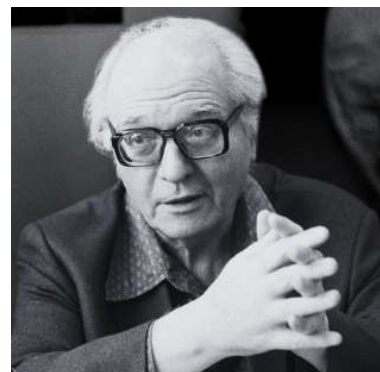
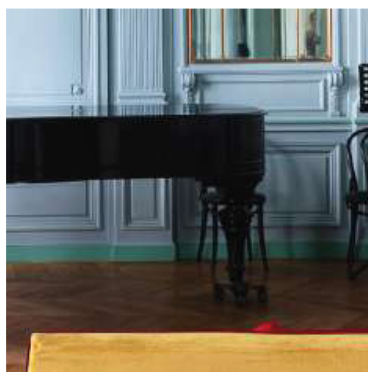
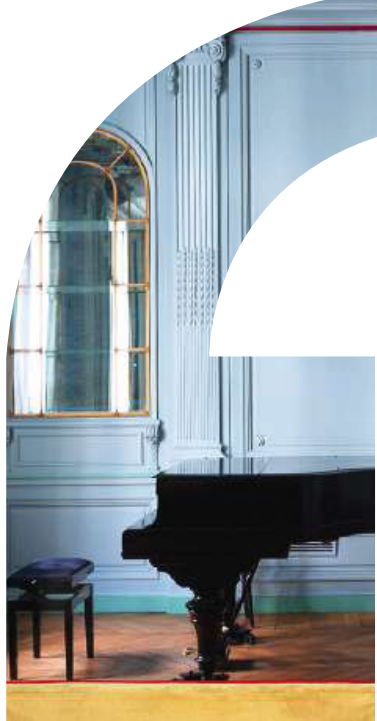
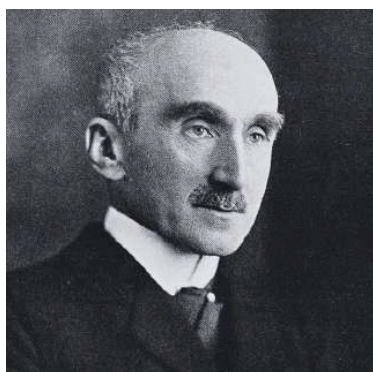


COLLOQUE DU 13 FEVRIER 2025



# TEMPS DURÉE MUSIQUE

Rencontres entre  
Henri Bergson et  
Olivier Messiaen

## UNE JOURNÉE AVEC HENRI BERGSON ET OLIVIER MESSIAEN : PENSÉE DE LA MUSIQUE, MUSIQUE DE LA PENSÉE

par Aurélien Gallèpe,

Université de Genève - Université de Lyon III

Sous l'égide de la Fondation de France, le colloque « Temps, durée, musique » a permis de réunir, pour la première fois ce 13 février 2025, deux figures intellectuelles et artistiques majeures, trop longtemps tenues séparées, le philosophe Henri Bergson (1859-1941) et le compositeur et musicien Olivier Messiaen (1908-1992).

Accueillis à la Bibliothèque musicale La Grange-Fleuret, haut lieu parisien de la recherche musicale, le public et les meilleurs spécialistes de Bergson et de Messiaen se sont retrouvés le temps d'une journée entrelaçant philosophie et musicologie, débats intellectuels et auditions d'illustres pièces du maître Messiaen.

Comme l'a rappelé en ouverture Pierre Sellal, Président de la Fondation de France, l'idée de ce colloque s'est imposée dans la mesure où la musique a toujours occupé une place majeure dans la pensée d'Henri Bergson : pour le grand philosophe français, le temps ordinaire des horloges ne doit pas être en effet confondu avec la durée vécue intérieurement et intimement, semblable à un flux mélodique où passé, présent et futur se fondent continûment et, en un sens, musicalement. Dans le même temps, non seulement Olivier Messiaen s'est référé à Bergson dans ses écrits théoriques, mais, en outre, sa musique s'est manifestée comme une tentative pour affronter et, peut-être, pour conjurer le temps, comme le suggère le titre de l'œuvre qui a été jouée, en concert, pour clore la journée : *Quatuor pour la fin du Temps* (1940). Ce sont donc ces « affinités et correspondances » entre Bergson et Messiaen, ainsi que l'a formulé Pierre Sellal, qu'il fallait mettre pleinement en lumière grâce à cette journée d'échanges féconds entre philosophes et musicologues.



Car tel était en effet l'enjeu de la journée : faire dialoguer les deux figures ou, plutôt, les deux univers, dont la proximité et les éventuelles divergences se devaient d'être déterminées, clarifiées et précisées. C'est ce qu'ont rappelé ensuite Catherine Massip, Présidente du

comité exécutif de la Fondation Olivier Messiaen, et Caterina Zanfi, Présidente de la Société des amis de Bergson, dont les deux organisations partagent un même objectif : la préservation et le rayonnement de l'œuvre de leur figure tutélaire respective.

Après l'écoute inaugurale d'un extrait de l'œuvre de Messiaen *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944) magistralement interprété au piano par la jeune lauréate du Conservatoire de Paris Yu-Ting Weng, le premier pont jeté entre Bergson, le théoricien de l'intuition, et Messiaen, le compositeur à la fois pédagogue et avant-gardiste, le fut par Frédéric Worms, Directeur de l'École Normale Supérieure, autour de la notion de sentiment, et plus particulièrement de sentiment musical. En effet, comme l'a rappelé Frédéric Worms, si la musique joue un rôle crucial chez Bergson, c'est que, contrairement aux arts représentatifs que sont par exemple les arts plastiques, elle n'est pas un art de l'expression, mais un art de la création : la musique détient ce pouvoir démiurgique, non pas simplement d'exprimer des sentiments déjà existants, mais d'en créer de nouveaux, par exemple en inventant des nuances de tristesse ou de joie qui ne préexistaient nullement à tel requiem ou à tel hymne. Ce serait là l'apport profond et original de Bergson en matière de philosophie de la musique : avoir montré que la musique est bien enracinée dans la vie dans la mesure où, sans elle, l'apparition de sentiments nouveaux serait impossible. À ce titre, a été suggérée l'idée que la musique de Messiaen peut être comprise comme la volonté de forger, au XXème siècle et pour le XXème siècle, une musique nouvelle pour des sentiments moraux nouveaux dans un siècle hélas unique en son genre, à l'image du *Quatuor pour la fin du Temps*, écrit dans un camp de prisonnier, en Allemagne, en 1940.

Vint ensuite le tour d'Élie During, maître de conférence à l'Université Paris Nanterre ; ce dernier procéda à l'analyse de l'apport de la pensée bergsonienne à la théorie du rythme élaborée tout au long de sa vie par Messiaen, et notamment dans le Tome I du *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, commencé en 1949, où Bergson est nommément cité. Le problème abordé fut celui de la coexistence des différentes durées subjectives, dotées chacune de leur rythme propre : d'où la thématique, empruntée à Gaston Bachelard, des « temps superposés » et celle de « polychronie », propre à la réflexion musicologique menée par Messiaen, compositeur du *pluralisme temporel*. L'enjeu esthétique de la musique de Messiaen selon Élie During serait alors de parvenir à une « organisation spatiale du temps sonore susceptible de donner à connaître l'expérience *sui generis* de la durée. » La partition, ainsi que la musique qui en émanerait, constituerait une « durée de second ordre », reconstruite à partir des modulations rythmiques du son. Plus radicalement, la superposition des rythmes dans la partition renverrait également à la superposition, dans l'univers, d'une quantité infinie de temporalités distinctes, cosmologiques, biologiques et, *in fine*, humaines. L'écoute musicale relèverait alors d'une forme de réception de flux et de reflux des sons superposés dans une durée unifiante.

Après un intermède musical au piano grâce auquel le public a pu découvrir un autre passage des *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*, Ghislain Waterlot, professeur à l'Université de Genève, proposa une relecture bergsonienne du seul et unique opéra de Messiaen, *Saint-François d'Assise*, créé à Paris en 1983 et qui porte l'empreinte du catholicisme du compositeur. Cette œuvre radicale et profonde entre en résonance avec la réflexion que conduit Bergson autour de l'expérience mystique dans *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932), convoquant lui-aussi Saint-François.



Ainsi, comme le relève Ghislain Waterlot, non seulement le mystique et le musicien se rapportent pareillement à une source transcendante d'inspiration, mais en outre, comme l'exprime l'opéra *Saint-François d'Assise*, s'exerce une fascination partagée pour cette figure unique dont la sainteté se trouve mise en musique, en huit tableaux, par Messiaen. En effet, ce qu'accompagne la musique de Messiaen est bien cette mort à soi-même que constitue l'épreuve mystique, telle que l'a vécue Saint-François, oubliant le Francesco di Bernadone qu'il a été. Or, c'est justement ce qui intéresse Bergson dans l'expérience mystique : la manière dont le courant de la vie absorbe et élève le simple individu. Telle serait alors la conclusion qu'aurait pu partager nos deux figures et que Ghislain Waterlot a livré au public : « La Vie en tant que reçue de Dieu est plus forte que la mort ». Bergson et Messiaen partageraient donc une intuition métaphysique : la reconnaissance de l'irréductibilité d'une forme de transcendance à même l'immanence, comme si, ultimement, l'espoir devait toujours se situer « hors champ », selon la formule de Ghislain Waterlot.

La dernière intervention de la matinée donna à Bernard Sève, professeur émérite de l'Université de Lille, l'occasion de mieux cerner la notion d'éternité, ainsi que l'arrière-plan théologique qui en est inséparable, dans la mesure où cette notion semble animer la musique de Messiaen et notamment le *Quatuor pour la fin du Temps*. Or, comme l'a relevé Bernard Sève, cet arrière-plan théologique de la musique de Messiaen n'a point manqué de soulever certaines critiques, en raison du « paratexte » à dimension religieuse environnant le *Quatuor*, lequel paratexte risquerait de faire écran entre l'auditeur et la musique, prise pour elle-même, indépendamment de ce qu'a dit ou de ce qu'aurait voulu dire Messiaen à partir d'elle. Pour Bernard Sève, malgré l'ambition métaphysique explicite de Messiaen, son langage musical constituerait une sphère autonome qui ne saurait être adéquatement traduite conceptuellement : la musique de Messiaen posséderait alors une puissance propre, distincte en droit de son paratexte religieux. Or, cette compréhension de l'œuvre de Messiaen semble rejoindre ce que dit Bergson

à propos de la supériorité de la musique et de sa puissance suggestive supra-conceptuelle. Comme le souligne Bernard Sève, ce serait le bergsonisme qui pourrait nous donner la clef de la puissance *sui generis* de la musique de Messiaen : « Messiaen ne cherche pas à exprimer un contenu religieux, mais à le suggérer et à l'imprimer en nous » ; et ce contenu serait, en l'occurrence, la préfiguration sonore de ce que pourrait être l'éternité, la fin du temps.

La seconde partie de la journée fut inaugurée par un nouvel interlude musical au piano puis par la communication d'Arnaud François-Mansuy, professeur à l'Université de Poitiers. Celui-ci a défendu l'idée selon laquelle la pensée de Bergson livrait une théorie philosophique *complète* du phénomène sonore, complète précisément au sens de Messiaen, c'est-à-dire une théorie s'efforçant de distinguer quatre dimensions propres au domaine du son. Nous pourrions ainsi, grâce à Bergson, revisiter quatre catégories musicologiques fondamentales. En effet, selon Arnaud François-Mansuy, nous trouvons d'abord chez Bergson une analyse de la notion de *timbre*, création émotionnelle originale que peut véhiculer le son dans la mesure où il est proprement musical. Ensuite, vient la catégorie de *mélodie* qui joue un rôle fondamental chez Bergson, puisque celle-ci est comprise comme une totalité qualitative, dotée d'une personnalité, organisant solidairement et affectivement une pluralité de sons. Puis, l'*intensité* sonore apparaît à son tour comme une catégorie du discours philosophique bergsonien, bien que cela soit, chez Bergson, une catégorie devant être considérée, non pas comme une certaine quantité de sons, mais avant tout comme une qualité du vécu. La quatrième dimension sonore distinguée par Messiaen et également prise en charge par Bergson est enfin le *rythme* du son dans la mesure où celui-ci *dure*, relève Arnaud François-Mansuy ; tout être durant se verrait donc attribuer, *ipso facto*, un rythme propre, l'univers se laissant alors entrevoir comme un « concert universel ».

À la suite d'Arnaud François-Mansuy, ce fut le tour d'Yves Balmer, musicologue et Président de la Société française de musicologie ; celui-ci proposa au public une nouvelle exploration du *Quatuor pour la fin du Temps*

à partir d'écrits inédits de Messiaen retraçant la genèse de cette œuvre illustre qui interroge la nature problématique du temps. Cette enquête génétique a permis de reconstituer la création originelle de l'œuvre, au *Stalag* de Görlitz, et nous livre des clefs précieuses de compréhension de ce *Quatuor* en gestation. Tout d'abord, Yves Balmer a rappelé que sa composition fut le fruit d'un long et sinueux travail s'étant étalé depuis le début des années 1930 jusqu'à l'internement en 1940 : rien ne fut donc prémédité de la part de Messiaen. Ensuite, Yves Balmer a souligné l'étonnante évolution des choix de Messiaen lors de la composition progressive de certains passages du *Quatuor* dont la tonalité et le rythme ont varié au fur et à mesure du travail du compositeur : par exemple, la Liturgie de cristal, qui ouvre le *Quatuor* sur un mode méditatif et lent, fut auparavant une pièce à la tonalité joyeuse et au rythme enjoué. Enfin, il est remarquable que l'étude génétique dévoile certaines superpositions de rythmes empruntés à d'autres compositeurs admirés comme Igor Stravinsky, dont les innovations rythmiques ont particulièrement influencé Messiaen lors de la composition du *Quatuor*. Ainsi, Yves Balmer offrit à chacun la possibilité de revivre le processus créatif de Messiaen, processus *temporel* d'un musicien accueillant la nouveauté d'une œuvre constamment en maturation et surprenant son propre créateur ; l'analyse musicologique corrobore ici la conception bergsonienne d'une création artistique devant nécessairement se transfigurer en continu, étant incapable d'indiquer *par avance* son point d'aboutissement définitif.

Ce fut ensuite à Peter Asimov, professeur à l'Université de Cambridge, de mettre au jour de nouveaux aspects de l'art d'Olivier Messiaen, notamment dans *Mode de valeur et d'intensité*, d'abord en rapport avec Bergson, mais aussi en lien avec deux figures intellectuelles importantes, lectrices de Bergson et ayant influencé Messiaen : Pius Servien Coculesco et Matila Ghyka, deux auteurs roumains d'expression française et théoriciens du rythme. Ce serait à partir de ce legs théorique trop méconnu que Messiaen aurait lui-même retravaillé la distinction entre rythme d'intensité, rythme de hauteur et rythme de durée, puis celle de rythme du timbre.

C'est donc bien la notion si cruciale de *rythme* qui peut et doit être alors repensée à partir de Messiaen selon Peter Asimov, car ce sont avant tout les « expérimentations rythmiques » et donc la *liberté* de Messiaen qui en font une figure à part dans l'histoire de la musique - même si Messiaen s'est également inscrit dans le temps long de l'histoire millénaire des rythmes indo-européens, comme cela a également été approfondi. Quant au rapport de Messiaen à Bergson, Peter Asimov a rappelé que si chez Bergson le concept de *durée* se définit par l'exclusion de l'espace, les durées rythmées de Messiaen reposent, quant à elles, sur la persistance d'un paradigme spatial dont on ne saurait totalement faire abstraction.

La dernière intervention du cheminement intellectuel et musical de la journée fut celle de Joe Reinke de l'Université de Kiel ; ce fut l'occasion de découvrir un autre Bergson, un Bergson tel qu'il a été reçu en Allemagne parmi certains théoriciens de la musique dans la première moitié du XXème siècle. Joe Reinke prit l'exemple marquant de Theodor Adorno, ce dernier ayant signalé "*the end of bergsonism in music*" au cours des premières décennies du XXème siècle, avec notamment la musique de Stravinsky, une musique défiant la temporalité classique et annonçant ainsi la venue d'une « nouvelle musique » selon l'expression d'Adorno. Pour éclairer ce basculement, Joe Reinke s'est ensuite plongé dans la signification de ce que pourrait être ce "*bergsonism in music*" tel qu'il a été perçu en Allemagne, en se fondant sur une certaine prévalence du temps manifestée par ailleurs chez d'autres compositeurs comme Debussy, même si, selon Joe Reinke, un compositeur comme Mahler pourrait également être évoqué. Ce voyage dans le temps et dans l'espace fut l'occasion de connaître un Bergson en quelque sorte dépaysé et reconnu d'abord à partir de son influence sur la théorie de la musique.



Pour clore cette journée riche en idées et en pensées, fut enfin orchestrée par Pierre Sellal une table ronde rassemblant tous les intervenants du colloque afin de dresser le bilan de ce dialogue fructueux entre musique et philosophie. Certes, comme l'a notamment relevé Bernard Sève, musiciens et philosophes ne parlent pas nécessairement originellement le même langage, mais cela n'exclut en aucun cas que la musique puisse donner à penser et que la philosophie puisse, en retour, donner des pensées pour créer - d'autant que la musicologie, cela a été rappelé, constitue l'intermédiaire tout indiqué entre pensée et musique. D'ailleurs, Ghislain Waterlot a ajouté que, si Bergson est reconnu comme étant un philosophe de la durée, les deux dimensions fondamentales, temps et espace, sont toutes

les deux nécessaires à l'intelligibilité et à l'existence de la musique, celle-ci étant d'abord disposée spatialement sur une partition pour être ensuite jouée dans le temps. De même, Élie During a par exemple souligné que des philosophes, comme Deleuze, se sont emparés de la musicologie et des écrits de Messiaen, pour y repérer des motifs conceptuels et les utiliser spéculativement dans d'autres contextes. Telle a été la conclusion fondamentale sur laquelle chaque intervenant est revenu en clôture de ce colloque : philosophes et musiciens sont voués à se livrer, les uns vis-à-vis des autres, à une étonnante mais nécessaire « prédation créatrice » sans laquelle il ne pourrait y avoir de nouveauté, ni dans la pensée, ni dans l'art.

## CITATIONS .



FRÉDÉRIC WORMS

Directeur de l'École Normale Supérieure

« Pour Bergson, la musique crée des sentiments nouveaux et ne se contente pas, comme il le dit, de les “extraire de la vie” »

« Par conséquent, il n'y a pas de création musicale sans œuvre musicale »

« Bergson s'intéresse au mode d'action de la musique sur l'âme et donc au fait que la réalité profonde de l'âme se situe en deçà de l'espace et du langage, dans des rythmes temporels et affectifs »

« La musique serait donc l'art pur du temps pur »

« Bergson veut montrer qu'il y a une source de création qui va apparaître dans l'art, puis dans la morale et la religion. Il y a donc dans l'humanité une source de création radicale que certains humains exceptionnels peuvent retrouver »

« L'émotion musicale est aussi ce silence qui suit la musique »

En effet, nous lisons chez Bergson que « joie, tristesse, pitié, sympathie sont des mots exprimant des généralités auxquelles il faut bien se reporter pour traduire ce que la musique fait éprouver, mais qu'à chaque musique nouvelle adhèrent des sentiments nouveaux, créés par cette musique et dans cette musique, définis et délimités par le dessin même, unique en son genre, de la mélodie ou de la symphonie. » (*Deux sources de la morale et de la religion*, p. 37 de l'édition de référence des Presses Universitaires de France).





**ÉLIE DURING**

Maître de conférence à l'Université Paris Nanterre

« Messiaen part de la durée bergsonienne mais insiste sur la densité événementielle propre à chaque durée différente, différente en fonction des densités de remplissage »

« Mais chez Bergson déjà, l'espace joue un rôle puisque le rythme est pensé comme une structure spatio-temporelle, à la fois spatiale et temporelle donc »

« Chez Messiaen, l'espace est lui-même ressaisi comme une compression de temps simultanés »



**GHISLAIN WATERLOT**

Professeur à l'Université de Genève

« L'inspiration musicale se trouve en un point qui est hors champ de l'expérience ordinaire »

« La proximité entre musique et expérience religieuse est donc réelle chez les deux auteurs. Et pour exprimer le contact entre Saint-François et Dieu, Messiaen se sert aussi de la musique »

« Ce qui préoccupe Messiaen et qu'il met en musique, chez Saint-François d'Assise, c'est le travail de la grâce qui est traduite en musique dans son opéra »

« Au terme de l'opéra, Saint-François est définitivement mort à Francesco di Bernardone ; mais, au lieu de se lancer dans la grande aventure de la transformation du monde, il recherche l'union complète et définitive au Christ, dès cette vie »

« Messiaen reprend une forme de théologie à la fois la plus classique et la plus nouvelle : la joie de l'amour agapique permet d'accepter et de traverser la mort à soi ; à travers celle-ci se réalise, hors champ, la plénitude de l'accomplissement humain qui consisterait en ceci : donner à Dieu la merveille d'un Amour réciproque et librement consenti »



**BERNARD SÈVE**

Professeur émérite à l'Université de Lille

« Peut-on exprimer l'éternité ou bien l'immortalité musicalement, alors qu'il y a une différence de nature entre langage conceptuel et langage musical ? »

« Messiaen ne cherche pas à exprimer un contenu religieux, mais à le suggérer et à l'imprimer en nous »



ARNAUD FRANÇOIS-MANSUY

Professeur à l'Université de Poitiers

« On trouve chez Bergson une philosophie complète du phénomène sonore »

« Pour Bergson, chaque mélodie est dotée d'une individualité, voire même d'une personnalité propre »

« On peut chercher à établir chez Bergson, à partir de certains indices musicaux présents dans les textes bergsoniens, l'idée d'un concert universel »



YVES BALMER

Professeur au Conservatoire National Supérieur de  
Musique et de Danse de Paris

« Je me suis intéressé à des documents exceptionnels rapportés du Stalag pour comprendre la genèse du *Quatuor pour la fin du Temps* »

« Il n'y a pas de projet de *Quatuor pour la fin du Temps* avant sa création »



PETER ASIMOV

Professeur à l'Université de Cambridge

« Les expérimentations rythmiques de Messiaen dans les années 1930 et 1940 dialoguent avec l'histoire intellectuelle du rythme en poésie »

« Messiaen recherche des structures permettant d'organiser les rythmes qui soient différents de la simple mesure isochrone »

« Dans *Mode de valeur et d'intensité*, Messiaen déploie les objets sonores de manière libre et fluide en dehors de toute séquence »



JOHN REINKE

M.A. de l'Université de Kiel

*“The time of bergsonism in music was already over when Olivier Messiaen started composing.”*

*“Music is an ars memoria, an art of memory, and its tempo structure is essential”.*