

Rythme, esprit, vie : le problème du rythme musical chez Gisèle Brelet

Shoichi Yamashita

Introduction

Dans la théorie musicale européenne, mélodie, harmonie et rythme sont les trois éléments indispensables, constitutifs de la musique : la mélodie est continuité successive des sons, l'harmonie relation simultanée des intervalles, le rythme principe temporel du phénomène musical. Mais il est plus difficile de définir le rythme que la mélodie et l'harmonie, puisque le concept de rythme désigne le mouvement temporel non seulement dans l'œuvre d'art musical mais aussi dans nombre d'autres domaines : on pourrait parler, sans précision, d'un rythme de la métrique, du rythme linéaire d'un dessin, d'un rythme respiratoire, du rythme corporel d'un travail, d'un rythme comme mouvement économique ou culturel dans une société, etc.

Du point de vue musicologique, le rythme se rapporte immédiatement à la mesure. Car on trouve très souvent dans la musique occidentale le rythme métrique, c'est-à-dire le rythme mesuré; par ailleurs, on trouve aussi le rythme libre qui échappe au schème rigide de la mesure; et, dans la polyphonie au Moyen Âge ou la musique au XX^e siècle, on est en face du polyrythme. Cependant, si nous demandons ce que c'est que le rythme, nous répondrons toujours que ce sera une sorte de principe temporel du phénomène musical; en tout cas, nous n'arriverions pas à appréhender le concept de rythme, nous nous en servirions sans compréhension systématique.

Pour mettre en lumière le concept de rythme musical, nous nous appuyerons sur l'esthétique de Gisèle Brelet. Cette philosophe française a réussi, notamment dans son *Temps musical*, à révéler la relation fondamentale de la musique et de la temporalité¹. Ce qui est important, c'est que le rythme musical selon Gisèle Brelet n'en reste pas au domaine musicologique, mais se caractérise par ses rapports aux notions philosophiques comme l'esprit et la vie. Il apparaît de là que nous pouvons comprendre sinon le phénomène rythmique en général, du moins un certain aspect du concept de rythme musical. Notre objectif est ainsi, suivant les arguments de Brelet, de poser le problème, à la fois musicologique et philosophique, du rythme, c'est-à-dire d'ébaucher le rythme spirituo-vital dans la musique. On se propose de montrer que le rythme et la mesure s'entrelacent dès l'origine (première partie), qu'il y a plutôt dialectique, intérieure au rythme lui-même, du rythme libre et de la mesure (deuxième partie) et que seulement notre faculté spirituelle trouve le rythme dans la vie naturelle (troisième partie). Cela nous permettra d'entrevoir, dans l'œuvre musicale, la corrélation nécessaire entre le rythme, l'esprit et la vie.

1. Rythme et mesure

Qu'est-ce que la définition du rythme chez Gisèle Brelet ? C'est que le rythme est l'« organisation du temps » (TM260, 318), et que le propre du rythme est d'« organiser le temps » (TM272, 315, 318, 320, 362, 364, 723, 725)². Néanmoins, cette caractéristique ne suffirait pas en elle-même. Pour comprendre l'essence du rythme, nous étudierons d'abord les deux éléments primordiaux qui organisent le temps musical : rythme et mesure; par l'examen attentif de ces notions, nous nous rapprocherons de plus en plus du rythme musical.

Dans son *Temps musical* Brelet développe, en suivant les analyses de *La nature du rythme* de Ludwig Klages, sa propre théorie du rythme et de la mesure³. Elle est d'accord avec Klages *grosso modo*. Ici, nous traiterons les deux points communs entre eux.

En premier lieu, le rythme est, selon Klages, différent de la mesure. « Tandis que la mesure (*Takt*) reproduit toujours la même chose, nous dirons donc du rythme (*Rhythmus*) qu'avec lui, on voit revenir quelque chose de similaire; et [...] le retour de quelque chose de similaire, par rapport à ce qui est passé, constitue son renouvellement » (WR52/NR63). Comme le tic-tac d'une pendule (WR18/NR34), la mesure chez Klages signifie la répétition périodique de même son, tandis que, comme le mouvement des vagues (WR28/NR44), le rythme exprime le renouvellement avec une petite différence entre des vagues qui vont et qui viennent. Brelet accepte cette distinction de Klages, en conférant la vivacité créatrice au phénomène rythmique : « *Le rythme est durée vive, impulsion et liberté. Le rythme musical authentique, c'est le rythme libre, précisément un rythme échappant à la récurrence et où règne le retour du semblable et non de l'identique. La mesure est récurrente, le phrasé [rythmique] au contraire est information toujours nouvelle, en contact immédiat avec l'élan créateur de la durée* » (TM299). Selon la définition de Brelet, « [I]a mesure, c'est la règle, le mécanisme, le bruit régulier de la machine ou de la pendule, le rythme, c'est la fantaisie, l'imprévisible, une ondoyante souplesse : le rythme est libre par définition » (TM295). Nous pouvons de là déclarer que « [I]a mesure revient, le rythme se renouvelle (*der Takt wiederholt, der Rhythmus erneuert*) » (WR52/TM297)⁴.

Dans un système de mesure ainsi déterminé, la musique ne cesse d'obéir au schéma mesuré. On pourrait certes voir la mesure à quatre-quatre se changer momentanément en mesure à quatre-trois, mais cette modification est un acte d'exception, acte qui transgresse le principe de retour de l'identique. Du point de vue de la mesure, il s'agit de respecter la règle de répétition rigoureuse, d'appliquer à une œuvre le schème strict. Inversement, le mouvement rythmique de la musique doit se détourner par degrés de la règle fixe mesurée. Ce courant des sons actuels, ressemblant au courant passé, recèle en réalité la nouvelle possibilité du temps : il est délivré du mouvement antérieur, il obtient la liberté. Ainsi, on constate avec Klages et Brelet que la mesure est rigoureuse et le rythme libre.

Le deuxième point commun entre Brelet et Klages, réside en cela que, malgré l'opposition du rythme à la mesure, il y a complicité de ces deux concepts. On peut saisir sans difficulté cette opposition puisque le rythme tend à dévier d'un cadre fixe auquel la mesure essaie de se superposer et que ces deux notions traduisent les mouvements bien contrastés. Or, comment rythme et mesure se joignent-ils l'un à l'autre ? Klages nous répond paradoxalement que la mesure peut même renforcer le rythme. « De même qu'une eau lisse et faiblement agitée, qui n'est animée par aucun trouble et par aucune vie, laisse parfois entrevoir un doux battement de vagues au niveau de la planche qui empêche le mouvement ondulatoire, un rythme de faible pulsation pourrait devenir un rythme aisément perceptible en se brisant contre la résistance de la mesure » (WR84/NR89). Pour que le rythme puisse se renouveler suffisamment en liberté, il lui faut une résistance vigoureuse de la mesure; c'est par rapport à la règle solide de la mesure que le rythme devient quelque chose de vivant⁵.

À partir de cet argument de Klages, Brelet montre à la fois l'opposition et l'affinité entre rythme et mesure, en faisant remarquer l'irrégularité du rythme et la régularité de la mesure : « l'on ne prend conscience de la régularité qu'à travers l'irrégularité, qui est comme la vibration propre d'une conscience qui à la fois s'unit à la règle et la transcende. Et, inversement, l'on ne prend conscience de l'irrégulier que par référence au régulier qu'il contredit. *Le rythme se pose en s'opposant à la mesure*, il l'exige bien qu'il la surmonte, et la spontanéité rythmique jaillit avec plus de force après s'être heurtée à la contrainte métrique » (TM300). C'est pourquoi le rythme découvre sa propre liberté grâce à la rigidité de la mesure, et, comme on le voit par exemple dans les concertos pour piano chez Chopin, c'est en s'appuyant sur la régularité métrique que la mélodie peut dérouler son devenir en toute liberté (TM301). Rythme et mesure ont des fonctions antagonistes, mais ils ne doivent pas être conçus séparément. Il nous faudra expliquer ci-dessous comment ils s'unissent en s'affrontant.

En résumé, voici les deux points communs à Klages et à Brelet : (1) le rythme s'oppose à la mesure du fait que le rythme est renouvellement libre et la mesure répétition rigoureuse; (2) le rythme et la mesure peuvent se solidariser l'un avec l'autre en dépit de leur opposition. Or nous devons ici prêter attention à une différence fondamentale entre ces deux auteurs : la relation entre rythme et mesure, Klages ne la considère que de manière négative, alors que Brelet en cherche l'aspect positif pour entrevoir une autre perspective sur la rythmicité. D'un côté, Klages déclare que la résistance de la mesure peut renforcer la liberté du rythme, mais cela n'empêche pas qu'il tente toujours de « justifier une différenciation conceptuelle » (WR23/NR38) entre le rythme et la mesure; il suppose que rythme et mesure peuvent, ou plutôt doivent se différencier l'un de l'autre. À travers le conflit des deux concepts bien distincts, on en arriverait à une forme métrique plus élaborée et à un mouvement rythmique plus animé. C'est alors qu'on ne se fonderait pas

sur la relation originaire du rythme et de la mesure mais sur la dialectique où les deux notions antithétiques découvrent une catégorie supérieure. Selon Brelet, c'est les « vitalistes » (TM298) qui admettent l'existence d'une force vitale irréductible aux forces de la matière inerte, qui sont sans doute tout désignés pour faire ressortir le conflit du rythme et de la mesure; en effet Klages, représentant du vitalisme, oppose le rythme, qui est inséparabilité de la nature (*Natur*) comme un mouvement des vagues et une forme variable des plantes, à la mesure, qui est séparabilité de l'action de l'esprit (*Geist*) humain comme un tic-tac d'une pendule (WR16-25/NR33-39)⁶. Klages affirme ainsi que « le rythme est un phénomène général de la vie (*allgemeine Lebenserscheinung*) auquel, en tant qu'être vivant, l'homme participe à l'évidence lui aussi, la mesure est quant à elle une création de l'homme » (WR23/NR38). En outre, la nature est en tout point image composée, et il n'a été laissé qu'à l'homme la tâche de la rendre confuse, d'en perturber l'ordre interne et de la transformer en chaos. Acte de séparation et constitution de frontière opéreraient après coup sur la nature, qui existe depuis toujours. C'est en ce sens que « le rythme peut apparaître dans sa forme la plus parfaite en l'absence totale de mesure; en revanche, la mesure ne peut se manifester sans la participation d'un rythme » (WR23/NR38). Le rythme qu'est le phénomène général de la vie est, par conséquent, le socle de la mesure comme esprit humain, *la mesure est nécessairement postérieure au rythme*. Il s'agit ici de l'opposition du rythme à la mesure, et Klages, comme vitaliste, accorde au rythme une plus grande valeur; la réciprocité entre le rythme et la mesure leur permet d'atteindre à une dimension supérieure, mais il n'en reste pas moins vrai qu'ils ne sont jamais la même notion. Disons, de manière inverse, que c'est parce que le rythme n'est pas la mesure qu'ils peuvent entrer dans une relation dialectique. En conséquence, Klages refuse la corrélation originaire du rythme et de la mesure sous prétexte que la mesure s'appuie toujours sur le rythme.

Brelet, à l'inverse, suggère une corrélation originaire entre rythme et mesure. Alors que Klages supposait, comme on l'a vu, que la mesure est postérieure au rythme, Brelet soutient que « [l]oin d'être un simple procédé de représentation *postérieur* au rythme, la mesure lui est au contraire *antérieure* » (TM310-311). Plus précisément, elle affirme : « Si la mesure est détruite, le rythme ne peut plus se construire; mais lorsque la structure rythmique s'effondre, la mesure persiste, témoignant ainsi de son indépendance à l'égard du rythme. Le rythme donc suppose et dépasse la mesure » (TM329). C'est dire que chez Klages la mesure se fonde sur le rythme et que chez Brelet le rythme sur la mesure. Ici, on pourrait penser hâtivement que les deux auteurs sont en opposition sur ce point, mais il est à noter que le sujet fondamental de Brelet n'est pas de savoir si le rythme ou la mesure est antérieur, ni de hiérarchiser ces deux notions; et que Brelet n'essaie pas, contre Klages, de donner la priorité à la mesure. En réalité Brelet nous indique qu'« il doit être tenu compte de la mesure dès la création même du rythme » (TM290) et, plus clairement, que

« la mesure est *intérieure* au rythme même » (TM293)⁷. Dès lors, la mesure cesse d'être au-dehors du rythme; le rythme contient en soi la mesure. Nous constatons avec Brelet que « la mesure fait partie du rythme » (TM300) et qu'elle signifie une certaine partie dans un domaine plus vaste qu'on appellerait rythme. D'une part, le rythme et la mesure chez Klages ont été d'abord distingués et ensuite se sont élevés, en se rapportant l'un à l'autre, à une catégorie supérieure; cela est venu d'une frontière primordiale entre eux. D'autre part, la mesure chez Brelet n'est pas distinguée du rythme, elle fait partie du rythme : *c'est le synchronisme du rythme et de la mesure*. C'est en ce sens-là que Brelet affirme que « la mesure est antérieure au rythme » ou que « lorsque la structure rythmique s'effondre, la mesure persiste ». Nous y apercevons un rapport primordial entre le rythme et la mesure. Rythme et mesure s'enchevêtrent dès l'origine, et non se relie, du dehors, après coup.

2. Dialectique rythmique

La corrélation originnaire entre rythme et mesure doit être examinée en détail. Il est nécessaire, avant tout, de connaître la transformation du sens de la mesure; la mesure ne se définit plus seulement comme « la règle, le mécanisme, le bruit régulier de la machine », mais elle sera coordonnée avec « la fantaisie, l'imprévisible, une ondoyante souplesse ». Elle doit être moins comptée que vécue : « c'est qu'en réalité dans la musique, art du temps, la mesure n'est pas seulement repère virtuel et intellectuel, mais possède un contenu vivant, une signification immédiate, est *vécue* en même temps que pensée. La mesure en effet, en sa régularité, est comme le *pouls vivant* de la musique, et en cela elle est plus fondamentale encore que le rythme même qui vient broder sur elle ses fantaisies changeantes » (TM305). La mesure est le temps métrique qu'on divise selon une loi de nombre et, en même temps, le temps objectif auquel on s'incorpore dans une vie sociale; Brelet qualifie celui-ci d'« isochronisme » (TM300)⁸. C'est alors que la mesure n'est plus un acte d'esprit humain postérieur au rythme vital, mais « une pulsation vivante » (TM385) dont on fait toujours l'expérience à l'intérieur de soi. « Loin d'être un simple procédé de représentation *postérieur* au rythme, la mesure lui est au contraire *antérieure*, comme est antérieur à notre durée individuelle le temps homogène et universel. Et de même que c'est par rapport à la pulsation du temps homogène en nous que nous éprouvons les variations de notre durée subjective, c'est par rapport à la mesure que nous apprécions le rythme » (TM310-311). Maintenant il nous est possible de considérer la mesure comme un autre mouvement rythmique vivant; le temps mesuré s'insère rythmiquement dans notre corps⁹.

Voyons la façon dont un interprète s'incorpore à la mesure. Quant il exécute une œuvre musicale, il ne doit pas recevoir le tempo comme un fait ou un donné, mais découvrir par lui-même son juste tempo. Et pour obtenir ce tempo, il lui faut non simplement compter avec rigueur

la mesure fixe mais encore la vivre intérieurement. « Il ne suffit pas à l'exécutant de compter, de respecter extérieurement la mesure pour aller en mesure : il faut encore qu'il fasse régner cette mesure sur sa vie temporelle intime » (TM385). Ou encore, il respire la mesure. S'il s'intègre lui-même, au moment de l'interprétation, dans le temps mesuré de l'œuvre, il réussit sans doute à inventer son tempo authentique. « L'œuvre musicale ne reçoit son tempo définitif qu'en exécution, au moment où sa forme vient se confondre avec l'intime durée de l'interprète, de sorte que finalement le tempo de l'œuvre, c'est le tempo selon lequel l'interprète *vit* cette œuvre » (TM382). Saisir le tempo de l'œuvre, c'est précisément ajuster le temps mesuré objectif à la durée subjective, retrouver une temporalité particulière entre mesure rigide et rythme libre et rencontrer du dedans cette œuvre. L'acte de l'exécution doit se concevoir ainsi comme modification d'une mesure schématique en un pouls vivant de la musique¹⁰.

Ces réflexions nous imposeront d'approfondir la relation fondamentale entre le rythme et la mesure. Les deux concepts ne sont-ils pas, dès l'origine, un seul et même principe temporel ? À la différence de l'argument de Klages qui pensait que la mesure est distincte du rythme, Gisèle Brelet avance que le rythme porte en lui la mesure. L'idée brelettienne déjà citée que « la mesure est *intérieure* au rythme même », nous permet à juste titre de comprendre qu'il n'y a pas de pure opposition entre rythme et mesure, mais qu'il existe avant tout *un grand champ de possibilité temporelle* qu'on peut appeler rythme, qui donnerait lieu après coup à une opposition entre rythme libre et rythme rigide, c'est-à-dire entre rythme au sens étroit et mesure. Nous nous trouvons bien devant « le conflit, intérieur au rythme artistique lui-même, du rythme et de la mesure » (TM299). Prenons le « contretemps » pour exemple. Le contretemps, action d'attaquer un son sur un temps faible, le temps fort étant formé d'un silence, n'apparaît pas comme une antithèse de la mesure et de la carrure, mais un souple *rubato*, libre et pourtant rigoureux, organisé par la structure mesurée. « En réalité le contretemps nous révèle de la façon la plus nette l'antinomie et la tension intérieures au rythme, ce conflit en lui d'un rythme et d'un mètre se faisant mutuellement valoir » (TM310). Les arguments ainsi développés nous incitent sans aucun doute à transformer le sens du rythme : la définition selon laquelle le rythme se renouvelle en liberté, ne se suffit plus à elle-même, on est obligé de considérer le rythme comme un domaine originaire où s'engendreraient au même instant rythme libre et mesure rigoureuse.

Un champ rythmique ouvrira de nombreuses possibilités de mouvement musical; il contiendra en soi ou bien un système métrique très rigide ou bien une élasticité toute libre échappant à la mesure, il possèdera à la lettre tous les styles de temporalité musicale. En effet, la rythmicité aura, à sa disposition, à mêler et échanger la rigidité extrême et la liberté intégrale, de telle sorte qu'elle puisse nous donner un écoulement musical agréable. Quand on écoute une œuvre musicale, son mouvement ne se répète avec trop de rigidité, ni ne néglige la mesure en

toute liberté. Tantôt elle s'exécute excellemment en mesure, tantôt elle trahit le temps métrique; son mouvement est rythme libre et en même temps rythme rigoureux. C'est la mesure comme pouls vivant, c'est aussi la fantaisie qui brode sur la mesure, en un mot c'est une activité rythmique en général.

Ainsi, le rythme qui recèle bien de types temporels, est paradoxal en lui-même; d'une part on saisit dans une musique classique le rythme de la mesure, de l'autre on est attiré dans une œuvre romantique par le conflit du rythme et de la mesure. « Une antinomie intérieure habite le rythme. Car il est *dialectique de la liberté et de la forme*, spontanéité détruisant elle-même le cadre qu'elle s'engendra, afin de ne pas s'y laisser emprisonner » (TM303). Le rythme est paradoxal dans la mesure même où il est un double mouvement qui à la fois répète et renouvelle, établit et détruit un cadre fixe. C'est un seul et même principe dialectique qu'est le rythme, qui garantit le mouvement régulier et le mouvement souple. Par conséquent, le rythme « est une forme constamment défaite et refaite » (TM361)¹¹. *Ce n'est plus la dialectique extrinsèque chez Klages entre rythme et mesure, mais la dialectique intrinsèque du rythme même.*

Certes, cette antinomie du rythme risquerait de démembrer le temps musical, mais elle est toujours génératrice d'un nouveau style de temporalité. Ou plutôt, c'est parce que toutes les virtualités temporelles sont latentes dans le rythme, que du même domaine rythmique, des compositeurs classiques ont tiré un style formel métrique, des compositeurs romantiques un style libre ondoyant. Tout compositeur ou tout interprète n'invente ses propres méthodes qu'à partir de ce domaine paradoxal du rythme. Ce champ de rhythmicité serait mouvement foncier dans toutes les régions et à toutes les époques. Brelet en décrit la force créatrice pour souligner une dialectique inépuisable du rythme : « le vrai rythme est retour, non de l'*identique*, mais seulement du *semblable*, car il est libre élan et durée vive qui ne peuvent être que création perpétuelle et renouvellement incessant. La forme rythmique, c'est une dialectique contrastée de « même » et d'« autre » : le « même » retrouvé à travers l'altérité de la durée et comme reconquis, mais aussi l'altérité *souhaitée* comme ce qui maintient vivant l'élan rythmique et comme ce qui régénère la permanence, autrement rigide et morte, du « même » » (TM298). Le propre du rythme, c'est de chercher à accueillir dans lui un autre genre d'être¹². Il ne se figure sans se transfigurer lui-même. À vrai dire, c'est de cet écart rythmique de soi à soi que naît devant nous une beauté inattendue de la musique. « La figure rythmique engendre au sein du temps des formes toujours nouvelles, elle se retrouve en se renouvelant et se renouvelle en se retrouvant : car le temps l'oblige à renaître et à exister par un acte toujours neuf. Comme le temps musical, le rythme ne dure que par une perpétuelle renaissance et reprise de soi » (TM360).

La dimension du rythme opère aussi bien sur la perception musicale que sur l'histoire de la musique. Le rythme nous donne un sens objectif de la musique, par exemple nous pouvons

trouver classique un schéma rigide et métrique, romantique un mouvement libre et souple. C'est que la mesure, temps objectif et universel, s'insérant déjà dans la dialectique rythmique, transmet l'intelligibilité de ce mouvement rythmique : « La mesure rend le rythme objectif et communicable, et le rythme resterait purement senti si la mesure ne nous le faisait penser. Le rythme vécu est toujours individuel et unique; mais la mesure rendra cette individualité et unicité elles-mêmes transmissibles » (TM300). En se renouvelant à tout moment, le rythme se fait communicable par sa propre structure mesurée; la dialectique rythmique nous autorise à créer et en même temps comprendre un nouveau genre de musique. Donc, le soubassement de toutes les musiques c'est le rythme : la dimension rythmique constituait, en s'appliquant à chaque culture musicale ou à chaque individualité de compositeur et d'interprète, les sons rythmiques du premier forgeron, les mètres antiques, les rythmes mesurés, les polyrythmes, etc. Elle a créé, crée et bien sûr créera toute la musique. Tant une musique dansante africaine qu'une œuvre de Beethoven n'occupent qu'une petite zone constitutive du domaine rythmique que ne pourrait recouvrir aucune méthode élaborée et structurée de la musique. En conséquence, *l'histoire musicale toute entière est dialectique intrinsèque de la perception rythmique, au sein de laquelle advient nécessairement un rythme particulier*¹³.

3. Spiritualité du rythme

Où trouver ce qui perçoit le rythme ? C'est dans l'esprit, nous dit Brelet : « Le rythme vient de l'esprit et non du corps » (TM260), et « [c]'est ici l'esprit et non le corps qui perçoit le rythme » (TM282). Brelet se différencie de Klages qui a opposé les rythmes de l'esprit, cadre rigides des accents, aux rythmes de la nature, durées fluentes d'où émanent des accents eux aussi fluents (TM322). Toutefois, l'objectif de Brelet n'est pas de renverser les idées de Klages. Elle vise au conflit, intérieur au rythme lui-même, du rythme et de la mesure, non pas à leur distinction extérieure. Le rythme n'est pas renouvellement libre mais « dialectique de la liberté et de la forme » et « forme constamment défaite et refaite ». La faculté de maîtriser ce rythme au sens le plus large, Brelet l'appelle l'« esprit ».

Dans l'esprit rythmique de Brelet se superposent les deux temporalités : temps rythmique comme phénomène général de la vie et celui mesuré comme esprit intelligent de l'homme; « le paradoxe du rythme, c'est d'être vie et forme, d'être indivisiblement durée vive et temps mesurable. Le rythme, c'est le temps informé et le temps vécu, la fantaisie et la rigueur. Or, ce paradoxe n'est qu'apparent, puisqu'il confirme les attaches profondes du rythme avec la réalité du temps; car il est essentiel au temps d'être à la fois, comme le temps musical, durée qui se vit et temps qui se sait, ce composé d'activité et de passivité qui définit la subjectivité même » (TM354-355). La vie ne suffit pas pour bien comprendre le rythme. « En vérité le rythme implique une activité synthétique et

libre de l'esprit : la structure rythmique, c'est une synthèse temporelle » (TM259). C'est pour cette raison que l'on est forcé de reprendre le rythme sous l'aspect de l'activité spirituelle; et seulement celle-ci donne à la vie un mouvement formel rythmique. Au dire de Brelet, la vie sans l'esprit ne peut pas s'apercevoir qu'elle est elle-même rythmique. « Si la vie est rythmique, elle *ne se sait pas* rythmique. Et il n'y a de rythmes de la nature que par l'esprit qui lui prête sa propre forme et sa propre durée. Le mouvement onduleux des vagues, tant vanté par Ludwig Klages qui en oppose la richesse et la souplesse aux schémas rythmiques étriqués et rigides de l'esprit, – il n'existe pourtant que grâce à notre souvenir et à notre attente, à la pensée qui découpe selon des phases distinctes et discontinues ce mouvement dont elle sait restaurer ensuite la continuité. Le rythme ne peut être *donné* : il est toujours l'effet d'une activité qui le crée et s'y reflète, une durée à la fois intelligible et vécue » (TM260). En ce lieu, rythme, esprit, vie sont inextricables dans la musique. La vie dure, certes, mais elle ne réfléchit pas; autrement dit la vie consiste à vivre spontanément et successivement, et pourtant sa durée continue en elle-même ne devient pas la forme rythmique. Pour qu'ils arrivent à une œuvre artistique, des sons musicaux doivent être repris, articulés et organisés par une activité spirituelle : notre souvenir ou notre attente y découvrent des discontinuités rythmiques pour élaborer sa continuité vivante. La durée de la vie n'est artistique que si l'esprit cherche à la rythmer; *c'est seulement une activité de l'esprit qui trouve un rythme dans la vie*. Il nous faut constater ici une autre relation entre esprit et vie qu'a présentée Klages, puisque c'est l'esprit qui maîtrise le rythme comme toutes les possibilités du mouvement temporel et, par conséquent, donne la rythmicité à la vie. Cet esprit rythmisant, Brelet le nomme la « pensée artistique ». « La vie, répétons-le, ne se sait pas rythmique : le rythme est chose de l'esprit. Et cette souplesse merveilleuse, cette invention toujours nouvelle que Klages croit voir dans les rythmes naturels, – elles sont bien l'œuvre d'une pensée artistique qui y retrouve simplement l'illustration de son idéal » (TM299). La vie en elle-même ne se trouve pas rythmique et n'arrive pas à la forme rythmique. Si elle connaît sa propre rythmicité, c'est précisément par la pensée artistique de l'esprit, pensée qui y implante la discontinuité rythmique.

Ici on peut voir la différence capitale du concept d'esprit entre Klages et Brelet. Certes, l'esprit humain chez Brelet est aussi acte de séparation ou constitution de frontière, mais ce n'est toutefois ni destruction métrique du phénomène général de la vie, ni supplément extrinsèque du rythme naturel; c'est plutôt *propulsion rythmisante intrinsèque de la vie*. L'acte de distinction par notre esprit met au jour les discontinuités latentes de l'œuvre pour rétablir sa continuité authentique, à savoir pour rythmer de l'intérieur son mouvement. Grâce à notre souvenir et à notre attente, la musique vivante se structure du dedans à tel point qu'elle est en mesure de devenir encore plus vivante, plus rythmique et plus artistique.

S'il découvre le rythme vital dans une musique, l'esprit y met en marche la dialectique

inépuisable du même et de l'autre, dans laquelle le rythme, accueillant un autre être que lui, se renouvelle sans cesse. C'est par l'esprit que le rythme se reprend afin de s'inventer lui-même en toute souplesse; et de cet écoulement souple naissent à la fois la mesure formelle et le rythme libre. « Le rythme n'est pas une forme, mais *l'acte même d'informer* » (TM355), d'informer une vie de l'œuvre musicale, à savoir de donner une forme constamment défaite et refaite. Le rythme est, comme nous l'a dit Brelet, « organisation du temps », et il ne s'achève pas cependant une fois pour toutes à un moment donné, il ne cesse de se donner la forme temporelle. Il consiste précisément à la fois à « *spiritualiser le passé* » (TM737) et à « découvrir l'ordre du temps » (TM739) vers l'avenir. Nous voyons alors dans la forme rythmique *une reprise permanente de soi-même, une auto-information temporelle*.

À y bien regarder, cet « acte » du rythme musical rejoint le concept d'acte chez Louis Lavelle, qui est le maître de Gisèle Brelet : c'est-à-dire, acte spiritualiste qui n'est pas une opération à laquelle on conclut à partir de ses effets, mais « une opération que l'on exerce pour devenir ce que l'on veut être », autrement dit pour « créer cette relation de soi avec soi qui est la conscience même »¹⁴. Quant on fait un acte, on tente sans relâche de se reprendre soi-même, de retrouver son rapport à soi-même et d'y produire son propre mode d'être. C'est pourquoi l'acte est considéré comme le principe intérieur par lequel on commence et recommence à se créer soi-même. Ici, nous nous apercevons, dans le rythme brelettien comme dans l'acte lavellien, de la reprise perpétuelle de soi-même. Notre propre acte nous introduit, selon Lavelle, dans « une expérience véritable, qui est cette renaissance perpétuelle en nous dans tout acte intérieur, d'un Être que nous reconnaissons toujours et dont l'essence même est d'être éternellement naissant »¹⁵. Cette permanence de l'auto-relation de l'acte veut dire aussi la dialectique du même et de l'autre : « l'acte se manifeste toujours sous la forme d'une interruption du cours naturel des choses. En nous il est toujours disponible, mais non pas toujours accompli : nous pouvons nous abandonner à la passivité. C'est pour cela qu'il paraît toujours intermittent. Il semble qu'il ait toujours besoin d'être ranimé et régénéré. Mais à l'égard du temps il est toujours nouveau, et dans son essence propre il est toujours le même »¹⁶. L'acte lavellien et le rythme brelettien portent en eux la dialectique du même et de l'autre, et par conséquent ils sont capables de renaître perpétuellement. Ou plutôt, on pourrait dire que l'acte spiritualiste est rythmique : et à l'inverse que le rythme est actif spirituellement.

Comme l'acte intérieur, le rythme se reprend, se découvre et se crée lui-même. En outre, il surmonte sa propre vie naturelle en vue de se faire plus rythmique. Cette auto-reprise rythmique, auto-information temporelle c'est exactement ce que Brelet appelle le « rythme pur »; « dans le rythme musical se manifeste précisément l'essence spirituelle du rythme, – le rythme pur, non mélangé à ses matières; car en la forme sonore s'exprime, par delà les rythmes impurs de la

nature, le rythme pur d'une activité qui, délivrée de tout objet, s'informe elle-même en informant le temps et prend pour matière sa forme même. Le rythme musical est un rythme conscient de soi et réfléchissant sur soi, une *pensée du temps* » (TM260). Il va sans dire que le rythme pur n'est pas rythme libre au sens courant; il est plutôt l'appel rythmique à un temps musical plus vivant. Ce n'est pas le rythme naturel qui achève, par le moyen de notre souvenir et de notre attente, une organisation intrinsèque du temps, mais c'est le rythme comme pensée artistique. Cela nous enseigne que, loin de se trouver dans le temps, le rythme artistique est acte d'auto-information du temps musical, et que par là il produit toujours à la fois la vie et la forme, la durée vive et le temps mesurable. En fin de compte, le rythme est ce qui donne spirituellement plus de vie.

Conclusion

Nos analyses portaient sur le concept de rythme spirituo-vital de Brelet. En examinant les relations entre rythme et mesure chez Ludwig Klages et Gisèle Brelet, nous avons pu observer, tout d'abord, qu'il existe à l'intérieur du concept breletien de rythme, une liaison originaire du rythme et de la mesure. Ensuite, nous avons nommé cette liaison champ rythmique, ouvrant une grande variété de possibilités de mouvement musical (comme le rythme mesuré, un rythme libre), et nous y avons trouvé la dialectique intrinsèque du rythme musical, dialectique inépuisable du rythme et de la mesure, à savoir de la liberté et de la forme, du même et de l'autre, et de la vie et de la forme. Nous avons pu penser enfin, tenant compte de la spiritualité du rythme, à la relation complexe entre esprit et vie dans le rythme musical : c'est l'esprit qui découvre et redécouvre la rythmicité de la vie parce que la vie en elle-même ne se sait pas rythmique. À partir de quoi, nous en sommes arrivés à affirmer que l'esprit ne cesse de rythmer la vie, ou encore que l'esprit est rythmique. Le rythme, se reprenant lui-même spirituellement, rend encore plus vivante la vie de l'œuvre musicale.

Il nous reste à aborder le problème difficile de la relation entre esprit et corps musicaux. Comment la pensée musicale s'exprime-elle dans le corps sensible ? Pourquoi pouvons-nous voir une idée artistique au sein même des sons particuliers ? Il faudrait sans doute analyser la notion d'« incarnation » musicale : c'est-à-dire, éclaircir ces phrases brelettiennes que la musique est « l'incarnation d'une pensée spécifique » (TM403) et que « le son est comme un esprit incarné » (TM404). L'expérience gestuelle d'interprétation musicale servira, nous semble-t-il, de point de départ. Regardons le raisonnement de Brelet, qui était à la fois esthéticienne et pianiste : « c'est l'activité vitale de l'exécutant qui s'incarne en son exécution, la qualité même de son vouloir-vivre. L'énergie de ses muscles manifeste l'équilibre de l'être vivant, et cette joie modérée qui est celle de la vie saine. Et cette joie est une joie active, et même « sportive »¹⁷. Le geste d'exécution n'a pas pour nature de répéter ce que le compositeur a déjà produit, mais de réaliser pour la première

fois ce qui n'était pas encore réalisé : en un mot, d'incarner un esprit musical¹⁸. Cette joie de l'interprétation témoignerait d'une rythmisation vivante du corps sonore par l'esprit. Ainsi, le geste d'exécution nous ouvrirait, dans une expérience concrète de la musique, à la relation subtile esprit – corps. Et à ce moment-là, surgiraient devant nous d'autres problèmes musicologiques entre rythme, esprit et vie.

NOTES

- ¹ Gisèle Brelet, *Le temps musical*, Paris, P.U.F., 1949. Nous l'appellerons TM par l'abréviation.
- ² Au début de son argumentaire sur le rythme musical, Gisèle Brelet commence par expliquer la temporalité de la notion de rythme. « Le temps musical remet à leur juste place tous les rythmes secondaires, vestiges ou parodies du rythme essentiel. Car le temps est rythmique, et le rythme, temporel : en lui s'exprime en sa pureté la nature active et formelle du temps, « chose de l'âme », dont il reflète et confirme l'eurythmie. En la musique seule, art du temps, le rythme n'est pas une métaphore, mais une vivante réalité : et connaître le rythme musical, c'est connaître l'essence du rythme » (TM259). Le rythme réfère au temps comme événement de l'âme, et simultanément à la musique comme art du temps. On peut noter ici que Brelet découvre une distinction forte entre le temps et l'espace pour donner la priorité au temps dynamique; « *Le temps est rythmique et le rythme est temporel*. Le rythme spatial est nécessairement impur, et l'espace d'autre part n'est rythmique que dans la mesure où il se temporalise, accueille en soi le dynamisme du temps » (TM260). La valeur du rythme ressortirait au mouvement temporel.
- ³ Ludwig Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, Zürich, Verlag Gropengiesser, 1944, 2. Auflage (1923), tr. fr., *La nature du rythme*, traduction et présentation de Olivier Hanse, Paris, L'Harmattan, 2004. L'abréviation du texte allemand sera WR, celle de la traduction française, NR.
- ⁴ Il s'agit de la traduction par Brelet. Quant à Hanse, il traduit comme suit : « la mesure reproduit, le rythme renouvelle » (NR63).
- ⁵ Voici la réflexion de Klages sur mètre et rythme langagiers : « les chaînes du mètre peuvent être nécessaires pour réveiller, dans une langue plutôt nonchalante et guère mobile, tout ce qu'elle est susceptible de renfermer comme forces rythmiques » (WR84/NR89).
- ⁶ Notons la définition de la mesure de Klages. « L'acte de regroupement est un acte de séparation, et toute séparation est le fait de la constitution de frontières. Tracer des frontières dans « la fuite des phénomènes », voilà en quoi consiste la seule action originale de l'esprit » (WR21/NR36). Il faut garder en mémoire que la mesure est toujours liée à l'esprit.
- ⁷ Brelet nous montre que le rythme a dû porter en lui, pour être autonome, des structures de mesure : « l'on peut dire que le rythme musical a conquis l'autonomie à partir du moment où fut introduite la notation proportionnelle, la mensuration, c'est-à-dire la *quantité* au sens strict » (TM293). C'est ainsi que le rythme comporte inéluctablement le système mesuré.
- ⁸ L'isochronisme « ne symbolise pas seulement le temps intelligible de la science, mais *la puissance élémentaire de ce temps objectif de l'univers* » (TM307). Cela voudrait dire que la mesure isochrone est le temps mesurable dans notre vie journalière, temps qui nous incite à instituer le temps social.
- ⁹ En langage breletien, « [c]ompter les temps, ce n'est pas tuer le rythme, car le rythme a besoin de la mesure, étant lui-même « mesure » de la durée » (TM310).
- ¹⁰ Quand il peut instaurer le tempo juste, l'interprète en arrive vraiment à « délaisser sa durée psychologique habituelle ou plutôt la faire monter vers le temps musical » (TM386).
- ¹¹ En d'autres termes, créer le rythme, « c'est décomposer et recomposer le temps » (TM362).

¹² Il nous semble que la loi de « *la variation dans la répétition* » (TM334, 361) représente la dialectique rythmique ainsi déterminée.

¹³ Dans la deuxième partie de son *Esthétique et création musicale*, Brelet tente de classer, du point de vue de la forme temporelle, diverses œuvres musicales. En gros, elle y distingue la musique formelle et la musique psychologique, celle-là étant entre autres le classicisme, Stravinsky, celle-ci Wagner, Tchaïkovsky. Cette classification, nous pouvons la considérer comme les formes dérivées du rythme originaire. Par exemple, la musique wagnerienne « est durcie pathologique : en elle ne s'actualisent que les pouvoirs négateurs du temps. Et c'est pourquoi elle détruit la forme musicale ». Cf. Gisèle Brelet, *Esthétique et création musicale*, Paris, P.U.F., 1947, p.110. Cette sorte d'analyse breletienne n'est pas simplement classification du temps musical, mais plutôt témoignage de la traversée historique de la dialectique rythmique : c'est-à-dire, la dialectique se présente, à travers Wagner, comme la forme pathologique du temps. Le rythme nous offre de tout temps une temporalité concrète, cet « offrir » successif construisant le mouvement historique de la musique.

¹⁴ Louis Lavelle, *De l'acte*, Paris, Aubier, 1937, p.20.

¹⁵ *Ibid.*, p.112. On pourrait et devrait réfléchir cet acte d'une façon ontologique.

¹⁶ *Ibid.*, p.116.

¹⁷ Gisèle Brelet, *L'interprétation créatrice*, Paris, P.U.F., 1951, p.241.

¹⁸ Dans ce cas-là, on doit étudier le mode singulier de gesticulation. La structure sonore « n'existe jamais que réalisée dans une qualité de sonorité concrète et singulière, de sorte que le mouvement vrai de l'œuvre, c'est toujours ce mouvement concret et strictement individualisé qu'impose l'incarnation de sa structure en la sonorité sensible » (TM383). C'est le geste technique individualisé de l'interprète qui est à même de déterminer, actualiser et concrétiser l'idée musicale. Il sera nécessaire d'expliquer l'instant critique où cette technique commence à s'incarner.