**Zeitschrift:** Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

**Herausgeber:** Université de Lausanne, Faculté des lettres

**Band:** - (1990)

**Heft:** 4

**Artikel:** Philosophie et musique

**Autor:** Piguet, J.-Claude

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-870715

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 08.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# PHILOSOPHIE ET MUSIQUE*

Les leçons d'adieux, tout comme les leçons inaugurales, relèvent d'un genre académique dont les exigences se perdront. Permettez-moi de les maintenir encore un peu en commençant par dire merci aux chances qui ont été les miennes dans ma vie.

Au tout début de l'année 1946, la guerre étant à peine terminée, je découvrais un Paris qui n'était pas encore dénaturé, dominé encore par les figures imposantes de Lavelle et de Le Senne — auxquelles j'avoue pourtant avoir aussitôt préféré Etienne Souriau, Ferdinand Alquié et Henri Gouhier. Un peu plus tard, à Royaumont, l'intransigeant philosophe anglais Ayer rudoyait les Continentaux, sous l'égide d'André d'Hormon, sinologue et de surcroît ancien ministre de l'Impératrice de Chine; celui-ci savait nous réciter par cœur tout Mallarmé, et de plus nous donnait des leçons de sémantique amusante sous l'œil prodigieusement intéressé de Ionesco, en demandant pourquoi, au fond, on pouvait parler légitimement d'une «théière de verveine», mais jamais d'une «verveinière de thé»...

La linguistique, c'est en Allemagne que je l'appris avec Johannes Lohmann, dans la tradition qui va de Herder et Humboldt à Cassirer, en traversant Nietzsche et Heidegger — je rencontrai ce dernier en 1958. De son côté Karl Schlechta, l'éditeur de Nietzsche, lisait à Mayence, avec deux collègues de la Faculté des sciences, la *Farbenlehre* de Goethe, ce à quoi je dois probablement mon goût pour l'enseignement interdisciplinaire. Et, à Iena, qu'il fallait atteindre alors non sans grandes difficultés, Georg Mende me révélait un Marx pratique, vécu intensément sur le terrain même de la jeune DDR.

A Saint-Gall, où je passai dix ans, toujours sous l'œil complice mais critique de ma femme, je découvris des disciplines

---

*Leçon d'adieu prononcée le 21 juin 1989.

que j'ignorais, telles que le droit, l'économie politique (surtout l'économie d'entreprise), et j'y découvris la Suisse allemande, ce qui me permit de jeter sur mon pays vaudois un regard venu d'ailleurs.

Et à Lausanne enfin, j'ai retrouvé à l'Université le reflet de cette universalité dans le «Groupe de Montheron», et, je tiens à le dire, dans la Gymnastique des Professeurs. Mais davantage que cherchée ou trouvée, je la vécus en contact polymorphe, donc combien enrichissant, des étudiants, lors de séminaires interdisciplinaires où nous avons, en philosophes, interrogé non seulement la philosophie des philosophes, mais aussi celle des *Mille et une Nuits*, de *Don Quichotte*, de *Dom Juan* ou de *Hamlet*.

De telles chances n'en auraient point été si je ne les avais pas saisies. Elles m'ont ainsi livré ce qui est indispensable à tout travail scientifique: un fond d'humanisme, c'est-à-dire un regard qui porte sur davantage que l'objet propre de la recherche, et surtout un regard porté lui-même par le sens de l'universel. Car le risque du provincial a toujours été soit l'excessive limitation, soit l'extension cosmopolite.

C'est sur ce fond culturel que s'est profilée ma carrière universitaire; c'est ce fond que j'avais déjà reçu comme collégien dans cette admirable institution culturelle qu'a pu être le Collège Classique Cantonal; et c'est encore ce fond que j'invoque pour esquisser, devant vous, le problème des rapports entre la philosophie et la musique, dans cette leçon vraiment finale, puisque tel fut le sujet de mon dernier cours, que j'ai pu donner, avec l'aide bienveillante de l'Etat de Vaud, simultanément à la Faculté des lettres et au Conservatoire de Lausanne.

Que j'ajoute aussi, avant d'entrer dans le vif du sujet, que la musique, je l'ai sucée avec le lait, au point qu'âgé de 20 ans j'hésitais encore à devenir compositeur. Et de cette vocation je suis redevable à mon père, à mes maîtres Auguste Sérieyx, de la *Schola Cantorum*, et Aloys Fornerod; c'est elle qui m'a amené à mon long commerce avec Ernest Ansermet, puis avec Frank Martin. Or la philosophie, que j'ai cultivée en ne cessant de suivre ce précepte d'Epicure selon lequel «quand on est jeune il ne faut pas hésiter à s'y adonner et quand on est vieux il ne faut pas se lasser d'en poursuivre l'étude», la philosophie, dis-je, ne s'est jamais dissociée pour moi de l'expérience musicale. Si donc philosophie et musique font problème, celui-ci n'est pas à mes yeux théorique: il a engagé toute ma vie et commande encore mon expérience intérieure; tant est vraie cette doctrine stoïcienne

que, tout comme la musique (et aussi le sport), la philosophie est «exercice», et que, comme le dit Sénèque, *facere docet philosophia, non dicere.*

Mais ici, et aujourd'hui, il ne s'agit plus du *facere*, mais seulement du *dicere*. Quel est donc le problème que font ensemble philosophie et musique?

* * *

Prenons-le, dans une première partie, sous un premier angle d'attaque, et demandons-nous, avant d'aborder la philosophie moderne dans son rapport avec la musique, quels ont été les rapports traditionnels que la musique a pu entretenir avec la philosophie. Et remontons à cet effet jusqu'à la musique grecque.

Que je le dise d'emblée: il est extrêmement difficile de se faire une idée, sinon précise, du moins exacte de la musique grecque, surtout à cause de l'éloignement temporel; la prudence m'incline donc à laisser de côté, faute de temps, son immense aspect culturel, incarné dans la figure de la lyre: aspect social, pédagogique et surtout éthique.

Mais à la lyre s'est opposée la flûte, et, pour détendre l'atmosphère, j'aimerais signaler en passant la présence dans les «banquets» des aulétrides, un peu comme les chansons gaillardes ont pimenté, de mon temps, les agapes bellétriennes où se sont débattues les destinées de l'homme et du monde. Mais, ô paradoxe, ôtez du *Symposium* athénien la musique, ôtez-en surtout le vin, et voici qu'il se met, chez Platon, à ressembler étrangement aux séminaires postgrades de nos Facultés de philosophie! L'usage grec alliait donc étroitement la philosophie et la musique des aulétrides: signe, peut-être, que toute musique doit aussi être plaisir.

J'aimerais signaler de plus que la musique grecque semble avoir accompagné les représentations théâtrales, en particulier les tragédies, un peu comme un film contemporain s'accompagne de musique. Toutefois la tragédie n'était guère alors ce qu'elle est devenue de nos jours, à savoir un pur spectacle: comme l'a noté je crois Karl Reinhardt, la représentation à Athènes d'*Oedipe-Roi* a dû ressembler à une sorte de Messe catholique (j'ajoute: selon le rite d'Ecône!) davantage qu'à la première de *Parsifal* à l'Opéra de Paris... Fête rituelle et cosmique, on pourrait la comparer à ce que Wagner a réalisé sous le nom de *Ton-Drama* dans l'enceinte close

de Bayreuth. Toutefois demeurerait alors cette différence qu'un opéra de Wagner vaut par sa musique et reste beau même si l'on ne comprend pas toutes les paroles, alors que c'est le texte de Sophocle qui bouleverse, et continue à nous bouleverser même en l'absence de toute musique. C'est ainsi la parole de la langue grecque qui a été la vraie musique, dont la musique grecque d'alors n'était qu'accompagnement. Quoi qu'il en soit, un tel usage antique alliait déjà la musique aux sommets de la littérature, et la littérature, en Grèce, recouvrait la totalité du savoir.

Mais ce que j'aimerais avant tout marquer ici, c'est un aspect de la musique grecque, peut-être plus tardif, mais qui nous fait le plus sentir cette distance mentale qui nous sépare de l'antiquité. L'antiquité en effet a rapproché bien curieusement la musique de l'astronomie, sa vraie sœur jumelle. Or il ne viendrait aujourd'hui à personne l'idée de mettre en parallèle la *IXe Symphonie* de Beethoven avec la publication par Pierre-Simon Laplace du tome cinquième de sa *Mécanique céleste,* quoique ces deux événements soient quasiment contemporains. Comment donc astronomie et musique ont-elles pu être dites sœurs?

C'est qu'elles étaient toutes deux sciences; toutes deux se sont mises au service de la connaissance physique du monde. La physique grecque, en effet, a eu pour objet de révéler la nature sous ses deux aspects: visible et audible (alors que notre physique n'écoute plus, mais regarde l'atome ou les galaxies). Si donc l'astronomie grecque s'est aussi attachée au visible en cherchant, derrière les mouvements apparents des astres, les figures géométriques qui les régissent, la musique a été sa sœur en ce qu'elle a révélé, derrière les sons du monocorde, l'harmonie audible du monde à l'aide de proportions arithmétiques rendant compte autant des octaves, des quintes et des quartes que de la musique des sphères.

Cet état, surprenant à nos yeux, surprend de surcroît par sa longévité: car la conjonction de l'astronomie et de la musique demeure dans le *quadrivium* médiéval. Ainsi, si vous avez la curiosité d'ouvrir le *De Musica* de saint Augustin, vous verrez qu'il y est question de tout ce que vous voulez, de la versification aux œuvres de Dieu, mais fort peu de musique entendue en notre sens. Même chez Descartes, où les choses commencent à changer, la pratique de la musique n'a que peu de place puisqu'il y parle surtout d'acoustique; la première phrase de son *Compendium Musicae* formule du reste clairement une thèse pernicieuse, mais hélas durable: elle affirme, je cite, que «l'objet de la musique est

le son». Or, s'il est vrai que nulle musique ne se passe de sonorités, il ne suit pas que les sons fassent à eux seuls la musique.

De ce qui précède ressort que l'on peut tracer, à très grands traits, je veux bien, mais d'une façon continue, une double ligne. Premièrement, la musique a toujours été une pratique: de la monodie grecque à la monodie grégorienne, et de là à la polyphonie et à l'harmonie, pour exploser enfin dès 1700. Mais l'important à mon propos, c'est que la philosophie, le long de cette ligne, n'a guère considéré ainsi la musique; elle y a plutôt vu une étude théorique soit de l'harmonie de l'univers (période grecque), soit de l'ordre et de la proportion des rythmes cosmiques (c'est la période hellénistique et médiévale), soit enfin de la transmission des sonorités au travers du milieu de l'air, et c'est la naissance de l'acoustique moderne.

C'est au XVIII^e siècle qu'apparaît un nouveau rapport entre philosophie et musique, qui va d'abord inverser le précédent. Ce qui a commandé le rapport précédent, en effet, c'est le fait que les philosophes ont compris la musique, sans trop tenir compte de sa pratique effective, comme un auxiliaire de la «philosophie naturelle», c'est-à-dire de la recherche scientifique; le nouveau rapport, par contraste, fait de la musique (entendue dans sa pratique) l'*objet* d'une nouvelle recherche. Voilà un premier point.

Quant à cette nouvelle recherche (et c'est le second point), la philosophie va essayer progressivement de la démarquer de la recherche scientifique moderne née avec les Galilée, les Descartes et les Newton. Et cela dans une double mesure: en récusant d'abord la science moderne, surtout la mécanique qui, en s'occupant apparemment de musique, ne parle en fait que d'acoustique; et, par ailleurs, en constatant que la musique effective qui naît, de Palestrina à Beethoven en passant par Bach, ne doit à peu près rien au mécanisme (elle doit tout juste à l'acoustique la mise en place du tempérament), mais qu'elle a au contraire procédé d'une création spontanée et autonome. C'est ainsi que, du XVIII^e à nos jours, la musique se met à interroger les philosophes de façon toute nouvelle, car la philosophie se trouve alors confrontée d'une part à un phénomène tout neuf, l'éclosion de la musique instrumentale, et, d'autre part, à un problème épistémologique tout neuf lui aussi: celui de chercher une hypothèse directrice distincte du mécanisme, afin de prendre pour objet la musique même et non pas ses seules sonorités.

Remarquons que cette philosophie, née vers 1800, est toujours, aujourd'hui encore, en quête de ses propres méthodes

d'investigation. La seconde partie de mon exposé, par conséquent, va nous plonger dans l'état actuel de la question, en interrogeant les rapports entre philosophie et musique non plus sur la piste de la musique entendue théoriquement comme sœur de l'astronomie, mais en suivant celle de la philosophie moderne quand celle-ci prend pour objet la musique effectivement pratiquée et cherche à son propos une épistémologie adéquate.

* * *

Pour esquisser cette nouvelle ligne, je me réfère en premier lieu à une phrase extraordinaire de Schopenhauer, si extraordinaire en vérité que je suis incapable de vous en donner la référence exacte: faute académique, certes, que je vous demande, en fin de carrière, de me pardonner. Ce qu'on note communément dans son fichier ou sur ordinateur, c'est ce qu'on risque d'oublier, donc ce qui est le moins important. Ce qui vous marque profondément s'inscrit dans la mémoire.

Schopenhauer a donc dit à peu près ce qui suit: il ne faut pas comprendre la musique comme si elle était un fait du monde, mais il faut comprendre le monde comme s'il était musique.

Phrase exceptionnelle[1], car normalement nous tous plaçons les œuvres musicales parmi les choses du monde, surtout aujourd'hui où elles se voient diffusées sous forme de disques et commercialisées en proportion. Et inversement, il ne viendrait à personne l'idée que les symphonies de Beethoven nous font mieux comprendre une nature sur la physique de laquelle la science aura bientôt tout dit. Or c'est pourtant ce qu'affirme Schopenhauer: que la musique éclaire le monde, en livre le sens et nous le fait vraiment comprendre; et Novalis de s'écrier: «Seul un artiste peut déchiffrer le sens de la vie[2].»

Essayons donc à notre tour de comprendre cette révolution, qui engage à certains égards à ce que Gabriel Widmer et moi

---

1. Malgré nos recherches approfondies, cette phrase n'a pas pu être retrouvée. Le Professeur doit l'avoir inventée... (*Note d'Isabelle Roulet, assistante, et de Frédéric Wieder, assistant)*

2. Novalis, *Œuvres*, éd. A. Guerne, N.R.F., 1975, t. 2, p. 82, cité in Georges GUSDORF, *Le savoir romantique de la nature,* «Les sciences humaines et la pensée occidentale, XII», Paris, Payot, 1985, p. 60. *(Note de l'auteur)*

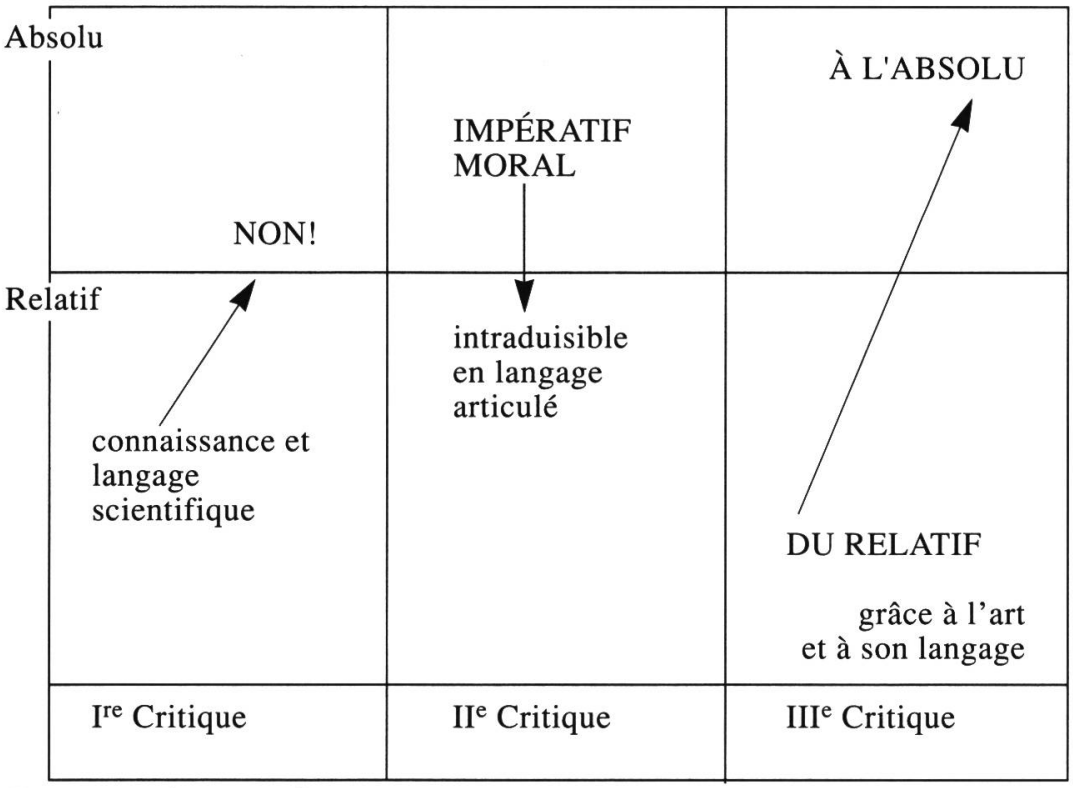
appelons le «renversement sémantique». Et commençons par appeler à l'aide quelques faits historiques qui se situent avant et après 1800.

Il y a en premier lieu cette idée de Schopenhauer que la musique est le langage de l'absolu. Par «absolu», je n'aimerais pas me référer ici à je ne sais quelle réalité supra-terrestre, magique et fuyante; je dirais plutôt que la musique est un absolu dans la mesure où son être, fruit d'une éclosion spontanée, est un *ab-solutum*, séparé, riche de sens et autonome, «concevable par soi» telle la substance de Spinoza. Remarquons que l'absolu musical n'est pas parménidien: il comporte des hauts et des bas, des creux et des bosses: les sommets, en musique, ne le sont jamais que par rapport à des moments moins élevés.

Et il y a en deuxième lieu ce fait que la musique pour Schopenhauer n'est pas à proprement parler l'absolu, elle en est le langage. Voilà qui m'oblige à vous imposer ici un détour, ennuyeux peut-être mais nécessaire, car Schopenhauer est l'héritier d'un aspect de la philosophie kantienne important mais souvent négligé. Ce que chacun sait, en effet, c'est que Kant prescrit à la connaissance scientifique de ne toucher que les phénomènes, et jamais les choses en soi, c'est-à-dire le relatif et jamais l'absolu; et que, en revanche, cet absolu s'adresse en prise directe à notre conscience en nous dictant, non pas ce que nous avons à faire, mais bien le devoir qui est nôtre d'agir conformément à la loi morale; et que, enfin, c'est entre ces deux exigences, développées dans la Première et dans la Deuxième *Critiques,* que se place le contenu de la Troisième *Critique* consacrée pour une grande part à la question du beau.

Mais les conséquences de ce kantisme sur la question du langage n'ont guère été relevées: toute connaissance scientifique s'inscrit en effet dans un certain langage, de nature scientifique et de structure mathématique: sans la formalisation du calcul infinitésimal, plus de mécanique de Newton. Ainsi l'incapacité de toucher l'absolu concerne non seulement la connaissance humaine, mais aussi son langage. Parallèlement, si ce même absolu, selon Kant, s'adresse à notre conscience morale, c'est sans rien lui dire de positif, car il parle à l'impératif et jamais à ce seul mode des constats qu'est l'indicatif.

Voilà donc chez Kant le langage humain écartelé: si l'homme veut connaître le monde, il parle la langue des mathématiciens, mais ne touche pas l'absolu; et si l'absolu lui parle, c'est dans une langue sans contenu positif traduisible dans notre langage.




*Kant et ses deux mondes*

Or la Troisième *Critique* de Kant affirme la réconciliation du relatif et de l'absolu dans le langage de l'art, celui de la poésie plus précisément. De la poésie, pour Kant, et non pas, il est vrai, de la musique: et encore Kant cite-t-il de l'assez mauvaise poésie. Mais les Romantiques allemands vont étendre cette possibilité à la musique et à de l'excellente poésie. Dès lors le chemin vers la métaphysique et vers l'absolu ne prend plus appui sur la science ni sur la morale, mais sur la création et la contemplation artistiques; l'art et son langage, voie royale vers l'absolu: telle a été, pour les Romantiques, une conséquence du kantisme, inconsciente peut-être. Ouvrez du reste n'importe quelle chronologie qui couvre en Allemagne les dates comprises entre 1790 (*Critique du Jugement* de Kant) et, disons, 1830, et vous y découvrirez cette floraison:

1790: MOZART, *Dom Juan.*
1791: MOZART, *Concerto pour piano en si bémol*, KV 595.
1791-1795: HAYDN, *12 Symphonies londoniennes.*
1791: MOZART, *La Flûte enchantée.*
1791: MOZART, *Requiem.*
1795: BEETHOVEN, *Trois Trios op. 1.*

1799: HAYDN, *La Création.*
1801: BEETHOVEN, *Ire Symphonie.*
1801: HAYDN, *Les Saisons.*
1803: HAYDN, *Quatuor op. 103* (inachevé).
1804: BEETHOVEN, *Symphonie Héroïque.*
1809: BEETHOVEN, *Concerto de l'Empereur.*
1815: SCHUBERT, *Le Roi des Aulnes.*
1817: CHOPIN, *Polonaise en sol mineur.*
1819: SCHUBERT, *Quintette «La Truite».*
1821: WEBER, *Freischütz.*
1822: MENDELSSOHN, *Quatuor avec piano.*
1822: SCHUBERT, *Symphonie inachevée.*
1822: BEETHOVEN, *Missa Solemnis.*
1823: SCHUBERT, *Rosamunde.*
1824: BEETHOVEN, *IXe Symphonie.*
1824: SCHUBERT, *La Jeune Fille et la Mort.*
1824: Les premières œuvres de LISZT.
1826: BEETHOVEN, les derniers *Quatuors.*
1826: MENDELSSOHN, *Le Songe d'une nuit d'été.*
1828: SCHUBERT, *Grande Symphonie en do.*
1829: CHOPIN, *Concerto pour piano en fa mineur.*
1830: CHOPIN, *Concerto pour piano en mi mineur.*
1830: MENDELSSOHN, *Symphonie dite «La Réformation».*
1830: SCHUMANN, *Variations Abegg op. 1, Papillons op. 2.*
1831: La première œuvre de WAGNER.

Une telle floraison de chefs-d'œuvre musicaux n'est comparable qu'à la floraison des arts et de la philosophie dans la classique Athènes.

N'oublions pas d'ajouter que cette voie royale a exigé un instrument mental adéquat qui se nomme le «goût». Car pour Schopenhauer la musique, et cette fois-ci je puis citer textuellement, «parle une langue que la raison ne comprend pas[3]», ce qui amènera plus tard Schumann à renouveler l'ancienne opposition des Grecs et des Barbares en traitant de Philistins ceux qui ne comprennent rien à la musique. Or le concept de goût avait été thématisé par les Anglais déjà au début du XVIIIe siècle. Pourquoi? C'est que Richardson, Burke, Home et d'autres remarquèrent que la musique devenait instrumentale. Elle perdait ainsi l'appui du geste («musique de danse»), celui du seul plaisir (la

3. *Le Monde...*, I, § 52.

*Tafelmusik*, j'allais dire celle des aulétrides!), et perdait surtout l'appui de la parole (dans la *Wortgebundene Musik*). Car la parole seule était jusqu'alors porteuse des significations qu'ont pour l'homme les choses du monde; et cette parole trouvait son fondement dans les données soit des sens soit de la raison, en partageant les philosophes en empiristes et rationalistes. Se dégageant donc de la parole et devenant «pure», comme on disait alors, la musique, dans son autonomie, s'est ainsi vu attribuer en Angleterre une faculté spécifique, le goût, distinct et des sens et de la raison, faculté que Kant reprend à son compte en lui assignant la fonction de médiatiser librement et harmonieusement l'entendement et l'imagination.

* * *

A la suite de ce détour historique on peut mieux comprendre comment Schopenhauer entend faire de la musique la clef spirituelle ouvrant à la connaissance du monde; et c'est du même coup entrer dans le fond du problème.

Ce problème est *le* problème esthétique contemporain. Thématisé, il prend la forme suivante, bien scolaire à la vérité (mais enfin je ne prononce pas ici une conférence, mais bien une leçon, même si elle inaugure ma retraite!).

Posons pour commencer deux prémisses.

1° La musique est un absolu et ses œuvres sont des formes de cet absolu.

2° L'écoute de la musique fait intervenir une faculté spécifique appelée le «goût».

L'erreur serait ici de séparer ces deux pôles (le pôle objectif qui serait l'absolu de la musique, et le pôle subjectif qui en serait l'appréhension par le goût). Le goût en effet discerne, et discerner, c'est s'attacher à la chose, en saisir la valeur et le sens pour la distinguer des malfaçons; c'est le jugement qui éloigne des choses en se liant aux seuls critères de qui juge.

On peut donc appeler *contemplation* cette donnée initiale où se soudent l'œuvre et l'intuition qu'en fournit le goût.

Cela dit, il se pose un second problème. S'il est donné que la musique ne fasse qu'un avec son écoute, alors le fait de sa compréhension est aussi donné. Mais on n'a encore rien expliqué. Sous quelles conditions l'esthétique pourrait-elle donc parvenir,

je dis moins à «expliquer» qu'à expliciter cette contemplation, dans des formes et avec un langage qui seraient ceux d'une véritable connaissance?

Et là, pour répondre à cette seconde question, il me faut avancer trois nouvelles prémisses à titre d'hypothèses de travail.

3° L'absolu échappe à la connaissance scientifique autant qu'à la connaissance quotidienne.

4° La musique parle un langage qui n'est celui ni de la science, ni de la vie quotidienne.

5° Le problème doit être posé sur le terrain de la philosophie du langage.

Remarquez maintenant que ma thèse N° 3 suffit déjà à récuser une fois de plus toute forme de positivisme: est destinée en effet à échouer toute connaissance de la musique calquée sur le modèle des sciences de la nature; à preuve l'échec, musicalement parlant, de l'acoustique, et aussi l'échec esthétique des diverses psychologies de l'audition ou sociologies de la musique.

En revanche, si l'on admet ma quatrième thèse selon laquelle la musique parle un langage bien à elle, alors se pose la question de savoir quel type de langage se verrait réservé aux propos tenus *sur* la musique. Ce ne peut pas être, je viens de le dire, le langage de la science, mais ce ne peut pas être non plus le langage musical lui-même. Parler sur la musique, en effet, n'est pas chanter.

Il doit donc s'agir d'un troisième type de langage, destiné à s'inscrire dans une typologie dont, par ailleurs, manquent nos philosophies: type de langage nouvellement structuré qui, au lieu de se référer à des réalités signifiantes dont il constitue les significations, voit le sens de ces réalités constituer ses significations.

C'est Adorno qui, le premier, a imposé à la philosophie deux exigences fondamentales; prises ensemble, elles font ce que j'ai nommé le renversement sémantique. La première attribue à la philosophie le devoir de dire l'indicible: «Mit den Mitteln des Begriffs das zu sagen, was mit den Mitteln des Begriffs eigentlich nicht sich sagen lässt, das Unsagbare eigentlich doch zu sagen[4]». La seconde exigence découle de la première: il s'agit de rechercher explicitement les conditions épistémologiques qui permettent au langage humain de se rapporter à l'absolu, en par-

4. *Philosophische Terminologie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, Taschenbuch Wissenschaft 23, I, § 4, p. 56.

ticulier au phénomène de l'art et à celui, surtout, de la musique. Certes la solution d'Adorno demeure paradoxale; elle consiste à affirmer que, face à la musique et à l'absolu, indicibles dans leur contenu, la meilleure chose à faire est de parler négativement à leur sujet pour mieux éliminer la platitude de ce qu'on en pourrait dire de positif. Mais, au moins, non seulement le langage *de* et le langage *sur* la musique se voient-ils soigneusement distingués, tout comme, du reste, et à peu près au même moment qu'Adorno, Karl Barth distinguait la parole *de* et la parole *sur* Dieu, mais encore, fait nouveau propre à Adorno, c'est le rapport entre ces langages «de» et «sur» qui se voit thématisé, ou pour le moins thématisable.

Telle est donc à mes yeux la voie féconde et toute récente qu'Adorno ouvre aujourd'hui à la philosophie de demain. Car ce que dit Adorno de la musique peut se répéter à propos des grandes expériences humaines: l'amour, par exemple, est indicible, quand bien même il implique les gestes de l'amour, qui, eux, sont dicibles. Mais les gestes de l'amour sans l'amour ne valent rien. De même les œuvres sans la foi, disait saint Paul, ne sont rien sans la foi.

* * *

Le parcours qui a été mien jusqu'ici a été long, insuffisant toutefois, et peut-être assez ardu. Je m'en excuse: professeur retraité, on demeure professeur... Il est temps maintenant de tirer quelques conclusions, qui seront au nombre de cinq.

La première chose à dire, c'est que la musique est un mystère, et que, comme tous les mystères, elle est destinée à le demeurer. Le propre d'un mystère, disait Ansermet, c'est que plus vous l'élucidez, plus se renforce son caractère mystérieux. Mais le besoin demeure, pour cet animal métaphysique qu'est l'homme, de s'adonner à cette élucidation.

La seconde chose à dire, c'est que, à la suite de Schopenhauer, le problème que pose la musique à la philosophie contemporaine nous fait rejoindre l'un des projets de l'idéalisme allemand, né avec Goethe: il s'agit de renouveler sa «philosophie de la nature», qui se distinguait des sciences de la nature non par son objet mais par son épistémologie, et il s'agit de surcroît de la distinguer des sciences humaines.

Troisièmement, quand la philosophie prend pour objet la musique, elle retrouve le sens des réalités. Je dis ici réalité par

opposition aux idées que chacun peut se forger, et par opposition aux mots. Est réel ce qui résiste; est d'autant plus réel ce qui résiste le plus; et les mystères résistent par excellence. André Delessert me disait: le vieux problème des nombres premiers, illustré par la figure d'Eratosthène, n'a pas trouvé de solution; personne ne sait la loi qui régit leur distribution. Eux aussi résistent. Or nos philosophies contemporaines n'aiment plus la résistance: elles se complaisent dans les idéologies, plus molles, voire dans la logomachie: et elles évitent ce retournement décisif vers les choses réelles.

Quatrièmement, s'il est vrai que le problème du langage est le problème par excellence de notre époque, encore ne faudrait-il pas que la linguistique contemporaine se limite à traiter le langage comme s'il était une chose, un *ergon,* alors qu'il est, selon la profonde idée de von Humboldt, *energeia.* Renouvelée, la vieille *Sprachphilosophie* aiderait ainsi la philosophie à poser la question radicale et critique, quasiment kantienne, de la portée du langage face à nos pensées, face surtout à ces réalités mystérieuses qu'un nouveau type de langage pourrait contribuer à élucider.

Cinquièmement et enfin, la musique permet à la philosophie de chercher l'épistémologie dont elle a besoin, par opposition à celle des sciences naturelles et celle des sciences humaines. Car la compréhension de la musique est modèle non seulement pour la compréhension du monde, ce qu'affirmait Schopenhauer, mais encore pour la connaissance de ces sortes de choses que sont les valeurs humaines, dites valeurs par opposition autant aux faits naturels, objets des sciences naturelles, qu'aux faits culturels, objets des sciences humaines. Et en avançant cela, je retrouve ici, paradoxalement, l'idée grecque de la musique d'où je suis parti dans cet exposé, mais sous une forme qui de plus renouvelle Pythagore: car non seulement la musique peut servir la cause du savoir, mais encore le monde, dans son fond, peut être dit «musique».

* * *

En un mot, et pour conclure définitivement, le dialogue de la musique et de la philosophie est de toujours, et il n'est pas achevé. Je ne sais pas ce qu'il adviendra de la musique de demain; mais la philosophie a assez à faire avec la musique d'hier, qui la libère des chemins frayés par la science et ses pro-

grès, en l'amenant à mieux chercher, avec rigueur mais en inventant son modèle épistémologique, comment, de façon contrôlable, la connaissance peut comprendre, puis expliciter le sens des phénomènes humains. Un tel effort de la philosophie permettrait alors l'avènement de ce que notre monde angoissé attend avec impatience: une manière solide de retrouver, au-delà des mots, les choses, au-delà des attributs, les substances, et au-delà des faits, les valeurs.

J.-Claude PIGUET

Je remercie le Doyen de la Faculté des lettres, mes étudiants et en particulier Thémélis Diamantis. Je remercie l'Université de Lausanne et l'Etat de Vaud, sans oublier mes assistants: ceux-ci, de leur côté, remercient les Prof. Philippe Junod et Claude Bérard, ainsi que la BCU, pour l'aide apportée.