

Zeitschrift: Revue de Théologie et de Philosophie
Herausgeber: Revue de Théologie et de Philosophie
Band: 45 (1995)
Heft: 1

Artikel: Études critiques : esthétique musicale et éthique humaine
Autor: Piguet, J.-Claude
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-381531>

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: 11.01.2026

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

ESTHÉTIQUE MUSICALE ET ÉTHIQUE HUMAINE¹

J.-CLAUDE PIGUET

Résumé

Les Carnets de Furtwängler ne sont qu'un recueil de notes prises au hasard des loisirs de l'illustre chef d'orchestre. La traduction proposée en a retenu l'essentiel. Le contenu pose le problème de l'interprétation. De là découlent quelques règles esthétiques : primat de l'intériorité, sens des grandes formes, primat de la vérité sur la perfection technique, refus du mythe progressiste. Toutefois cette esthétique débouche sur l'éthique : refus de l'intellectualisme, et supériorité de la clarté. Cette éthique – proprement humaine – trouve sa source profonde moins dans la philosophie académique que dans les œuvres de la culture – et dans la musique.

Le livre

Cet ouvrage présente en français des textes tirés, pour l'essentiel, de *Aufzeichnungen* (1980), et, pour quelques autres, de *Vermächtnis* (1956) et de *Chaos und Gestalt* (1955). L'ensemble de ces publications, auxquelles il faut ajouter les *Entretiens sur la musique* (1948, trad. fr. 1953), ainsi que *Ton und Wort* (1954, trad. fr. 1963 et 1979), représente un *corpus* dont l'importance est capitale, eu égard non seulement à la personnalité si riche de son auteur, ni à la seule musique et à son histoire, mais aussi, et peut-être surtout, à la philosophie et en particulier à l'esthétique. A l'esthétique de la musique, bien sûr, mais encore à l'herméneutique et à l'éthique. *Aufzeichnungen* ayant été écrit de 1924 à 1954 (date de la mort de Wilhelm Furtwängler), mais n'ayant paru en allemand qu'en 1980, c'est à ces documents que s'attache principalement la présente traduction et adaptation – auxquels *Écrits fragmentaires* ajoute très heureusement des textes s'étageant eux aussi de 1929 à 1954.

Les *Carnets* ne sont pas à proprement parler un livre : ce sont de simples notes, prises au fur et à mesure par Wilhelm Furtwängler, pendant les pauses,

¹ *A propos de* : WILHELM FURTWÄNGLER, *Carnets 1924-1954*, suivis d'*Écrits fragmentaires*. Traduction d'Ursula Wetzel, adaptation française de Jean-Jacques Rapin. Postface de Pierre Brunel. Genève, Georg, 1994, 189 p.

au cours de ses voyages, en train ou en avion, ou le soir dans son hôtel. Il en était de même avec *Vermächtnis*, publié par sa femme Elisabeth. C'est Günter Birkner (de la *Zentralbibliothek* de Zurich) qui a décrypté l'écriture (rapide, au crayon, et de surcroît gothique) consignée sur de petits cahiers. Il n'a donc pas été question, autant avec *Vermächtnis* qu'avec *Aufzeichnungen*, de se contenter de transcrire littéralement le contenu de ces «notes»; Elisabeth Furtwängler l'a sagement imposé – en 1956 déjà. Du reste Wilhelm Furtwängler était lui-même opposé à toute «*notentreue Darstellung*», et il le dit clairement.

Sa traduction

Du même coup la «version» proposée en français par Jean-Jacques Rapin (en collaboration avec Ursula Wetzel) n'avait pas non plus à n'être qu'«une simple traduction de l'édition allemande», et Rapin nous le dit aussi (p. 12). Or cette version française (à mon tour de le dire clairement, mais très fortement) est d'une qualité exceptionnelle. A lire ces pages, même cursivement, on a l'impression de se trouver devant un texte écrit et pensé en français. Tel est en effet le mérite des (rares) traducteurs qui se veulent fidèles à l'esprit davantage qu'à la lettre. A cet égard la réussite de Jean-Jacques Rapin est totale. Il a résolu, dans la langue, ce que Wilhelm Furtwängler a réussi en musique: *interpréter* vraiment. Grâce à sa familiarité avec le monde de la musique vivante, et animé en plus par son propre don d'interprète musical, il s'est identifié à l'auteur (avec l'aide d'Elisabeth Furtwängler). La matérialité de ce livre nous place donc déjà en plein dans les problèmes de l'*interprétation*. Il en va de même – et combien davantage – du contenu.

Son auteur

Wilhelm Furtwängler était bien placé pour s'attaquer à un tel problème: il a été en effet compositeur, et chef d'orchestre. Il a réalisé concrètement, dans les faits et dans toute son existence, cette symbiose de la création et de l'interprétation. Dans le passé, nous dit-il (p. 116), «la création et l'interprétation étaient à peine séparées. Bach et Händel étaient célèbres comme organistes, et chez Beethoven, chez Mendelssohn ou chez Liszt, l'improvisation libre était un de leurs moyens d'expression essentiel».

Vivre ou penser la musique

Il ne faudrait donc pas être tenté de recourir à une «pensée» de Wilhelm Furtwängler qui vaudrait comme telle et porterait *sur la musique*; car ce dernier se méfie des pensées séparées et spéculatives. Pour lui (et c'est un héritage

romantique) l'intelligence est trop souvent trompeuse. Son maître, c'est donc Goethe – et il le dit lui-même (p. 50): «Je ne connais que deux philosophes qui savaient «organiquement» [= de l'intérieur] ce qu'est l'art: Goethe et Platon.» Aux dangers de l'intelligence abstraite, Wilhelm Furtwängler oppose la «nature» (en un sens goethéen): la nature (p. 106) «nous est innée à chacun, autant que les fonctions naturelles de notre corps». Et cette nature est sentiment: elle est «ce que chacun ressent comme naturel», elle est l'âme par opposition aux matériaux, l'esprit et non pas la lettre. Dans l'interprétation anti-naturelle, dite *Notentreue* (fidèle aux notes écrites), on découvre, écrit-il (p. 91), le «premier aveu que la lettre est plus importante que l'esprit. Il ne s'agit plus de l'œuvre. C'est sur le texte que l'on se replie». Or dans les grandes œuvres de toujours, matière et esprit ne sont qu'un: l'extérieur colle à l'intérieur. Par contre, «dans la musique nouvelle, esprit et matière divergent. Chez Strauss, davantage de matière que d'esprit, chez Bruckner, davantage d'esprit mais trop peu de matière. Brahms est le dernier à avoir réalisé cet équilibre» (p. 65). Au fond Wilhelm Furtwängler considérerait volontiers que toute musique – toute création artistique, et surtout tout homme en tant qu'individu éthiquement responsable – est *symbolique*, dans le sens précis (et goethéen) qu'Emil Staiger donne à ce terme: «Alle lyrische Dichtung als solche ist symbolisch, symbolisch nämlich in dem Sinne, dass das 'Äussere' mit 'Innerem' im lyrischen Wort zusammenfällt»². Or la musique est «lyrique» au premier chef. «Accorder l'intérieur et l'extérieur, écrit de son côté Wilhelm Furtwängler (p. 58), est le fait du grand artiste.»

Les grandes dimensions et le primat de l'intérieurité

Il suit de ces prémisses que dans une grande œuvre d'art (une œuvre d'art *belle*), les détails (ou les parties) se fondent dans le tout et en dépendent, ce qui oblige à interpréter d'abord les grandes dimensions: «Une œuvre authentiquement symphonique, un morceau de musique pure, est comme la mer. Il y a de grandes vagues, des plus petites au-dessus d'elles, et d'encore plus petites par dessus. Ce que l'on aperçoit en premier, et qui reste pour la plupart des gens leur seule perception pendant toute leur vie, ce sont les vagues les plus petites. Or, pour une interprétation véritable, il faut saisir les plus grandes» (p. 60).

Il suit aussi que si l'intérieur peut (et c'est l'acte créatif par excellence) engendrer son extériorité, et si l'interprète doit retrouver dans l'extérieur l'intérieurité génératrice, alors tous deux, créateur et interprète, doivent refuser une extériorité qui se voudrait séparée et conquérante. Tous deux refusent

² *Kunst der Interpretation*, Zurich, Atlantis, 1955-1963⁴, p. 254.

l'effet. «Car là où commence l'effet, là cesse l'art» (p. 52). Et plus loin (p. 143) Wilhelm Furtwängler retrouve Pascal: «Se divertir avec des sentiments feints n'a pas d'intérêt à la longue. Des hommes sans âme finissent par renoncer au simulacre de l'âme.»

Deux conséquences encore: la recherche de la seule *perfection* (technique) se fait souvent au détriment de la recherche de la *vérité*. Car l'âme doit commander au corps, l'esprit à la matière, l'intérieur à l'extérieur. Or la perfection relève de l'ordre des matériaux: de meilleurs instruments, jouer plus juste, davantage de précision dans la gestique du chef. Mais «que cette extraordinaire et évidente amélioration de la qualité technique des instrumentistes et des chefs se soit faite au prix d'une immense perte de sensibilité, d'imagination et de force vitale, cela, la plupart des gens ne le savent pas» (p. 143).

Deuxième conséquence: le *temps* propre à la vie de l'art n'est pas celui de la chronologie et du progrès. Schopenhauer déjà disait que l'œuvre d'art «arrête la roue du temps». Tout d'abord le temps musical ne se confond pas avec les battements du métronome: «Le métronome de Maelzel désigne un tempo par des chiffres abstraits. Or, en musique, il ne s'agit jamais d'un tempo abstrait, mais d'une réalité vivante et toujours changeante» (p. 127). Le temps propre à l'œuvre musicale (mais on en dirait autant du temps propre aux œuvres théâtrales ou à la poésie) est donc dynamisme interne, croissance spontanée et toujours nouvelle: il est vie – ou du «vivant» au sens de Bergson. Trop nombreux sont alors ceux qui réduisent ce dynamisme à une succession de diapositives: «L'idéal est devenu la photographie – l'interprétation 'fidèle aux notes'» (p. 78).

Le mythe du progrès

D'autre part la plupart des gens, pense Wilhelm Furtwängler, croient que les artistes se divisent en trois groupes: ceux qui se cantonnent dans le passé (ils sont alors dits «réactionnaires» ou «académiques»), ceux qui révoquent tout passé et se propulsent dans l'avenir (ils sont alors déclarés révolutionnaires: Schönberg), et ceux enfin qui ne travaillent que pour le temps présent. Or cette vision repose sur une idéologie que dénonce Wilhelm Furtwängler: l'idéologie du *progrès*. «Manie du progrès. La théorie du progrès est la planche de salut de notre époque» (p. 21). Et plus loin (p. 163): «Ce qui a progressé, ce n'est pas l'homme, maître de la matière, mais le matériau lui-même [...] et la manière de l'utiliser.» A cet égard l'histoire – ou plutôt l'historicisme – est grandement responsable. «Pour répondre à l'historien: le passage de Wagner à Schönberg qu'on explique uniquement d'un point de vue historique, est justement anti-historique, parce que première rupture avec l'histoire» (p. 71). Une grande œuvre d'art, par conséquent, une œuvre belle, n'est pas d'un seul temps, présent, passé ou futur: elle est de tous les temps, ce qui ne veut

justement pas dire qu'elle serait immortelle. «Dans chaque œuvre véritable vit à la fois le passé, le présent et le futur» (p. 64).

De l'esthétique à l'éthique

De ce qui précède ressort maintenant l'impression que ce que nous dit Wilhelm Furtwängler ne concerne pas seulement la musique, l'art et la beauté, mais, aussi et surtout, l'homme, et, du point de vue des disciplines, autant l'esthétique, l'herméneutique que surtout l'éthique. Et à cet égard le présent ouvrage s'adresse moins aux spécialistes qu'à chacun de nous : à celui qui ne craint pas d'assumer sa propre vie et de la faire en pleine dignité et responsabilité.

L'éthique de Wilhelm Furtwängler commence (du moins à mes yeux) par démystifier le rationalisme contemporain et par mettre en question la *ratio*, dont la place aujourd'hui devient de plus en plus grande – ou plutôt totalisante et opprimante. Or la critique de la *ratio* prend chez Wilhelm Furtwängler une forme qu'il vaut la peine de relever. «L'intellectualisme, nous dit-il (p. 84), veut éclairer à la lumière éblouissante de l'intellect des choses qui sont dans l'ombre et qui doivent y rester.» On retrouve ici cette vision goethéenne selon laquelle le jour illumine tout, et la nuit cache tout, mais justement la vérité est dans le crépuscule, où ce qui est ombré doit le rester. Faire tout entendre dans une symphonie, c'est donc cacher l'essentiel. Et cet «immense processus de rationalisation, écrit-il juste après (p. 85), [...] est une menace profonde pour [notre] état naturel», lequel exige que «la *ratio* règne à la surface» (*ibid.*). «Ainsi nous sommes devenus prisonniers de notre intellect» (p. 165), alors que l'art est liberté – ou plutôt qu'il nous libère. Et si la vie est tragique (elle l'est pour Wilhelm Furtwängler), alors «seul l'homme non intellectuel dans sa vision de l'existence peut percevoir la véritable tragédie» (p. 66).

Moins «penser» que voir clair

Ce refus de l'intellectualisme n'est en aucune façon un appel à je ne sais quel mysticisme aveugle. Il implique au contraire la *clarté*. Ici Wilhelm Furtwängler retrouve Pascal, pour qui la précision et les définitions strictes (fruits de l'intelligence) perdent tout poids devant la clarté et l'évidence (celles du «sentiment», dirait Pascal). «Clarté de la pensée a pour corollaire l'amour. Et l'amour, une pensée claire» (p. 76). C'est que «dans tout grand art, le premier plan et la vision de l'«ensemble» sont simples, tandis que l'arrière-plan est infiniment complexe» (p. 103). Or, disait Goethe, c'est le simple qui est difficile... Pour Wilhelm Furtwängler notre époque marche en sens contraire : on y recherche le compliqué et on fuit le simple. «On en est arrivé à ce que manque de clarté soit synonyme de profondeur» (p. 83). Mais c'est là

oublier que «l’hermétisme, voire le camouflage professionnel de tant de musique nouvelle, ne sont pas un signe de ‘profondeur’ mais de stérilité» (p. 102).

Pour Wilhelm Furtwängler, l’expérience de la musique rejoint donc l’expérience existentielle de soi. Il ne s’agit pas, vis-à-vis d’une œuvre d’art (et vis-à-vis de soi-même ou d’autrui), de juger ou de comparer: il y faut «une approche particulière. [...] Cette approche a pour nom amour. Elle est le contraire des évaluations, des comparaisons. Elle voit l’incomparable, l’unique» (p. 48).

Il ne s’agit pas non plus d’observer, mais bien plutôt de vivre ce qui par ailleurs peut se donner aussi à l’observation. Sinon «on se voit tout à coup à côté de la réalité, on ne vit plus, on est observateur» (p. 41). Et enfin il ne s’agit plus d’expliquer (comme dirait Dilthey), mais il s’agit de comprendre. «Il est peut-être utile d’apprendre à connaître les différences entre les styles, mais c’est une approche superficielle. Il est plus important de pénétrer un seul style, mais de l’intérieur. A partir de là, on comprend les autres» (p. 31).

Une éthique humaine

Il n’est pas possible de résumer ni de condenser une vision de la musique, de l’homme et de l’histoire qui se présente sous la forme d’aphorismes. Toutefois il n’est pas impossible de tirer des écrits d’un musicien tel que Wilhelm Furtwängler une leçon, je dirais, d’éthique humaine.

Et celle-ci, sans être trop réductrice, peut être présentée comme suit:

1. *Grandeur et universalité.* – L’esthétique ne se dissocie pas de l’éthique. Si une œuvre est grande et belle, et qu’elle parle à tout le monde, alors celui qui l’a composée a aussi cherché, dans sa vie intérieure, la grandeur et l’universalité. Et doit le faire aussi celui qui écoute. «Je sais que la véritable grandeur est aussi rare que la véritable universalité. L’une tient évidemment à l’autre. S’il y a souvent grandeur et universalité parmi les hommes, c’est extrêmement rare chez un seul individu» (p. 26). C’est certainement très rare, dirais-je de mon côté: et fort difficile à rechercher. Mais cela ne saurait se trouver sans que chacun tente d’abord d’être entièrement lui-même, en fuyant ce que Wilhelm Furtwängler appelle (en parlant de certains chefs d’orchestre) «faire du théâtre» (p. 142): «feindre, dit-il, des sentiments qu’on ne ressent pas» (*ibid.*). Car ce serait alors jouer toute sa vie sur la carte de la seule extériorité.

2. *Etre soi-même.* – L’être et le rester, c’est se méfier des appartiances à des groupes, à des chapelles, à des manifestes communément partagés. C’est au contraire accepter – et même choisir – la solitude. Car ce sont des individus qui ont imposé le beau, le vrai, le juste. Et l’histoire nous l’apprend. «C’est toujours un individu qui s’est présenté devant les hommes pour s’imposer:

Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner n'appartaient à aucune «tendance». Aujourd’hui l’individu cherche d’abord la protection du groupe. [...] Or les artistes encore présents par leur œuvre ont tous fait cavalier seul» (p. 160-161).

3. *Les choses d’abord.* – Face aux idées qu’on peut se donner, et faire circuler ou communiquer, face aux images diverses qu’on retient de tel ou tel fait, face enfin aux discours et aux phrases que l’on peut former, c’est toujours la «chose réelle» qui doit avoir le primat. Quoique «je ne désire pas cacher mon propre jugement sur les œuvres modernes, pas plus que sur les œuvres anciennes, c’est ce que j’écoute, ce que la musique me transmet qui reste l’essentiel, et non pas ce que j’en pense ou ce que j’en lis» (p. 99). Malheureusement divers «conformismes et guide-âne comme l’époque, la période stylistique, la race, le milieu, la psychologie de l’individu, etc.» viennent interférer dans les jugements artistiques, et ils sont nuisibles. Car «toute appréciation valable de l’art doit se confronter uniquement à l’œuvre». Mais pourquoi, alors, «y a-t-il si peu de gens qui se confrontent directement aux choses elles-mêmes?» (p. 52). Car c’est là oublier que seule la chose donne sens à tout ce qu’elle entraîne. «C’est à partir de la musique que mes mouvements sont intelligibles», déclare (p. 130) le chef d’orchestre dont la gestique a paru si souvent hétérodoxe.

4. *Le refus des «cercles».* – Par conséquent une bonne herméneutique ne peut pas se contenter de faire circuler idées et propos «en cercle», sans quelque normativité. Or la norme, c’est une propriété non pas des idées avancées ni des propos tenus, mais bien de la chose même qui *est* interprétée – ou objet d’interprétation. C’est elle qui commande; c’est d’elle que tout dépend. Et il ne s’agit pas seulement de s’en faire le «serviteur» («‘Serviteur de l’œuvre’, quelle banalité (Toscanini)», s’écrie Wilhelm Furtwängler, p. 38); mais «il s’agit de la comprendre», et cela «dépend de ce qu’on est» (*ibid.*). Or, face à la chose que l’on veut comprendre, et que l’on entend interpréter, il faut que notre «être» se fasse amour; qu’il investisse d’amour l’objet beau. Car, disait Goethe (cité p. 38), «ce que l’on n’est pas, on ne peut pas le faire».

5. *Le retour aux romantiques.* – Enfin je dirais qu’on remarquera assez combien l’éthique de Wilhelm Furtwängler est redevable à Schopenhauer, mais aussi au romantisme allemand et à sa surévaluation de l’individualisme créateur. (On pourrait penser aussi à Nietzsche; mais paradoxalement Wilhelm Furtwängler le tient en piètre estime: c’est pour lui un «intellectuel» qui rationalise – et qui a malheureusement rationalisé Wagner!). Quant à son esthétique, il est frappant de relever les correspondances qu’elle présente avec celle d’Ernest Ansermet. Voici deux chefs d’orchestre qui ont été compositeurs, et qui tous deux se sont adonnés à la «philosophie», de façon différente, certes, mais dans une communauté d’esprit – et en toute indépendance autre que chronologique. Quant à la «philosophie» de Wilhelm Furtwängler, il faut encore en souligner l’aspect goethéen (relevé ci-dessus), et pascalien dans la mesure où se voit suspectée la raison raisonnante à la Descartes.

6. *L’Allemagne de toujours.* – Et enfin, dernier point, certains lecteurs seront peut-être affectés par l’attachement inconditionnel de Wilhelm Furtwängler

gler à l'Allemagne. Pour lui la musique *est* allemande. On peut en discuter, c'est vrai. Mais, au fond des choses, cette affirmation n'est pas fausse. Précisons qu'il s'agit chez Wilhelm Furtwängler d'un attachement à l'Allemagne de toujours, et nullement au III^e Reich, quoi qu'on en ait dit. Les *Carnets* sont sans équivoque possible à cet égard : car il s'agit en fait d'une sorte de «Journal intime», qu'il n'a communiqué à personne, sauf trois jours avant sa mort, où il a avisé sa femme qu'elle pouvait y aller voir et en retenir ce que bon lui semblerait. Or c'est cette «Allemagne de toujours», celle de Hölderlin (cf. p. 89), celle dont il parle fort heureusement (pp. 131-136, en 1937), celle où deux mondes (le Nord et le Sud) «coexistent» (p. 135); c'est cette Allemagne que Wilhelm Furtwängler a voulu défendre malgré tout, et *contre* l'avilissement que lui faisait subir le Nazisme. En 1949, après le boycott dont il avait été l'objet aux USA, Toscanini lui faisait valoir le reproche «qu'on ne peut pas jouer Beethoven à la fois dans un pays libre et dans un pays asservi»; or Wilhelm Furtwängler rétorque très justement que c'est Beethoven «qui rend ses auditeurs 'libres'» (p. 97). A plusieurs reprises Wilhelm Furtwängler dénonce le «terrorisme nazi» (p. 89). Il dénonce «l'art de la démagogie et du mensonge» propre à Hitler (p. 75). Ces textes, il est vrai, datent d'après la guerre; mais en 1940, lors de l'apogée du III^e Reich, Wilhelm Furtwängler s'en prend à Goebbels, dont «la propagande culturelle [est] ouvertement et uniquement adaptée aux besoins du parti. Elle déchaîne une médiocrité sans borne. Par là, une lutte contre toute tradition saine» (p. 61). Et en 1933 déjà, Wilhelm Furtwängler s'en prend à Hitler : «C'est dangereux pour la musique. L'appartenance politique introduit une fausse relation dans le jugement artistique. La beauté doit rester le seul critère» (p. 35).

Les sources d'une philosophie nouvelle

Je me pose finalement une question. Il est clair que la philosophie d'aujourd'hui a besoin d'un nouveau terrain, d'un nouvel envol, d'un sens renouvelé de la vérité et de l'Être. Dans ce siècle (surtout en sa seconde moitié), on en cherche les traces un peu partout. Mais on n'en trouve guère chez les philosophes de métier. Une certaine sclérose créatrice s'accompagne chez eux (de plus en plus) d'un dédale de subtilités ratiocinantes – phénomène qui n'est pas sans rapport avec le profond désarroi spirituel né des grandes guerres.

Or, après la première guerre, ce sont aussi des «non-philosophes» qui ont apporté un engrais stimulant à la création philosophique : des essayistes, des hommes, comme l'on disait, de «culture»; des Spengler, des Keyserling, des Espagnols comme Ortega ou Unamuno. Et voici qu'après la seconde guerre surgissent les œuvres de deux musiciens (Ernest Ansermet et Wilhelm Furtwängler), qui stimulent la réflexion philosophique. Car si la philosophie, jusqu'à aujourd'hui, a trop longtemps vécu sur ses seules ressources, il faut que dorénavant elle pense autre chose que ses propres produits. Wilhelm Furtwängler nous offre, de son côté, cet «autre chose».