

Zeitschrift: Revue de Théologie et de Philosophie
Herausgeber: Revue de Théologie et de Philosophie
Band: 51 (2001)
Heft: 2

Artikel: Correspondance : Frank Martin - J.-Claude Piguet (1965-1974)
Autor: Tétaz-Gramegna, Myriam / Martin, Frank / Piguet, J.-Claude
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-381615>

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: 12.01.2026

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

CORRESPONDANCE
FRANK MARTIN – J.-CLAUDE PIGUET (1965-1974) *

MYRIAM TÉTAZ-GRAMEGNA

Résumé

Le travail de création de Frank Martin (1890-1974) et la quête d'un langage philosophique procédant du discours musical chez J.-Claude Piguet (1924-2000) traversent cet échange de lettres entre compositeur et philosophe, sur fond du débat qui agitait le monde musical dans la 2^{ème} moitié du XX^e siècle, considéré ici comme la crise du langage musical. Piguet focalise l'appréhension de l'art sur la question du sublime alors que Martin, par son insistance sur la sensibilité, semble plus attentif au problème du beau. L'un et l'autre s'accordent sur la prééminence de l'éthique sur l'esthétique.

Publiée un an après la mort de J.-Claude Piguet, la correspondance que celui-ci a échangée avec Frank Martin s'étend sur les années 1965 à 1974. Ces quatre-vingt-huit lettres forment un document attachant, car s'y révèlent la personnalité du philosophe, le cheminement musical et réflexif du compositeur, avec en filigrane, l'image, écrasante d'autorité, d'Ernest Ansermet. Trois hommes qui ont marqué la vie musicale de Suisse romande, dont les pensées et les visions se sont mutuellement fécondées, renforcées et même, à certains moments, figées sur des certitudes affirmées péremptoirement par les uns – Ansermet et Piguet –, de façon souvent plus nuancée et moins polémique par Martin. Genèse d'une œuvre musicale, travail du compositeur, tentative d'appréhender le mystère de la musique, relation entre éthique et esthétique, refus de l'atonalisme, condamnation de l'avant-garde musicale, considérations sur le monde des années 70, tels sont les principaux thèmes abordés, assaisonnés d'un brin d'humour et de quelques piques et coups de gueule qui accableront les uns, en réjouiront d'autres.

L'intérêt de ces lettres est aussi dans les portraits qu'elles laissent transparaître du philosophe et du compositeur, et cette passion du dialogue propre à J.-Claude Piguet. Dans sa préface à *Découverte de la musique*¹, son maître

* F. FÉLIX (éd.), *Correspondance Frank Martin – J.- Claude Piguet (1965-1974)*. Texte établi par J.-Claude Piguet, sous la direction de François Félix, avec le concours de Maria Martin, Préface de Jean-Jacques Rapin, Genève, Georg, 2001, 153 p. Dans la suite du texte, on renvoie à cet ouvrage en donnant les indications de la pagination entre parenthèses.

¹ *Découverte de la musique*, Neuchâtel, La Baconnière, 1948.

Étienne Souriau écrivait : «[Cette thèse] atteste la personnalité, l'originalité de l'auteur, la vigueur avec laquelle son effort est orienté dans un sens qui lui est propre et qui, même lorsque [...] il ne convainc pas, mérite un intérêt, une attention sympathique [...].» On ne saurait mieux résumer le sentiment qui se dégage à la lecture de cette correspondance. Quant à la figure de Frank Martin, elle s'y dessine plus partielle ; dès lors il est intéressant de combiner la lecture de ces lettres avec celles à Victor Desarzens, chef d'orchestre et fondateur de l'Orchestre de Chambre de Lausanne² et au compositeur Bernard Reichel³ pour mieux cerner l'homme qu'il a été.

Ces lettres ont été publiées par François Félix, qui, avec le concours de la veuve du compositeur, Maria Martin, a complété et mis à jour les notes établies par J.-Claude Piguet. Deux index, l'un des noms propres, l'autre des œuvres musicales, facilitent l'usage du volume.

Genèse d'une œuvre

Le fil conducteur de cet échange épistolaire, c'est le *Requiem*, une des dernières œuvres de Frank Martin, son chef d'œuvre, au sens premier du mot. La longue gestation de cette partition, depuis l'aveu de Martin en 1966 : «Je ne me sens pas mûr» (p. 5), jusqu'au moment où il dit à Piguet : «un merci très profond de m'avoir en quelque sorte obligé à vivre et à composer ce *Requiem*» (p. 116), révèle «plus qu'aucun livre, ce qu'est la création. C'est impressionnant», dit Piguet, «de suivre une œuvre dès le moment où on ne fait qu'en parler jusqu'au moment où elle éclate sous les voûtes d'une cathédrale» (p. 113). Elle nous vaut sans doute quelques-unes des pages les plus émouvantes écrites par le philosophe.

Cette correspondance nous fait d'abord entrer dans le processus de composition de Martin, ce «travail d'artisan, polissant et repolissant (son) écriture» (p. 136), ce travail fait «par bribes et par morceaux, à grand renfort de corrections successives [...] jusqu'à ce que ça paraisse naturel et spontané» (p. 10). «On essaie, à tâtons, si une solution qui nous vient à l'esprit suit ce qui la précède et appelle ce qui la suivra» (p. 45). Dès lors on s'étonne du reproche formulé par Piguet contre une certaine musique contemporaine, tonale ou atonale du reste, d'être fabriquée. Tout art est fabriqué, a-t-on envie de répliquer ; il suffit de voir les carnets de notes de Beethoven ou la symbolique des nombres, pour ne pas parler de la science du contrepoint, chez Bach. Ce qui n'épuise évidemment pas le mystère de la musique. De plus, l'art peut être jeu, «le plus noble de tous : n'en faisons ni une religion, ni un pensum»⁴, disait Martin.

² F. MARTIN, *Lettres à Victor Desarzens*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988.

³ In F. MARTIN, *Un compositeur médite sur son art*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977, p. 251 sq.

⁴ *Idem*, p. 171.

Il ressort ensuite des propos de Martin que la composition d'un requiem ne se fait pas comme celle d'un quatuor ou d'un concerto, bien que certains problèmes restent les mêmes : «Je suis en train de chercher les premières notes du *Requiem* et, pour le moment, je n'en sors pas. Heureusement que je sais que c'est chaque fois la même histoire» (p. 79). Ou bien : «Quand on arrive vers la fin d'une œuvre, on est de moins en moins libre. On porte le poids de tout ce qui précède ; il y a une tension à laquelle il faut trouver la réponse» (p. 88).

L'idée d'un requiem effraie d'abord Martin. «Même si c'est un vieux rêve de toute ma vie» (p. 17). Dans une lettre de 1967, il dit avec humour : «C'est un poids de cent cinquante mille tonnes que je n'essaie pas de soulever. Espérons que je retrouverai le courage de l'attaquer cent grammes par cent grammes» (p. 15). Ce n'est que deux ans plus tard qu'on reparle *Requiem* : «J'y pense et repense». Piguet insiste en juin 1969 : «Et puis il y a ce *Requiem* auquel vous passerez bien» (p. 26). La réponse ne vient qu'en 1970 : «Je pense que peu à peu mon *Requiem* se dessine quelque peu. Je fais le vide pour l'instant» (p. 66). Mais plus tard Martin inquiète Piguet : «J'ai parfois l'impression qu'il y faudrait les moyens archaïco-sauvages de la musique pop, les terribles guitares électriques et les déformations électroniques de la voix humaine» (p. 68). En décembre 1970, un coup de téléphone du chef de chœur et compositeur Robert Mermoud, pour qui était commandé le *Requiem*, apprend à Piguet que le travail de composition a commencé.

«Voilà. C'est fini – et j'espère bien fini». Martin lance ce cri du cœur le 9 mars 1972. «Pour moi c'est un merveilleux soulagement de n'avoir plus à faire sortir des idées, ou plutôt des éléments de musique, d'un néant chaotique» (p. 91). Au bout de ce long cheminement, au lendemain de la création du *Requiem* dirigée par le compositeur le 4 mai 1973 et par Robert Mermoud le 5 mai, Frank Martin dit encore : «[...] je n'ai fait que traduire ce texte liturgique qu'au début j'avais de la peine à comprendre [...] Je m'y suis livré entièrement, sans me soucier un instant de formes musicales. Je lui ai donné une voix, une voix musicale parce que je suis musicien» (p. 116).

Langage musical et langage philosophique

La quête philosophique de Piguet et sa tentative de penser une esthétique à partir de l'expérience musicale transparaissent bien sûr dans cette correspondance : dire l'indicible, tenter de trouver un langage qui procède de la transcendance pour exprimer ce qui est derrière, au-dessus de l'œuvre d'art, et ainsi révéler le mystère de la musique. «Au lieu de se résigner à ne pas pouvoir dire l'indicible, on chercherait positivement quel serait le langage qui permettrait que l'indicible cesse de l'être» (p. 25). D'où la tâche de «réformer le langage ; j'y patauge depuis vingt ans, écrit-il à Martin, je ne pense pas que je découvrirai jamais ce nouveau langage» (*idem*).

Nombre des propos échangés méritent attention et suscitent réactions et réflexions. En effet, l'esthétique de Piguet repose sur un certain nombre d'affirmations qu'il ne remet pas en question. Il pense avec Schopenhauer que «la musique est le langage de l'absolu, or l'absolu n'est-il pas la première source de la philosophie»⁵. Il estime comme Ansermet que «seul le christianisme a permis à la musique occidentale d'accéder à sa vérité éthique»⁶. Quant aux musiques «exotiques», dont s'inspirent certains compositeurs modernes, «elles ne sont pas de la musique au même sens où notre musique occidentale est de la musique» (p. 123). Et surtout, il souscrit entièrement aux thèses du chef d'orchestre – on peut s'interroger du reste sur l'influence réciproque de l'un sur l'autre : «la création historique du langage musical est achevée», donc «la musique a été faite et de nouveaux musiciens ne pourront que la refaire»⁷.

Il s'ensuit que pour Piguet, toute musique qui n'est pas fondée sur la tonalité est de la non-musique. À partir de là, il n'hésite pas à «canoniser certaines musiques et excommunier d'autres...»⁸. Le style épistolaire pousse de surcroît le philosophe à des jugements hâtifs, peu ou pas fondés, sur un ton parfois hautain ou méprisant tant à l'égard des compositeurs qui dérogent à ses principes que du public qui écoute cette musique «sans aucun effort à fournir [...] puisqu'il n'y a rien à entendre» (p. 63.) Il refuse d'envisager que la musique pourrait s'ouvrir à d'autres paramètres, créer de nouvelles structures de référence – timbres, couleurs, nuances, par exemple – et reproche à Étienne Souriau⁹, de «refuser toute exclusive : sa haute sensibilité le fait réagir positivement à TOUT [...] il est contre ceux qui sont contre» (p. 65). Paris l'aurait déformé !

La question qu'on est en droit de se poser : Piguet a-t-il écouté avec suffisamment de disponibilité intérieure, d'ouverture d'esprit et de persévérance beaucoup de musique contemporaine, ou s'est-il contenté d'une fin de non-recevoir ? Quand il écrit à propos d'œuvres vocales : «La musique contemporaine prend à l'égard du fond profond (dont le poète parle) un recul, qui se manifeste dans la sensibilité des compositeurs à ce que les poètes ont dit (et non pas à ce dont ils ont parlé)» (p. 38), on doute qu'il ait entendu le «Scardanelli Zyklus» de Holliger ou la musique de Klaus Huber sur les textes de Hildegard de Bingen. Il n'est pas vrai non plus que, par principe, l'esthétique prime dans la musique moderne ; citons Messiaen, Stockhausen, cet ancien élève de Martin souvent décrié dans ces lettres, Nono, Schnittke ou Hosokawa, pour nommer un compositeur qui appartient à une autre culture. Il est évident que leur recherche est celle d'un langage adéquat à une réalité qui est au-delà des notes : foi chrétienne, mysticisme, justice, compassion, sérénité.

⁵ J.-C. PIGUET, *Philosophie et musique*, Chêne-Bourg, Georg, 1996, p. 202.

⁶ J.-C. PIGUET, *Ernest Ansermet et les fondements de la musique*, Lausanne, Payot, 1964, p. 57.

⁷ ERNEST ANSERMET ET J.-CLAUDE PIGUET, *Entretiens sur la musique*, Neuchâtel, La Baconnière, 1963, p. 54 et 71.

⁸ Frank Martin. *Musique et esthétique musicale. Actes du colloque de La Chaux-de-Fonds, Revue Musicale de Suisse romande*, 1990, p. 56.

⁹ À propos du livre : É. SOURIAU, *Clefs pour l'esthétique*, Paris, Seghers, 1970.

«*Un compositeur médite sur son art*»

Frank Martin, lui, est un «compositeur [qui] médite sur son art»¹⁰, quand il ne le pratique pas. «Je me suis trouvé pris dans le travail de l'artiste et les considérations esthétiques n'étaient alors plus de mise. [...] Je vivais l'esthétique, et ne pouvais plus la penser» (p. 67). Il affirme du reste : «mon rôle n'est pas de connaître, mais de faire» (p. 45). Il n'en aime pas moins «brasser des idées», réfléchir à «la nécessité pour l'art de donner forme dans son art à ce quelque chose qui n'est pas de son art» (p. 100), et trouver des fondements pertinents à ses choix esthétiques. La véritable recherche, pour un artiste, «devrait être d'imaginer une esthétique qui corresponde le mieux à l'éthique qui l'habite, qui lui permette d'incarner dans une œuvre le choix de son âme»¹¹, déclare Martin dans une conférence prononcée en 1971 à Interlaken.

Parlant de sa propre musique, où il utilise parfois la technique dodécaphonique, Martin reconnaît qu'«il est merveilleusement fécond d'écrire en se conformant à une règle stricte, si arbitraire soit-elle, mais à la condition de satisfaire en même temps aux exigences de sa sensibilité»¹². Or l'atonalisme va contre la sensibilité de Martin. Dans une lettre à son ami Bernard Reichel¹³, il avoue : «[Dans la composition] je sens que c'est juste, ou faux, mais j'essaie de moins en moins de comprendre.» Or parler de sensibilité, n'est-ce pas reconnaître un choix personnel, qui par conséquent n'est pas nécessairement exclusif ?

Si Piguet focalise l'appréhension de l'art sur la question du sublime, Martin, par son insistance sur la sensibilité, est plus attentif au problème du beau. On regrette qu'il n'ait pu réaliser le projet énoncé un mois avant sa mort : «Je mettrai au clair toutes les pensées sur ce qu'est la musique pour moi [...], sur notre façon de la percevoir et de la ressentir qui me paraît différer plus qu'on ne croit d'un musicien à l'autre» (p. 136). Cette remarque me paraît importante, car elle me semble indiquer une disponibilité à prendre en compte des options différentes. À partir de son expérience de compositeur, Martin sait qu'«il y a peu de fumistes parmi les compositeurs. Écrire une œuvre est une besogne si ardue que très peu de gens s'y adonnent avec la seule pensée de berner leurs auditeurs.»¹⁴ Et que les compositeurs sont «des êtres extrêmement sensibles, dont l'unique but est de trouver la réalisation, l'incarnation dans la musique, d'une vision qui est en eux, d'un mouvement de leur esprit, d'une aspiration d'ordre spirituel, inexprimable par essence, et qui cherche cependant dans le monde des formes, une forme qui lui serait adéquate»¹⁵.

Il n'en écrit pas moins : «nous savons, nous, que la musique s'arrête non au dodécaphonisme [ici il corrige une déclaration de Piguet, MT], mais à

¹⁰ F. MARTIN, *Un compositeur médite sur son art*, cf. note 3.

¹¹ *Ibidem*, p. 201.

¹² *Ibidem*, p. 110.

¹³ *Idem*, p. 253.

¹⁴ *Idem*, p. 170.

¹⁵ *Idem*, p. 156.

l'atonalisme» (p. 48), tout en reconnaissant cependant, au retour d'un concours où il était juré: «le plus triste est peut-être de voir ce que font ceux qui ne sont pas d'avant-garde. À part quelques rares exceptions, ça n'est pas très réconfortant»¹⁶, pour aboutir, dans une lettre à Ansermet, à la conclusion désabusée : «On finit par comprendre pourquoi tant de jeunes vont à la dodéaphonie [entendu ici dans son emploi atonal, MT] ; ce n'est rien, mais c'est plus propre que ce que font les autres. Une seule solution : rester chez soi et travailler, et rencontrer le moins possible ces horreurs»¹⁷. Dans ces échanges avec Piguet, on croit sentir peu à peu l'influence du philosophe qui infléchit la position du compositeur. «Vous voyez que je suis devenu votre disciple, écrit Martin, ou tout au moins que vous avez éclairé en moi des pensées qui étaient si 'globales' que je n'arrivais pas à y voir clair» (p. 87).

On l'a compris, on ne trouve dans ces pages ni un traité d'esthétique, ni une somme philosophique, mais des opinions, des réflexions, des enthousiasmes et des craintes, des points de vue à chaque fois discutés et discutables, le rappel du débat sur la musique contemporaine qui agitait le monde musical à l'époque. C'est dans d'autres ouvrages plus systématiques qu'on cherchera le processus qui conduit Piguet, à partir de la musique, à son fameux «renversement sémantique». C'est dans la musique de Frank Martin que se découvrent les choix esthétiques du compositeur et leur fondement éthique. Mais cette correspondance excite précisément l'intérêt du lecteur en le renvoyant aux œuvres de l'un et de l'autre et pose la question du fondement d'une réflexion philosophique sur l'esthétique, de sa validité, de sa relativité.

Piguet lance des idées, mais ne les pense pas toujours avec toute la rigueur souhaitée. Martin le lui dit: «Cela mériterait une mise au point formelle plus poussée» (p. 33). À propos d'un livre à paraître¹⁸, il parle d'*«un gisement de minerai»* et ajoute : «tout à fait en gros je trouve que vous y mélangez trop le prophète et le savant» (p. 55). Que voilà merveilleusement cernée, au travers de la lucidité bienveillante du compositeur, la personnalité du philosophe, ce qui faisait la richesse de ses échanges avec Ansermet et Martin, son «enthousiasme agissant», sa nostalgie de temps révolus, son intransigeance professorelle, et tout le prix des rencontres avec lui au gré de ce perpétuel questionnement, pertinent et même parfois impertinent, qui vous poussait dans les derniers retranchements de votre propre réflexion.

¹⁶ F. MARTIN, *Lettres à Victor Desarzens*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, p. 46.

¹⁷ ERNEST ANSERMET ET FRANK MARTIN, *Correspondance 1934-1968*, Neuchâtel, La Baconnière, 1976, p. 90.

¹⁸ «Il s'agit d'un ouvrage dont le contenu correspondait à peu près au Livre III de *La connaissance de l'individuel et la logique du réalisme* de J.-Cl. Piguet [...]» (note 1, p. 26 de la *Correspondance Martin-Piguet*).