

Philosophie et Musique
Trois approches philosophiques de la musique
la phénoménologie, le pythagorisme et la philosophie du langage

Jean-Claude PIGUET
Professeur à l'Université de Lausanne

La plus grande vertu d'Ernest Ansermet est de n'avoir cessé de cerner un mystère, le mystère de la musique. Il le dit lui-même : « Il arrive un jour, dans toutes les histoires, ou il est de nécessité impérieuse que les mystères s'éclaircissent », mais il ajoute aussitôt : « Percer un mystère n'est pas le supprimer en tant que mystère ». Au contraire, pensait-il, en approfondissant un mystère on intensifie son caractère mystérieux.

En définissant donc la philosophie comme un effort pour percer le mystère du monde, et en comptant la musique au nombre des mystères, je dirais qu'il y a trois approches philosophiques de la musique : la phénoménologie, le pythagorisme et la philosophie du langage. Ces trois approches philosophiques convergent, dans mon exposé, en s'enchaînant l'une l'autre, et débouchent sur la thèse du renversement sémantique. La phénoménologie en effet propose une méthodologie ; le pythagorisme cherche, mais ne trouve guère, une solution ; la philosophie du langage enfin pose de façon critique la question des conditions de possibilité d'une recherche future.

Commençons maintenant avec la phénoménologie.

Le monisme ontologique que la phénoménologie a hérité du hégélianisme fait d'elle un anti-cartésianisme déclaré. Or le XIX^e siècle, avec son conflit latent entre positivistes et métaphysiciens, était dualiste : la phénoménologie a donc eu le mérite de renvoyer dos à dos

les philosophes spiritualistes et les positivistes, qui ensemble coupaient en deux l'être de la musique. A cet égard j'aimerais évoquer trois problèmes d'esthétique ou la vision phénoménologique restituée une vérité que les doctrines antérieures, par leur opposition même, cachaient.

Le premier de ces problèmes est celui des constituants de la musique. Avec quoi est faite la musique ? Telle est la question à laquelle l'esthétique musicale avait répondu de deux façons opposées et irréductibles. Les acousticiens, et avec eux tous ceux qui songeaient à implanter une esthétique scientifique, estimaient que la musique est faite avec des sons, dont il est possible de mesurer les qualités physiques : hauteur, intensité et timbre. A l'autre bout les métaphysiciens peuplaient la musique de mélodies idéales, imaginaires, tout juste supportées par des notes dont l'être était une essence spirituelle dégagée des lois de la matière. A dire vrai chaque parti s'accordait quelques concessions : pour les uns les sons étaient les sons, mais on concédait qu'ils eussent à être « combinés de manière agréable à l'oreille » ; pour les autres la mélodie était d'ordre spirituel, mais on accordait qu'elle eût à être transmise par l'humble voie des sens. Or la phénoménologie répudie ce dualisme. Elle considère que les sons et les notes, la donnée matérielle et la donnée spirituelle, sont liés entre eux. Et s'ils le sont, ce n'est pas grâce à des rapports logiques ; les intervalles en effet ne sont pas des rapports conceptuels ou rationnels posés entre des choses, ce sont des liaisons intentionnelles qui lient la note au son. Pour le dire autrement, la phénoménologie considère que les notes vont aux sons, décidant pour ainsi dire de s'incarner intentionnellement dans tel ou tel son, et que, inversement, l'essence des sons est de révéler cette intention en rendant manifestes les valeurs tonales et musicales des notes. Les notes vont aux sons. Et en effet c'est une exigence musicale qui a conduit historiquement l'heptatonisme médiéval à chercher depuis *fa* un *si* qui fût plus « mol » que le *si* naturel, en inventant ainsi le *si bémol*. Et inversement l'essence des sons est de révéler des notes : le triton *fa-si* révèle en effet la tonalité de *do* majeur, tandis que le triton *mi dièse-si*, qui est fait des mêmes sons, révèle la tonalité de *fa dièse* majeur. Ainsi, au dualisme de

la musique spirituelle et de la physique matérialiste des sons, la phénoménologie a substitué l'intentionnalité qui assure l'unité des sons et des notes, c'est-à-dire l'unité de la musique, de son âme et de son corps.

Un même renouvellement de l'esthétique musicale grâce à la phénoménologie apparaît si on évoque un second problème, celui de la forme et du contenu. A deux degrés l'esthétique musicale du XIX^e siècle finissant opposait la forme et le contenu sans parvenir à les unir. Au premier degré Vincent d'Indy, analysant les formes symphoniques, répudiait Schumann pour ses manques formels, sans tenir compte de la richesse pourtant incroyable du message schumanien ; et à l'opposé Alfred Cortot mettait en lumière l'essence affective du contenu dans les œuvres de Chopin, allant jusqu'à affubler les *Préludes* de titres de son crû. Au second degré le formaliste Hanslick préfigurait déjà le célèbre Stravinsky de *Poétique musicale*, lequel, on le sait, a nié que la musique non seulement soit, mais puisse être expressive, chassant définitivement (du moins le croyait-il) l'expressivité de la musique. Or Hanslick déjà voyait l'ensemble de la musique comme un pur jeu formel, comme un entrelacs de courbes sonores géométrisées, un peu à la façon dont Walt Disney a figuré Bach dans *Fantasia*, alors que l'ineffable Bazailas, tout à l'opposé, s'alliait avec Lavignac pour chanter sur le mode lyrique la hauteur d'émotion et la valeur affective du génie musical.

A nouveau la phénoménologie unit ce que séparaient les tenants de la forme et ceux du contenu. Hegel déjà, à vrai dire, puis Croce, avaient affirmé un monisme ontologique en liant indissolublement forme et contenu. Car pour Hegel — et c'est là à mes yeux l'essentiel de sa dialectique — le contenu de la totalité est certainement l'esprit, mais ce contenu n'existe que réalisé dans un « moment » dialectique qui met ce contenu en forme, sous la forme d'une thèse, d'une antithèse ou d'une synthèse. L'hégélien Croce précise les choses en écrivant que dans l'intuition, qui est l'intuition du contenu, « le singulier palpite de la vie du tout et le tout est dans la vie du singulier », tandis que dans l'expression, c'est-à-dire selon la mise en forme, « toute pure présentation artistique est à la fois elle et l'univers, l'univers dans cette

forme individuelle, et cette forme individuelle pareille à l'univers ». Et Croce d'ajouter que toute intuition est expression, et toute expression est intuition. Là dessus la phénoménologie tire la juste conclusion en affirmant par la bouche d'Ansermet : « C'est par la forme que se signifie le sens de l'œuvre, et la richesse de sa substance est ce qui donne à la forme sa plénitude de sens... Forme et contenu ne (sont) que deux aspects complémentaires d'une même réalité ». Ainsi, pour la phénoménologie, tout phénomène est constitué, c'est-à-dire mis en forme, mais en même temps il y a toujours quelque chose, c'est-à-dire un contenu, qui, mis en forme, demeure le siège d'une intuition, d'une *Einsicht*.

Qu'on me permette une brève parenthèse. J'aimerais en effet distinguer les formes simples et les formes transcendantales. Par « forme », j'entends ici un contenu mis en forme, prenant ce mot dans son sens phénoménologique qui recoupe celui que lui donne Focillon. Or j'aimerais souligner ici que les formes simples sont le fruit de la liberté créatrice et que les formes transcendantales ne sont pas contraignantes pour cette liberté. Une forme simple, c'est, par exemple, celle de la fugue ou la fameuse forme-sonate. Or comparez deux fugues, la première composée « selon les règles » par un professeur d'harmonie et de contrepoint, la seconde étant de Jean-Sébastien. Si vous faites abstraction du contenu, c'est-à-dire à première lecture, les différences sont minimes. Mais en approfondissant le sens, vous vous apercevez que, chez Bach, c'est la musique qui conduit le développement, donc que c'est la liberté (moins du compositeur que de la musique) qui engendre la forme. Rien ne témoigne mieux de la liberté créatrice, ou plutôt de la création libre, qu'une fugue de Bach. Et à cet égard la liberté formelle de Haydn dans ses symphonies est, peut-être, encore supérieure à celle de Beethoven. Or les formes transcendantales ne sont pas contraignantes pour cette liberté-là. Il en va de même chez Kant. Quand ce dernier affirme que le temps et l'espace sont des formes transcendantales de la sensibilité, il ne nous contraint pas à voir telle chose plutôt que telle autre, et il ne nous empêche pas d'aller percevoir toute réalité qu'on voudra. Notre liberté de regard reste totale ; simplement, quoi qu'on regarde, ce sera, dit Kant, dans le temps

et dans l'espace. De même en musique et pour Ansermet : la tonalité est une forme transcendante de la sensibilité musicale. Elle est aux antipodes de ce qu'on a pu appeler la « tyrannie du *do* majeur ». Elle correspond en musique à cette nécessité transcendante qui est nôtre quand nous parlons : nécessité de prédiquer, nécessité d'utiliser, quoi que nous disions, des verbes, c'est-à-dire des prédicats. Simples ou transcendantes, les formes musicales ne sont ainsi que la forme même de notre liberté.

Ces formes, en musique, ont l'être du sentiment. Si en effet les formes (simples ou transcendantes) propres au langage parlé sont ontologiquement de l'ordre du rationnel (et Kant l'a montré), les formes propres au langage musical portent l'être du sentiment. Elles ne sont donc pas des concepts, mais se rapprochent de ce que Michel Dufrenne a appelé des *a priori* affectifs. Ainsi la tonalité, dont je viens de parler, est-elle d'abord un sentiment tonal. Je précise que par « tonalité » je n'entends pas la seule façon dont les XVIII^e et XIX^e siècles l'ont utilisée en opposant le majeur et le mineur et en modulant d'une tonalité déterminée à une autre. Car la musique modale, heptatonique, est aussi tonale dans son essence, de même que la musique polytonale d'un Milhaud ou d'un Britten, ou encore la musique dodécaphonique d'un Frank Martin. Toutes font dire à la musique, en totale liberté, tout ce qu'elle a à dire, mais c'est toujours en prédisant, c'est-à-dire en faisant intervenir dans les assertions cet équivalent musical de notre verbe être : la conjonction de la quarte et de la quinte dans l'octave. Rien n'est donc plus faux que de considérer la tonalité comme un ensemble de lois (naturelles ou conventionnelles) qui préexisteraient à la création et limiteraient la liberté créatrice. Une telle vision est en effet celle des Beckmesser ou des Reber, celle des professeurs d'harmonie, non pas celle des musiciens. Il ne faut pas confondre Beckmesser et Wagner. Là encore, on le voit, la phénoménologie converge, avec des Dufrenne, des Ansermet, des Raymond Court, vers l'affirmation que la musique, loin d'exprimer ou de traduire des sentiments, est elle-même sentiment, porteuse ontologique d'un être affectif, et vécu. Le vécu musical, en effet, est *Erlebnis*, vécu global qui est fondateur de sens du perçu et du conçu. C'est le vécu affectif,

aux antipodes d'un simple état psychologique ou d'un « affect », qui fonde en musique la perception des faits sonores en leur donnant sens, et qui fonde au second degré la conceptualisation de cette perception, en lui donnant sens à son tour.

Pour entrer maintenant dans le deuxième volet de mon exposé, je veux commencer par lever une illusion, l'illusion bergsonienne de la musique comme pur vécu, un vécu qui serait purement qualitatif, irréductible à toute quantification. Car la tradition pythagoricienne, qui parcourt toute l'histoire de la musique de Pythagore à Ansermet, constitue le plus grand et le plus cruel démenti apporté à Bergson. J'accorde que si, dès Pythagore, il y a eu mille et un essais de quantifier la musique, aucun ne semble avoir définitivement réussi. On peut se demander pourquoi. Et à cette question j'aimerais apporter ici une réponse personnelle qui va me conduire tout à l'heure à des perspectives épistémologiques sur la philosophie du langage.

A mes yeux le pythagorisme a toujours échoué parce qu'il a procédé à l'envers, la tête en bas. Il faut donc le remettre sur ses pieds. En deux mots, il est parti des mathématiques pour aller vers la musique, alors qu'il devrait partir de la musique pour monter vers les mathématiques. Rappelons d'abord succinctement quelques positions historiques. Pythagore lui-même, se fondant sur les cordes vibrantes, a quantifié des faits sonores, et il l'a fait à l'aide de fractions simples. Après lui, jusqu'au XVIII^e siècle, on a augmenté le nombre de faits sonores, en passant de la gamme heptatonique à la gamme dodécaphonique, et on a enrichi les moyens mathématiques mis en œuvre (calcul du tempérament, etc.). Mais on n'a rien changé au principe pythagorien initial, qui nous conduit ainsi en droite ligne à l'acoustique scientifique contemporaine.

Fechner, le premier, innove sur le principe. Il ne quantifie plus les faits sonores, mais la corrélation entre ces faits et la conscience psychique de ces faits. Il aboutit alors à sa fameuse loi qui affirme que les sensations, c'est-à-dire la conscience corrélatrice aux faits sonores, croissent comme les logarithmes des excitations effectives.

Là-dessus Augustin Savart part de cette quantification logarithmique pour opérer sur les quantités ainsi obtenues, et il divise l'octave

en 300 savarts, le nombre 300 étant obtenu en multipliant par 1000 le logarithme de l'octave, c'est-à-dire le $\log 2 = 0,30103$.

Si maintenant on survole d'un seul coup d'œil l'ensemble de cette tradition pythagoricienne, on s'aperçoit de deux choses. Premièrement la quantification de la musique n'a pris appui que sur les faits sonores, jamais sur la musique que les sons portent. Ainsi les savarts ne désignent que des sons, ou des distances entre les sons. La musique elle-même est oubliée. Secondement les quantités obtenues par la quantification sont manipulées opératoirement au nom de règles qui ordonnent les quantités elles-mêmes, non pas les choses dont elles sont devenues les quantités au terme de la quantification. Ainsi Savart ajoute ou soustrait des savarts, mais il va de soi, pour lui, que les règles de l'addition et de soustraction, en particulier la convertibilité de ces deux opérations, étant valables pour les quantités, sont *ipso facto* valables pour les choses ainsi quantifiées.

Or rien de tout cela ne va de soi, et je pense pour ma part d'une tout autre façon. La tradition en effet appliquait au réel les lois propres aux quantités obtenues ; or je pense que ces lois doivent être induites à partir des choses, non pas déduites à partir d'une théorie. Et la tradition quantifiait à partir du sonore ; or je pense qu'il faudrait quantifier à partir du musical.

Ainsi, *musicalemment*, l'octave est coupée en deux parts égales par la quinte. Du *do* au *sol* supérieur, il y a la même distance (musicale) que du *do* supérieur au *sol* inférieur. C'est ce phénomène qu'il faudrait quantifier ; j'ai cru y parvenir, en prenant les logarithmes des logarithmes. Pour Savart, la quinte vaut 175 savarts ; ensemble elles font l'octave = 3006. En prenant les logarithmes de ces logarithmes, on obtient 24304 pour la quinte et 47712 pour l'octave — et on a coupé l'octave en deux parties approximativement égales.

Mon calcul, que j'ai publié, n'est pas faux, mais ce n'est pas encore un bon calcul. L'idée toutefois qui le dirige me paraît une bonne idée. Je l'exprimerais ainsi : les quantités qu'il s'agit d'obtenir, y compris leurs lois internes de manipulation, doivent être au terme de la quantification, non pas à son principe. Et si la quantification doit précéder l'obtention de quantités, cette quantification doit obéir à des

règles épistémologiques contrôlées dans leur validité. De fait, je pense que la quantification cherchée de la musique impose méthodologiquement un *renversement* dans la manière de concevoir les rapports entre le qualitatif musical et le quantitatif. Car ces rapports ont toujours été établis (dès le XVI^e siècle) sur la base de ceux qui se laissent établir dans les sciences de la nature. Or la musique n'est pas un fait naturel, loin de là. C'est un préjugé scientifique que de le croire.

Chez E. Ansermet le pythagorisme qui est sien, et qui repose sur les données théoriques que je viens d'esquisser, aboutit à une théorie des intervalles musicaux qu'il vaut la peine d'aborder succinctement. Cette théorie, du reste, rejoint sous son aspect systématique une élucidation du devenir historique de la musique.

Tout a commencé en effet, et pour la musique tout commence, par l'octave. Car cet intervalle incarne assez bien ce que Platon a appelé l'union du même et de l'autre. Les deux notes de l'octave sont deux, et elles sont nécessairement deux si une femme et un homme chantent, dans le même registre, la même note. Mais en même temps elles ne sont qu'une, et fondent en un le chant qu'on appelle à l'unisson. Derrière ce fait banal (je le remarque en passant) il se cache une grande richesse épistémologique. C'est que les faits les plus importants, qui ont déclenché la connaissance humaine à long terme, ne sont jamais, si on les rapproche, ni identiques ni entièrement divers. Les Grecs le savaient assez, quand ils joignaient, pour expliquer le monde et les hommes, les deux principes des *similia similibus* et des *contraria a contrariis*.

Si donc, dans l'octave, l'aspect d'identité est fourni par l'unisson qu'elle institue, l'aspect de diversité est donné par le chemin qui va du grave à l'aigu et de l'aigu au grave. Le terme du chemin est l'intervalle d'octave, donc un retour à l'unisson (c'est-à-dire au même), mais le cheminement engendre la diversité. En montant vers l'octave aiguë la conscience musicale engendre la position de quinte, découvrant un *la* au milieu du chemin qui va du *ré* grave au *ré* aigu. Et, dans l'autre sens, en descendant du *ré* au *ré* grave, elle découvre également la quinte, à savoir le *sol*, qui est lui aussi au milieu de l'octave descendante.

Si l'on répète cette genèse à partir du *la* ainsi obtenu en montant, et à partir du *sol* obtenu en descendant, on obtient tous les sons dits naturels c'est-à-dire ni diésés ni bémolisés), que l'on peut ensuite ordonner entre eux sous la forme d'un escalier, ou plutôt d'une échelle : l'échelle heptatonique.

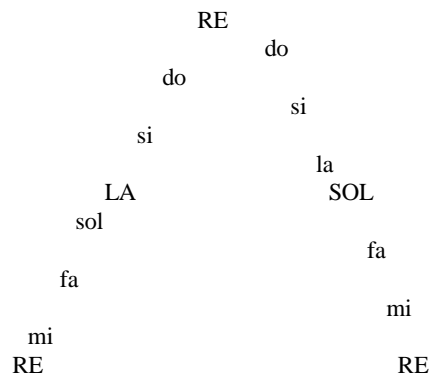
Contrairement donc à ce qu'affirment les acousticiens, la notion de gamme est postérieure à la découverte des sons par la conscience musicale. La conscience musicale toutefois a dû chercher à résoudre un handicap majeur : car l'octave *si-si* ne possède pas, à la montée, un point milieu (*fa* n'est pas à distance de quinte du *si* inférieur), et parallèlement l'octave *fa-fa* ne possède pas, à la descente, ce point milieu. Pour résoudre cette difficulté, qui s'est du reste résolue plus facilement à la descente qu'à la montée, la conscience musicale amollira le *si* grave à partir du *fa* supérieur et inventera, je l'ai dit, le *si bémol*. En montant du *si* grave, elle inventera parallèlement le *fa dièse* supérieur, et ainsi de suite, engendrant la gamme dodécaphonique que, par des calculs mathématico-physiques, le XVII^e siècle « tempérera » - autorisant par là Bach à écrire le *Clavecin bien tempéré*.

Ce qu'il faut retenir de cette histoire tout juste suggérée ici, c'est que cette généalogie des intervalles interdit de considérer ces derniers comme des rapports logiques, abstraits et intemporels. Car ils ne sont point relation, mais substance ; ils ne relient pas des points qui seraient les sons, mais actualisent la musique en cheminant, en ouvrant un chemin ou aussi en suivant un chemin déjà ouvert. Et en effet, remarque Ansermet, ce n'est pas la même chose pour la conscience musicale que de monter à partir du *ré* grave pour découvrir, à mi-chemin, le *la* qui est en position de quinte, et de descendre du *ré* supérieur vers ce même *la*, qui n'est plus découvert, mais redécouvert à la descente comme on retrouve la cabane où on s'était reposé en montant. Parallèlement le *sol* qui a été découvert à la descente en partant du *ré* aigu, et qui a été pour ainsi dire inventé de cette façon, présente un aspect inventif et créateur qui fait de la quinte descendante un cheminement différent de celui de la quarte ascendante.

Il en va ici de même qu'avec une cabane de montagne, et cette métaphore peut être ainsi prolongée. Imaginez en effet une montagne

dont le chemin d'accès s'élève selon une progression logarithmique, c'est-à-dire que ce chemin devient de plus en plus raide. Imaginez maintenant, sur ce chemin, une cabane placée là où la pente (logarithmique) commence vraiment à grimper fort. Eh bien, au seul point de vue de l'espace, et si vous le mesurez avec ces mètres musicaux que sont les savarts, la cabane sera plus éloignée du point de départ que du sommet de la montagne, tout comme *la* est plus loin (175 savarts) du *ré* grave que du *ré* aigu (125 savarts). Mais au point de vue du temps, la marche d'approche vers la cabane prendra moins de temps et l'ascension finale prendra plus de temps, parce qu'elle est très raide. La cabane sera donc réellement, pour celui qui chemine, au milieu du chemin. Imaginez maintenant que vous redescendez, mais par un autre chemin, où il y a aussi une cabane. Comme vous ne connaissez pas le chemin, vous mettrez beaucoup de temps jusqu'à la cabane, qui vous paraîtra plus basse qu'elle n'est. Et de là, le chemin sera plus court, mais vous serez fatigués. La cabane restera au milieu de votre chemin réel. Donc, quand vous montez, la cabane intermédiaire s'appelle *la* ; quand vous redescendez, elle s'appelle *sol*. Mais toutes deux sont au milieu du chemin. Les espaces parcourus ne sont pas les mêmes, mais bien les temps nécessaires pour les parcourir.

Or la musique mesure l'espace à partir du temps, car elle est d'abord temporalité. Elle tisse, dit Ansermet, du spatial avec du temporel.



Je ne veux pas prétendre ici que cette généalogie des intervalles a pris, chez Ansermet, sa forme définitive. Il me suffit d'avoir fait comprendre combien elle renouvelle la perception de la musique. Car, réellement, elle part de l'expérience musicale elle-même pour aboutir aux présupposés théoriques qui la rendent possible, alors que toutes les autres théories partent de présupposés acoustiques et mathématiques pour les appliquer non pas à la musique, mais aux seuls sons qui la portent.

Passons à la dernière partie de cet exposé. Pour la philosophie de la musique, il ne s'agit pas seulement de quantifier avec des nombres, mais aussi et surtout de dire, avec des mots, ce qu'est l'essence de la musique. Il s'agit donc de porter maintenant notre attention sur le langage parlé afin de demander sous quelles conditions il serait apte à assurer une connaissance valable de la musique. C'est dire qu'entrant ainsi dans le problème épistémologique, j'entre du même coup dans les arcanes de la philosophie du langage, dernier volet de mon triptyque.

A mon avis la musique (non pas les sons) peut devenir objet de connaissance valable si et seulement si on respecte ces trois règles :

- Prendre appui sur le phénomène musical (non pas sonore) et le poser à titre d'hypothèse (et non pas comme donnée d'observation). Phénoménologiquement parlant, le point de départ est donc livré non pas par le noème, mais par la noèse, posée hypothétiquement dans sa liaison au noème auquel elle confère le sens.

- Passer par induction du phénomène musical aux divers phénomènes sonores considérés comme des faits attestant l'intentionnalité du phénomène musical, lequel noétiquement, cherche sa réalisation sonore noématique.

- Chercher alors, et alors seulement, quelles lois, quantitatives ou non, peuvent rendre compte de la corrélation noético-noématique du phénomène envisagé.

C'est ainsi, à mes yeux, que procède fondamentalement la théorie logarithmique de la musique chez Ansermet. Il estime, musicalement partant, que la quinte coupe l'octave en son point milieu. De cette noèse il induit le fait sonore que la quinte et la quarte ont même longueur. Et alors il cherche sur une règle logarithmique la mesure de cette égalité,

que bien entendu ne lui livrerait aucun mètre de couturière. Car sur une règle logarithmique la distance du point 1 au point 2 est la même que celle du point 2 au point 3, alors que sur un mètre de couturière la distance de 0 à 175 savarts n'est pas la même que celle de 175 à 300 savarts. (Toutefois le logarithme de 175 est presque égal à la moitié du logarithme de 300.).

Il faut remarquer maintenant que cette manière de procéder inverse celle qui est propre aux sciences naturelles. Ces dernières en effet partent de l'observation des faits pour en induire une hypothèse, alors qu'à mon point de vue il s'agit de partir d'une hypothèse sur le sens musical (noétique) pour en induire des faits sonores (noématiques). Enfin la loi est, en sciences naturelles, attestée par la vérification que lui apportera les faits, et elle explique les faits, alors qu'ici la loi logarithmique n'explique rien, mais reflète théoriquement la compréhension qui est prise pratiquement d'un phénomène musical.

Il faut maintenant remarquer, de plus, qu'une telle inversion repose sur un phénomène très général du langage humain, que je décris sous le nom de renversement sémantique. Commençons par dire que le langage ordinaire, surtout dans son usage scientifique, présente deux propriétés qui interdisent son usage pour la connaissance de la musique. Car il est quantifié et déterminatif. Il est quantifié. Car ce ne sont pas les nombres seuls qui inscrivent dans le langage la marque de la quantité ; nos phrases elles-mêmes sont découpées syntaxiquement, selon des structures que la logique ancienne connaissait précisément sous l'étiquette *secundum quantitatem*. Ce n'est donc pas que le langage, ainsi que l'a dit Bergson, découpe le réel ; certes il le fait, mais c'est parce qu'il est déjà lui-même découpé en structures analytiques par des propriétés quantitatives qu'on appelle aujourd'hui extensionnalistes. Et, étant lui-même quantifié, il quantifie à son tour.

Il quantifie *et* il détermine. Car ce sont les propriétés syntaxiques du langage qui, d'ordinaire, déterminent ses valeurs sémantiques, autant pour désigner que pour qualifier le référent. Le réel, en effet, est, aux yeux du langage ordinaire (j'entends surtout dans son usage scientifique), au terme d'une synthèse visée à partir d'éléments préalablement dissociés et exprimés par des structures analytiques.

Or, un tel langage, déjà quantifié, et déterminatif de son référent, est incapable, comme tel, de servir la cause d'une juste connaissance de la musique. Car si la musique est qualité, ce que j'accorde, et si, ce que je demande, elle n'est pas irréductible à une quantification, il n'est en tout cas pas du tout certain que ce soit ce type de quantité contenu *secundum quantitatem* dans le langage ordinaire qui soit adapté à une juste quantification du phénomène musical. En d'autres termes, si la musique n'ignore pas la logique, ce n'est certainement pas une logique extensionnaliste à la Wittgenstein qui rendra le mieux compte des structures musicales.

Et par ailleurs ce langage est déterminatif. Or c'est une règle d'or de toute esthétique musicale que celle-ci : un langage tenu sur la musique ne détermine en aucune façon la nature du langage de la musique, c'est-à-dire de la musique comme langage. Car c'est la musique qui est auto-déterminée dans son sens, selon son propre langage. Dieu merci, du reste : heureusement que le sens d'une symphonie demeure indépendant de ce qu'en disent les critiques musicaux. Si donc la musique, considérée ici comme langage, possède en propre le sens qu'elle se donne, alors le langage tenu sur la musique ne doit pas déterminer son objet, mais se laisser déterminer par lui. Car ce ne sont pas les significations contenues dans ce que je dis de la musique qui font le sens de la musique, mais tout au contraire. Telle est, en deux mots, l'idée de base du renversement sémantique.

Schopenhauer déjà disait qu'il ne faut pas expliquer la musique à partir des choses du monde, et combien moins encore à partir des seuls pouvoirs de la représentation et des concepts du langage, mais qu'il faut au contraire comprendre le monde à partir de la musique. J'en puis donner un exemple très bref. Il s'agit, quand on confronte la musique au langage qui porte sur elle, de se pencher sur l'usage des métaphores. Car Schopenhauer, toujours lui, disait excellemment que le rapport entre la musique et le monde est analogique. Or la métaphore, dans son visage ordinaire, passe du signifiant au signifié. De la série « As/Roi/Dame/Valet » je projette (signification sur la série des conducteurs d'automobiles en parlant d'un « As du volant ». Mais quand vous parlez métaphoriquement d'une œuvre de musique, vous

accomplissez le renversement sémantique et le trajet du sens s'inverse. Ainsi, quand je parle des trois coups du destin, ce n'est pas la notion conceptuelle du destin qui ajouterait un sens aux notes du début de la *Cinquième* ; ce sont ces notes qui, par leur propre pouvoir, me font comprendre un aspect du destin. De même Ansermet faisait remarquer que ce n'est pas le titre, *La Mer*, qui donne un sens au poème symphonique de Debussy qui porte ce nom, c'est au contraire la musique même qui éclaire le titre et nous fait comprendre quelque chose de la mer. Finalement il en va de même en art qu'avec les grandes choses de la vie : c'est l'amour vécu qui nous fait prendre conscience du sens des phrases tenues par les hommes à son propos, et si une phrase de théologie peut prendre sens pour nous, c'est toujours grâce à l'efficace préalable de la foi.

Je conclurai en cinq propositions.

1. Il n'y a pas, il n'y a jamais eu de passage direct de la philosophie à la musique. Aucune voie royale n'a jamais jalonné les essais tâtonnants de la philosophie de la musique.

2. Il existe des approches philosophiques du mystère de la musique. J'en ai compté trois, que j'ai ordonnées en les intégrant l'une à l'autre. Elles ne font du reste que poser des problèmes, sans encore en résoudre aucun.

3. Prises ensemble dans leur dialectique propre, ces trois approches exigent un renversement sémantique qui n'est pas sans rapport avec la *Gestalttheorie* et son refus des méthodes analytiques et béhavioristes.

4. Une telle approche philosophique de la musique, avec son renversement sémantique, peut valoir pour d'autres faits humains : la foi, l'amour, la mort.

5. L'esthétique musicale de demain, ainsi orientée dans cette direction, pourra peut-être servir de modèle épistémologique pour les sciences humaines, dans la mesure où celles-ci se décideront un jour à récuser leur méthodologie héritée des sciences exactes.