



HAL
open science

Philosophes et musiciens : de Socrate à Jankélévitch

Alain Patrick Olivier

► **To cite this version:**

Alain Patrick Olivier. Philosophes et musiciens : de Socrate à Jankélévitch. Trois philosophes et leurs musiques, Musée du Louvre, Oct 2001, Paris, France. hal-03034761

HAL Id: hal-03034761

<https://hal.science/hal-03034761>

Submitted on 1 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Philosophes et musiciens : de Socrate à Jankélévitch

Alain Patrick Olivier

Musée du Louvre, Paris, 15/10/2001

Lorsque Socrate s'apprête à mourir, dans sa prison, il se met à composer de la musique. Son disciple lui demande pourquoi il s'adonne à cette activité dans ses derniers instants, alors qu'il n'a jamais composé jusqu'alors. Le philosophe lui répond que, pendant toute sa vie, il avait été visité par un même songe. Une voix lui disait : « Socrate, tu dois travailler à composer de la musique. » Mais, pour le philosophe, faire de la philosophie et faire de la musique revient à un seul et même exercice. Il n'y a pas de plus haute musique que la philosophie et c'est là son occupation. Le philosophe se pense comme essentiellement un musicien, et considère que le véritable musicien ne saurait également être que philosophe. A l'origine de l'histoire de la philosophie, dans le moment pathétique de la mort de Socrate, se trouve ainsi affirmée hautement l'union des deux disciplines.

Pourtant, il ne semble pas que cette entente, cette identité socratique du philosophe et du musicien se soit répétée dans la suite de l'histoire de la philosophie. On observe plutôt une évolution des deux disciplines tout à fait autonomes et sans lien véritable l'une avec l'autre. Il est difficile de considérer que la philosophie a pris part dans l'évolution de

la musique, ou que les compositeurs ont eu une influence importante pour la réflexion philosophique.

Envisager la question du philosophe musicien se réduit plutôt à envisager quelques exceptions, quelques noms seulement de philosophes, une activité périphérique dans le champ de la philosophie, un domaine plutôt marginal de la musique. Il est d'ailleurs rare de trouver dans les programmes de concert des œuvres écrites par des philosophes.

La série de concerts produite par l'Auditorium du Louvre a quelque chose d'exceptionnel au sens où elle nous conduit non seulement à entendre quelques curiosités, telles que des œuvres de philosophes, mais aussi à nous interroger sur le lien entre la philosophie et la musique. C'est là un sujet d'investigation assez peu fréquent, de la part des philosophes eux-mêmes, pour lesquels la musique n'est pas un objet de réflexion constant.

De grands penseurs, dans l'histoire de la philosophie, ont certes pu prendre la musique comme objet de leur étude ; ils lui ont donné quelquefois une place importante dans leur système. Pourtant, dans la majorité des cas, le dialogue entre le philosophe et le musicien n'a pas lieu. On pourrait plutôt parler d'un malentendu ou d'une ignorance mutuelle entre les deux disciplines. L'exemple extrême étant celui d'un Emmanuel Kant, qui considère la musique comme un divertissement antisocial.

Faut-il en déduire que Socrate était une exception ? Qu'il n'existe entre la musique et la philosophie aucun lien essentiel, mais seulement une incompréhension mutuelle ? Et qu'une « musique philosophique » ou un « philosophe musicien » sont des idées tout à fait utopiques ?

C'est de cette question que j'aimerais vous entretenir brièvement maintenant.

I. Puisque nous allons passer une soirée entière en compagnie de Socrate, et en raison de la forte identification qui existe chez lui entre la philosophie et la musique, je voudrais d'abord m'arrêter sur son exemple.

II. Ensuite, je voudrais examiner les œuvres ultérieures composées par des philosophes.

III. Puis m'interroger, en retour, sur l'image de la philosophie et du philosophe chez les musiciens.

IV. Enfin, envisager une autre forme de relation entre la philosophie et la musique, qui ne soit plus de l'ordre de la production d'œuvres déterminées.

I. L'EXEMPLE SOCRATIQUE

L'exemple de Socrate est révélateur à la fois du lien profond qui unit la musique et la philosophie et de la conception paradoxale que le philosophe peut avoir de la discipline musicale. Un extrait du *Phédon* (qui n'est pas mis en musique par Erik Satie) précise l'attitude du philosophe. Comme je viens de le dire, Phédon interroge Socrate, lorsque celui-ci est emprisonné, sur les raisons qui le poussent à composer de la musique, et à rivaliser ainsi avec le musicien Evenus. Je cite le passage intégral, non pas dans la traduction de Victor Cousin, (que vous allez entendre ce soir dans Satie) mais dans celle de Léon Robin :

Eh bien ! Cébès, dis-lui donc la vérité, répliqua-t-il : ce n'est pas dans le dessein de lui faire concurrence, et pas davantage à ses compositions, que j'ai composé celles-là : je le savais, c'eût été difficile ! Mais c'était par

rapport à certains songes, dont je tentais ainsi de savoir ce qu'ils voulaient dire, et par scrupule religieux au cas où, somme toute, leurs prescriptions répétées à mon adresse se rapporteraient à l'exercice de cette sorte de musique. Voici en effet ce qui en était. Maintes fois m'a visité le même songe au cours de ma vie ; ce n'était pas toujours par la même vision qu'il se manifestait, mais ce qu'il disait était invariable : « Socrate, prononçait-il, c'est à composer en musique que tu dois travailler ! » Et, ma foi, ce que justement je faisais au temps passé, je m'imaginai que c'était à cela que m'exhortait et m'incitait le songe : comme on encourage les coureurs, ainsi, pensais-je, le songe m'incite à persévérer dans mon action, qui est de composer en musique ; y a-t-il en effet plus haute musique que la philosophie, et n'est-ce pas là ce que, moi, je fais ? Mais voici maintenant qu'après mon jugement la fête du Dieu a fait obstacle à ma mort. Ce qu'il faut, pensais-je alors, c'est, au cas où ce que me prescrit si souvent le songe serait, en somme, cette espèce commune de composition musicale, c'est de ne pas lui désobéir, c'est plutôt composer ; il est plus sûr en effet de ne point m'en aller avant d'avoir satisfait ce scrupule religieux par la composition de tels poèmes et en obéissant au songe. Et voilà comment ma première composition a été pour le Dieu dont se présentait la fête votive. Puis, après avoir servi le Dieu, je me dis qu'un poète devait, pour être vraiment poète, prendre pour matière des mythes, mais non des arguments, et aussi que la « mythologie » n'était pas mon fait ! C'est pour cela justement que les mythes à ma portée, ces fables d'Esopé que je savais par cœur, ce sont ceux-là que j'ai pris pour matière, au hasard de la rencontre. Ainsi donc voilà ce que tu devras, Cébès, expliquer à Evenus. » (Platon, *Phédon*, 61a, trad. Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 6-7).

Le texte montre que Socrate se définit comme musicien non pas seulement en composant des hymnes, mais dans l'acte même de philosopher, qu'il considère comme la forme suprême de la musique. Il est conscient du caractère paradoxal de sa thèse. Car lui-même doute

néanmoins que la philosophie soit vraiment une forme de musique. Par une sorte de scrupule, il pense que le songe pourrait vouloir dire composer de la musique au sens propre, du moins au sens le plus courant, produire des œuvres musicales.

En fait, Socrate introduit une distinction entre deux façons de faire de la musique : une façon vulgaire et une façon philosophique. Il y a une forme de musique supérieure, apparemment pour les initiés, et la musique commune, populaire, ce que tout le monde appelle de la musique ou ce qui est destiné au peuple.

Quelles sont les œuvres musicales « vulgaires » que Socrate compose dans sa prison, lorsqu'il est pris par le doute (ironique) de n'avoir pas composé la bonne musique pour le dieu ? Il met en musique des fables d'Esopé et des hymnes à Apollon, c'est-à-dire qu'il en fait une sorte de versification ou de prosodie de parole poétiques préexistantes. Cela correspond d'ailleurs bien à ce que Socrate considère comme une production musicale. Il ne s'agit pas de composer pour les instruments de musique, ni même de faire des vers, mais de mettre en musique une parole. C'est la pure mélodie rythmée de la parole, qui est de l'ordre du chant. Une façon de dire des paroles sur une versification, comme le fait Erik Satie en utilisant les textes de Platon : il se contente de styliser sous la forme de la notation musicale une forme de conversation. Si ce n'est que Satie utilise un accompagnement. Alors que pour Socrate, il ne s'agit même pas qu'il y ait un accompagnement musical.

Il y a là une ambiguïté, parce qu'en réalité, ce que Socrate entend par composition est finalement de l'ordre de la poésie aussi bien que de la musique. Mais aussi bien la musique désigne, au sens large, chez Platon, tout ce qui relève des Muses, donc aussi bien la poésie épique, tragique, la cosmologie, etc. toutes compositions qui font intervenir le discours

aussi bien que le son des instruments, où ce que nous appelons musique au sens strict consiste avant tout dans la mélodie et le rythme d'une versification nécessaire du discours. Le verbe grec « *poièn* » et le mot grec de composition (« *poièmata* ») qui a donné en français les mots poèmes et poésies, accentue cette ambiguïté. (Le mot de « *poièn* » signifie aussi bien « faire » que « produire » ou ce que nous appellerions aujourd'hui « créer ». De sorte que les « *poièmata* » sont aussi bien des poèmes, des œuvres littéraires, que des œuvres d'art (au sens propre) en général : des produits.)

Est-ce que la philosophie peut ainsi être considérée comme une forme de musique, a-t-elle quelque chose à voir avec les Muses ? Socrate établit en réalité une deuxième distinction. Lorsqu'il dit qu'il va composer quelque chose, il précise qu'il va prendre pour matière des mythes (*mythoi*) et non pas des arguments (*logoi*). Il n'envisage pas de composer d'après ses propres discussions, ni même de composer lui-même des paroles originales. Il choisit de mettre en musique les fables toutes faites d'Esopé.

Il faut préciser là encore que le mot grec de mythe (*mythos*) désigne aussi bien ce que nous appellerions en français mythe, fable ou histoire. Socrate oppose le *mythos* au *logos*, c'est-à-dire au discours. Faire de la musique consiste d'abord à abandonner l'exercice de l'argumentation, des distinctions et s'occuper de raconter des histoires et de les chanter pour ainsi dire. Cette distinction est en fait très importante : la dialectique, les arguments ne se mettent pas en musique. Ce qui relève de la musique au sens commun, ce sont les histoires, les mythes, les fables ou les hymnes. Il est vrai que toutes ces formes se prêtent à la versification, au chant si ce n'est à la déclamation, au contraire de la dialectique philosophique, qui est la méthode socratique, qui relève de la

simple conversation. Cette distinction est importante : l'exercice proprement dit de la philosophie n'est pas d'ordre musical. Et cela reste valable, je vais y revenir, pour l'ensemble de l'histoire de la musique.

Et pourtant Socrate, lorsqu'il pratique la dialectique, entend faire apparemment une musique que je qualifierais d'inaudible ou de transcendante. Alcibiade lui dit dans le Banquet en formulant son éloge : (vous l'entendrez tout à l'heure mis en musique par Satie) :

Tu te distingues de Marsyas sur un seul point : tu n'as pas besoin d'instruments, et tu produis le même effet en proférant de simples paroles.

Cette forme de musique « philosophique » peut alors paraître étrange. Et c'est que n'explicite pas de texte du *Phédon*. Dans la *République*, en revanche, Platon précise ce lien qui peut exister entre la musique et la philosophie, et la façon dont Socrate l'envisage. Alors qu'il critique sévèrement les autres arts, Socrate accorde à la musique une place privilégiée dans l'éducation du citoyen de la cité idéale qu'il envisage dans ce dialogue. En étudiant la musique, les notions de rythme et d'harmonie pénètrent dans l'âme des jeunes gens. Ils sentent alors, dit Socrate, l'imperfection dans les ouvrages de la nature et de l'art. Ils trouvent pour ainsi dire l'idée de ce qui est beau, qui est inséparable de l'idée de ce qui est bon. L'élève blâme les choses laides et viles dès l'enfance, et ensuite il devient raisonnable pour ne pas dire philosophe.

Nous ne serons pas musiciens, nous ni les gardiens que nous prétendons élever, avant de savoir reconnaître les formes de la tempérance, du courage, de la générosité, de la grandeur d'âme, des vertus leurs sœurs et des vices contraires.

Le musicien cultive les belles dispositions morales dans l'homme. La musique est donc une préparation pour guider l'homme vers le beau et vers le raisonnable. Si la philosophie est la plus haute forme de la musique c'est parce que la musique est elle-même une aspiration vers la

sophia, vers une forme de sagesse. Le musicien comme le philosophe sont amoureux de ce qui est beau et inspiré par les Muses.

Dans le *Phèdre*, Socrate classe dans les âmes de premier rang (en tête de cinq catégories) l'homme qui aspire au savoir (*philosophos*) et au beau (*philokalos*). En revanche, les poètes et tous ceux qui pratiquent les arts appartiennent à une catégorie inférieure. On peut penser que le musicien a une place à part dans le système platonicien. Socrate critique la poésie et la peinture parce que ce sont des arts imitatifs, qui donnent pour vraie une réalité qui ne l'est pas. Toute sa conception est une critique de la *mimesis*. Mais la musique n'est pas un art de l'imitation. Elle ne reproduit pas les formes sensibles et visibles de la réalité. Elle trouve au contraire son fondement dans le rapport intelligible entre les sons, qui obéissent aux lois du rythme et de l'harmonie, c'est-à-dire à une réalité mathématique indépendante.

Dans la conception platonicienne – si ce n'est socratique – les nombres ouvrent effectivement la voie à la raison et à l'ordre. Cela se rattache à une vision cosmique du monde, dans laquelle l'harmonie a un rôle primordial. L'harmonie qui se révèle dans la musique – et qu'étudie le jeune homme – renseigne finalement sur l'ordonnance réglée et quasi mathématique du monde. Cultiver l'harmonie entre les sons amène non seulement à reconnaître l'ordre cosmique mais à le reproduire aussi la disposition intérieure de l'homme.

C'est pourquoi la musique au sens commun n'est finalement qu'une préparation pour une plus haute musique (*mègisté mousikè*), qui consiste à rechercher l'harmonie dans les facultés de l'âme et non seulement entre les sons. Socrate affirme que le parfait musicien et harmoniste est celui qui arrive à appliquer sa discipline à l'âme ; il est plus musicien que celui qui règle entre elles les cordes d'un instrument. C'est dans ce sens

métaphorique – pour ne pas dire métaphysique – que Socrate se considère comme musicien, lorsqu’il fait des discours, plutôt qu’en composant des hymnes à Apollon ou des fables d’Esopé. Il cherche à retrouver une forme d’harmonie originelle du monde et de l’âme humaine.

Lorsque Socrate met en musique un hymne à Apollon, cela peut bien lui paraître une forme vulgaire d’hommage au dieu, qu’il entend servir de toute autre façon par l’exercice de sa philosophie. La musique est une autre forme d’hommage au dieu, qui vient des Muses. Mais elle n’est pas forcément de l’ordre du discours argumenté, de la dialectique philosophique. Dans le *Phèdre*, Socrate considère une forme de délire ou de folie estimable, qui vient des Muses.

Lorsqu’elle saisit une âme tendre et vierge et qu’elle l’éveille et qu’elle la plonge dans une transe bacchique, qui s’exprime sous formes d’odes poétiques de toutes sortes, elle fait l’éducation de la postérité. Mais l’homme qui sans avoir été saisi par cette sorte de folie dispensée par les Muses, arrive aux portes de la poésie avec la conviction que, en fin de compte, l’art suffira à faire de lui un poète, celui-là est un poète manqué.

(*Poète à prendre au sens large.*) Ce quelque chose de divin, Socrate le possède et l’exprime par le discours plutôt que par les poésies.

La *megistè mousikè* dont s’occupe Socrate lorsqu’il fait de la philosophie est d’un autre type, un type quasi religieux, et c’est pourquoi lorsqu’il compose des hymnes ou des mythes il choisit aussi des textes religieux. La conception du philosophe musicien se fonde donc en fait sur une vision métaphysique du monde, dans lequel le cosmos tout comme la psyché humaine doivent être réglés par le principe de l’harmonie, dont la musique instrumentale ou vocale ne donne que l’apparence. Le philosophe se doit donc d’être musicien comme le musicien d’être philosophe. Dans cette proximité, la musique est au plus

près de la philosophie. Dans le *Banquet*, Alcibiade compare Socrate au musicien Marsyas, le joueur de flûte, qui a défié Apollon, mais il place au dessus de lui le philosophe qui charme avec ses discours.

De ce fait, la musique au sens commun (*dèmodè mousikè*) se trouve rabaissée. En particulier la musique professionnelle et la musique instrumentale, que l'on joue sur la flûte (aulos) ou à la cithare. Il ne s'agit que de produire des plaisirs flatteurs sans signification. On perd dans la musique instrumentale la signification et par conséquent la proximité avec la raison. Cette musique ne cherche qu'à procurer du plaisir sensible et non pas une quelconque harmonie dans l'âme. Elle tend souvent à devenir trop complexe également – Platon critique en suivant Socrate cette tendance.

La musique se réduit idéalement à un accompagnement de la parole chantée, où les instruments n'ont que peu de place. L'exemple socratique montrant ce qu'elle devrait être dans son authenticité : la mise en musique (non écrite et non instrumentée) de poèmes, la régulation de la parole, suivant les hauteurs et le rythme. Ni un discours purement philosophique, ni une musique purement instrumentale. Le verbe et le chant sont indissolublement mêlé dans une forme qui ne distingue pas la forme musicale et le contenu philosophie s'imprègnent mutuellement. Le philosophe est donc musicien, et le musicien philosophe, mais dans un sens bien particulier.

II. PHILOSOPHES COMPOSITEURS

Socrate a scellé de façon magistrale l'entente du philosophe et du musicien à l'aube de l'histoire de la philosophie. Sa conception idéaliste est demeurée toutefois sans véritable conséquence dans l'histoire de la

philosophie. Et il se trouve peu d'autres philosophes à composer de la musique, et à composer de la musique dans un sens qui corresponde à celui de la philosophie. Le nombre de philosophes qui se sont adonnés à l'exercice de la composition musicale est très réduit.

Ce fait s'explique en partie par la technicité du langage musical, qui requiert un apprentissage, et qui se trouve exclu des études humanistes classiques qu'ont reçu la plupart des philosophes. La musique est l'objet d'une spécialisation : les philosophes-compositeurs relèvent plutôt de la catégorie des dilettantes. Du point de vue purement musical, leurs compositions ne sont pas marquantes, et elles ne se distinguent en tous les cas pas comme des « musiques philosophiques » par opposition à ce qui serait des « musiques vulgaires » comme dans le cas de Socrate. Quelques exceptions méritent néanmoins d'être relevées de philosophes qui ont composé de la musique reconnue comme telle. Je voudrais en rappeler trois.

Jean-Jacques Rousseau

D'abord, l'exemple de Jean-Jacques Rousseau. Il a écrit une tragédie *Iphis et Anaxorète* (1740), qui a été perdue, deux ballets *Les Muses galantes* (1740) et *Les Fêtes de Ramire* (1745), d'après *La Princesse de Navarre* de Jean-Philippe Rameau. (Dans un premier temps, Rousseau se situe bien dans l'imitation de Rameau.) Enfin il compose le *Devin du village*, un intermède qui lui vaut sa célébrité en tant que compositeur. Par la suite, il écrit la scène lyrique *Pygmalion*, la pastorale *Daphnis et Chloé*. D'autres œuvres vocales s'ajoutent à ce répertoire dramatique, en particulier des motets, et des recueils d'airs, de romances et de chansons, et quelques œuvres instrumentales.

En écrivant *Le Devin du Village*, Rousseau veut réaliser, dans le domaine de l'opéra français, un exemple d'application de ses principes esthétiques et de son admiration pour l'opéra italien. Dans une certaine mesure, on peut dire qu'il y a réussi. Rousseau entendait néanmoins rivaliser avec les plus grands musiciens de son temps - Rameau en premier lieu - sur leur propre terrain. Il a composé une œuvre importante, qui a connu du succès en son temps. Son œuvre est loin d'être insignifiante, ne serait-ce que par l'audience qu'elle a reçue. Wolfgang Amadeus Mozart a bien copié le *Devin du village* sous la forme de *Bastien et Bastienne*. Rousseau a inventé une nouvelle esthétique de l'opéra, qui devait enterrer celle de la tragédie classique, et il l'a aussi réalisée avec cette œuvre de façon éclatante.

Et il est évident aussi que cette nouvelle esthétique de l'opéra est très liée aux positions philosophiques de Rousseau, en particulier à la nouvelle éthique qui fut la sienne, de sorte que l'opéra prend une signification beaucoup plus large et beaucoup plus que ce qu'on pourrait croire au premier abord, en lisant le livret de son intermède. Par la suite, il s'engage dans les débats musicaux avec virulence.

Néanmoins, Rousseau n'a pas révolutionné le langage musical. Non seulement, il s'est fait aider dans la composition, mais celle-ci révèle aussi quelques maladresses. L'importance du *Devin du village* est surtout historique et idéologique avant d'être proprement musicale. Si l'auteur du *Contrat social* n'avait pas acquis la gloire avec ses ouvrages philosophiques et littéraires, il est possible que l'œuvre serait tombée définitivement dans les oubliettes de l'histoire.

Rousseau était en fait un compositeur amateur. Il vient tardivement à la musique et par hasard. Il apprend la musique en autodidacte. Pour

pouvoir l'enseigner et en tirer quelques bénéfices. La musique n'a d'abord été qu'une façon de survivre.

Le philosophe se pose ici comme musicien, mais non pas comme philosophe musicien, comme philosophe faisant de la musique. Ses œuvres doivent se comparer à celles de ses contemporains et ne se distinguent de celles des autres musiciens que par leur complexité sans doute inférieure, principalement si l'on a dans l'esprit les opéras de Rameau. L'exemple de Rousseau est possible, parce que, comme Socrate, la musique demeure encore à son époque une activité pratiquée largement par les amateurs (une activité de dilettante). Elle n'avait pas atteint encore le degré de complexité qu'elle connaîtra par la suite.

Friedrich Nietzsche

Un autre exemple illustre est celui de Friedrich Nietzsche, dont on entend de plus en plus fréquemment les œuvres. Elles ont d'ailleurs été données la saison passée à Paris, et c'est la raison pour laquelle elles ne seront pas entendues ici.

Dans l'ensemble de l'œuvre de Nietzsche, la composition musicale est pourtant assez marginale. Elle se réduit presque entièrement à quelques œuvres de jeunesse. Elle compte des lieder, écrits sur des poèmes romantiques ou des textes de lui-même, quelques pièces pour piano ou pour petit ensemble. Nietzsche commença de jouer du piano à l'âge de huit ans, et il composa dès l'âge de onze ans. Entre quinze et dix-sept ans, il s'essaye à la composition instrumentale et vocale. La plupart de sa musique est écrite entre 1860 et 1865. C'est donc une « musique de la puberté ». En 1873, il compose son « hymne à l'amitié », pour piano solo, qui est l'une de ses compositions les plus expressives.

Bien que très sensible et même doué sans doute pour la musique, le philosophe n'a jamais acquis la technicité de l'art musical. Il a encore moins trouvé par ses compositions musicales la reconnaissance de ses contemporains, comme c'était encore le cas de Rousseau. Si l'auteur du *Devin du village* a pu oser rivaliser avec Jean-Philippe Rameau, Nietzsche n'a jamais eu l'ambition de proposer une alternative musicale au drame de Richard Wagner, même dans sa période la plus critique. Il n'a fait que saluer une esthétique opposée et déjà existante avec *Carmen* de Georges Bizet.

Après sa rencontre avec Richard Wagner, les tentatives de Nietzsche à composer trouvent pratiquement leur terme, mais la musique n'en prend que plus de place dans la réflexion du philosophe. La plupart des grandes œuvres de Nietzsche sont l'expression d'une confrontation, d'abord dithyrambique, puis violemment critique, des opéras de Richard Wagner. On pourrait dire que Nietzsche a reporté finalement sur Wagner, sur le musicien authentique, sa propre vocation de compositeur, avant d'y renoncer et de trouver une autre égérie.

L'œuvre philosophique de Nietzsche elle-même peut être considérée comme profondément influencée par la musique, voire comme essentiellement musicale. La logique nietzschéenne a quelque chose à voir avec l'esthétique de la musique. De ce point de vue, la musique est essentielle dans la constitution même de sa pensée.

Theodor W. Adorno

Une troisième grande figure de philosophe musicien est certainement Theodor Wiesengrund Adorno, dont le nom s'est imposé comme celui d'un philosophe majeur du XX^e siècle, dont l'esthétique

musicale a dominé également le même siècle. Mais dont les compositions sont peu connues. Adorno a composé plusieurs cycles de lieder, en particulier sur des poèmes de Stefan George, Georg Trakl, Bertolt Brecht. Ils ne se distinguent dans la composition comme dans le contenu littéraire des lieder composés par les musiciens expressionnistes de sa génération, en particulier de la Seconde Ecole de Vienne. Adorno n'a pas mis en musique de textes philosophiques. En outre, Adorno a écrit des œuvres pour piano solo, de la musique de chambre (en particulier pour quatuor à cordes ou ensemble instrumental).

Alors que Rousseau et Nietzsche étaient autodidactes, en tant qu'élève d'Alban Berg, Adorno est l'un des rares philosophes à avoir acquis une véritable formation musicale de compositeur auprès d'un grand maître. Sa production musicale pourtant est essentiellement scolaire, et concentrée, comme celle de Nietzsche, dans ses premières années.

Par la suite, le rapport d'Adorno à la musique est essentiellement celui de l'analyse philosophique, centrée sur les compositions de Ludwig van Beethoven, Richard Wagner, Gustav Mahler, Alban Berg, Arnold Schönberg, et la critique d'Igor Stravinsky et de Paul Hindemith. Tout se passe comme si la disposition musicale adolescente – comme dans le cas de Nietzsche – s'était transformée par la suite en activité philosophique.

Dans ces trois cas, l'activité musicale et l'activité philosophique paraissent presque incompatibles, et, passé le moment d'une forme d'adolescence, la seconde a rapidement absorbé la première.

Ces trois exemples de philosophes illustres qui ont composé de la musique ont donc ce point commun que les textes employés ne sont pas à proprement parler philosophiques, comme si les deux langages devaient conserver leurs règles propres, et qu'il n'y ait finalement aucune

fusion entre l'activité philosophique et l'activité musicale qui demeurent toutes deux séparées dans leurs champs respectifs, même si une part (importante) de la philosophie peut être consacrée à l'esthétique musicale.

Finalement, le philosophe choisit de devenir musicien ou philosophe. Et si dans le cas d'Adorno par exemple, il a renoncé à la musique, c'est moins par ce que la musique réclame une formation spécifique, un apprentissage, qui fait défaut à la plupart des philosophes. Elle réclame aussi un génie particulier, au sens d'une invention dans le domaine sonore, ce qui est loin de la discipline philosophique, qui n'a affaire qu'au raisonnement, à la pensée et qui n'est pas à proprement créative.

Le fait même que Socrate n'invente pas lui-même un mythe, mais se contente de mettre en musique des paroles déjà existantes est révélateur de ce point de vue. L'évolution de la philosophie s'est d'ailleurs faite dans le sens d'une plus grande scientificité. Le modèle des sciences physiques modernes s'est imposé beaucoup plus que celui des œuvres d'art, et particulièrement des œuvres musicales pour la réflexion philosophique. Le modèle mathématique habite la philosophie cartésienne. Le modèle newtonien en particulier est devenu la référence de la pensée moderne, telle qu'elle s'exprime de façon magistrale avec Emmanuel Kant. L'idée d'une philosophie qui soit une forme de musique, même si c'est une forme de musique idéalisée, ne s'est pas imposée. D'une certaine façon, puisqu'il est question de René Descartes, on peut dire que le modèle platonicien et socratique d'une philosophie mathématique s'est réalisé. L'un des premiers ouvrages du philosophe français était un traité sur la musique, dans lequel il examine les principes de l'harmonie d'un point de vue rationnel. L'harmonie musicale sert

encore de référence pour la réflexion de type mathématique. Gottfried Wilhelm Leibniz illustre ce point de vue de façon exemplaire dans sa thèse qui réduit toute la musique à une forme de mathématique confuse.

L'idée pourtant socratique d'une musique supérieure comme une forme de délire, vers lequel tend la réflexion philosophique, ne se trouve guère concrétisée avant Arthur Schopenhauer et Nietzsche. Schopenhauer réalise l'idée romantique – qui continue en quelque sorte l'idée du *Phèdre* – suivant laquelle la musique est une forme de langage supérieur au raisonnement, qui permet d'accéder à une forme de transcendance. La réflexion philosophique ne fait que reconnaître cette suprématie de la musique comme révélation d'un monde supérieur à la spéculation. En ce sens on pourrait dire de Schopenhauer et de son disciple Nietzsche qu'ils sont des philosophes musiciens. L'idée de la musique devient centrale dans le système de leur philosophie, même si la pratique musicale – ce que Socrate appelle la « musique vulgaire » – n'intervient pas dans leur existence, ou à un rang mineur.

De ce point de vue, il faut considérer, parmi les philosophes, ceux chez qui la musique joue ce rôle central pour la spéculation de révélateur d'un « contenu de vérité », pour reprendre une expression d'Adorno. Elle a souvent un rôle de paradigme, en particulier dans les philosophies du temps et les philosophies du langage au XX^e siècle, comme Edmund Husserl, Ludwig Wittgenstein, ou Henri Bergson.

Vladimir Jankélévitch et Henri Bergson

Je ne vais pas parler de Vladimir Jankélévitch, que vous verrez s'exprimer lui-même à travers une émission de radio. Mais je voudrais évoquer son maître Henri Bergson peut être compris parmi les musiciens philosophes. Lui-même n'était pas compositeur, mais son

père était pianiste, élève de Frédéric Chopin, qui a laissé un certain nombre d'œuvres pour piano, de la musique de chambre et de mélodies, ainsi qu'une opérette. Peu d'œuvres musicales sont citées : le seul compositeur nommé est Beethoven, pour avoir fait passer l'écriture de la musique avant l'exécution. Une allusion seulement est faite aux wagnériens, et à leur conception descriptive de la symphonie¹. Mais les métaphores musicales et l'exemple des mélodies est très présents dans la métaphysique bergsonienne du temps. Les contemporains ont immédiatement fait des rapprochements entre la théorie philosophique de Bergson et la musique de Claude Debussy, quoique le philosophe n'a pas connu le compositeur, et hésite à prononcer un jugement sur leur affinité. Il est évident, en revanche, qu'un philosophe comme Vladimir Jankélévitch saura expliciter dans ses écrits le lien entre l'esprit du bergsonisme et celui du debussysme.

La musique occupe une place centrale dans le système bergsonien. Elle donne une idée du temps et de l'intuition. La durée musicale donne l'archétype d'une temporalité qui est irréductible au modèle scientifique. Elle est proche de la durée de la conscience. Une forme de la conscience qui échappe à la mathématisation, mais même au raisonnement en général. Au-delà de la dialectique, il y a une forme d'intuition que Bergson n'hésite pas à appeler « métaphysique », dont la phrase musicale donne l'exemple. Il retrouve alors l'idée de la musique socratique. Le philosophe se doit d'être musicien plutôt que d'être scientifique, mais ici il est plutôt mélodiste qu'harmoniste. Il s'agit moins

¹ Cf. Le rapport sur le livre de Dauriac *Le musicien poète Richard Wagner* in *Mélanges*, pp. 818-820.

des rapports intellectuels et numériques que du flux de la mélodie. Une forme de socratismes intériorisé.

Vladimir Jankélévitch, en tant qu'élève de Bergson et exégète du néo-platonisme, a distingué assez nettement dans sa production littéraire les œuvres philosophiques des œuvres de critique musicale, mais on retrouve sans doute ce même présupposé. Lui-même n'était pas compositeur, mais il était interprète, grand pianiste, et théoricien de la musique qu'il interprétait lui-même, celle de Debussy, Maurice Ravel, Gabriel Fauré. Le lien de la musique et de la philosophie n'est pas thématiqué, mais il est réalisé dans les analyses musicales.

III. LES COMPOSITIONS PHILOSOPHIQUES DES MUSICIENS

Face à cette intériorisation de la musique par la philosophie, plus ou moins importante, qui donne lieu à peu d'œuvres musicales réelles, et qui se transforme le plus souvent en spéculation, on pourrait attendre du musicien lui-même, lui qui vit dans le domaine de l'imagination sonore, de la production musicale, avec ce qu'elle de technicité, on pourrait attendre du musicien qu'il réalise finalement cette forme de musique philosophique que le philosophe est souvent en mal de produire. Et que si le philosophe est rarement musicien, on pourrait attendre du musicien qu'il devienne ce musicien philosophe. Or, l'histoire de la musique semble aussi peu fertile en œuvres « philosophiques » que l'histoire de la philosophie en œuvres « musicales ».

Cela pose la question : qu'est-ce qu'une œuvre musicale philosophique ? Et suffit-il de prendre un texte philosophique pour

matériau pour composer une œuvre musicale ? Le texte philosophique se prête-t-il à un traitement musical d'une façon générale ?

Si l'on considère le répertoire immense de la musique, on s'aperçoit que très peu d'œuvres ont un rapport avec la philosophie. De la même façon que les philosophes ont rarement reçu une éducation musicale spécialisée suffisante pour composer des œuvres musicales significatives, les musiciens n'ont guère reçus traditionnellement d'éducation philosophique proprement dite, de sorte que leur source d'inspiration a toujours été essentiellement littéraire ou religieuse, et les idées philosophiques n'ont pu pénétrer dans leur univers que de façon indirecte.

Cette tendance se modifie, au dix-huitième siècle, avec la popularisation des doctrines philosophiques. Si Rousseau a élevé des prétentions à la composition musicale, Rameau n'a jamais cessé de rechercher la reconnaissance pour ses travaux théoriques auprès des « philosophes » des Lumières. Sa démarche est très nettement inspirée de Descartes, et ses enquêtes sur les principes de la musique l'ont amené à élaborer un système quasi philosophique. D'Alembert regarda d'abord avec beaucoup de bienveillance les travaux du compositeur dans son domaine, puis il critiqua ensuite la prétention ramiste de subordonner les mathématiques elles-mêmes à la science musicale.

Les recherches « scientifiques » de Rameau n'ont pas été sans influence sur sa composition musicale. En revanche, on ne trouve pas de trace d'une philosophie morale chez lui, ni même d'une philosophie politique ou religieuse. Ses œuvres dramatiques diffusent les lieux communs de la pensée de son temps.

Au dix-neuvième siècle, avec le développement de l'athéisme et aussi de l'indépendance de la création, les musiciens ont été plus réceptifs

néanmoins à l'enseignement philosophique. Beethoven possédait les œuvres de Kant, Friedrich Schiller, F. W. J. Schelling, et il existe une proximité indéniable entre sa musique et les idéaux de l'idéalisme allemand. L'idéal antique est également très présent chez lui, qui était lecteur de Plutarque. Mais il n'a pas franchi le pas de mettre en musique des textes philosophiques. A la même époque, G. W. F. Hegel pense également que même des textes poétiques comme ceux de Schiller ou d'Eschyle, parce qu'ils sont trop denses et trop discursifs ne se prêtent pas à la mise en musique.

Quelquefois, les musiciens ont reçu une éducation philosophique : c'est le cas de Felix Mendelssohn Bartholdy, par exemple, qui assista aux cours de Hegel à Berlin. Mais elle demeure la plupart du temps superficielle et sans grand rapport avec la création proprement dite. Richard Wagner fut plus profondément influencé encore par la philosophie. On sait l'influence que prit la lecture du *Monde comme volonté et comme représentation* sur l'écriture de *Der Ring des Nibelungen*. Le compositeur trouve dans Schopenhauer sa propre « vision du monde » quitte à le déformer. En même temps, il élabore des écrits à vocation philosophique, qui ne se limitent pas seulement à l'esthétique musicale. En la personne de Nietzsche, Wagner cherchait sans doute aussi un esprit susceptible de nourrir et de diffuser sa propre création musicale. Mais son attitude vis à vis de la philosophie demeure néanmoins celle du dilettantisme : il dut renoncer, par exemple, à lire l'œuvre de Hegel, faute de préparation. La philosophie néanmoins – et particulièrement la philosophie de Schopenhauer – a pu agir sur son parcours musical, transformer sa vision du monde, et produire ainsi des œuvres que l'on pourrait dire quasiment philosophiques comme *Parsifal*, qui relève moins d'aucune doctrine religieuse que d'une conception authentiquement

philosophique au sens des Lumières ou d'une lecture philosophique du christianisme.

La plupart du temps, on observe chez les musiciens un dilettantisme à l'égard de la philosophie plus important encore que le dilettantisme musical chez les philosophes. Alors que la plupart des musiciens sont perméables à la poésie et au théâtre, très peu le sont à l'égard de la philosophie et des textes philosophiques.

Il existe néanmoins des exceptions. Aujourd'hui, je ne sais pas s'il faut considérer Hugues Dufourt parmi les musiciens philosophes ou les philosophes musiciens. C'est un exemple d'équilibre entre les disciplines. Il se définit à la fois comme philosophe et comme compositeur. Il est reconnu comme musicien à part entière, l'un des plus importants de sa génération. Il est en même temps philosophe, il s'est consacré longtemps à l'institution universitaire, même s'il prend aujourd'hui ses distances avec elle. Hugues Dufourt appartiendrait plutôt à la catégorie des musiciens-philosophes, des rares musiciens possédant une formation philosophique véritable et reconnue. Le lien entre ses œuvres musicales et la spéculation philosophique n'apparaît pourtant pas au premier abord. Il s'agit plutôt d'une influence souterraine qu'une véritable thématique. Sa préoccupation est en aucun cas d'illustrer musicalement des textes philosophiques, ou de faire intervenir un programme philosophique. Même lorsqu'il compose un « Portrait du philosophe » c'est plutôt à la peinture qu'il fait référence, donc à une donnée visuelle, sensible immédiate, qu'à la dialectique philosophique.

*

Il existe néanmoins des œuvres musicales qui prennent pour matériau le texte philosophique, utilisé soit directement, parce qu'il est

mis en musique, soit indirectement pour son contenu. En particulier, le philosophe peut être mis en scène par le musicien au même titre qu'un autre personnage, sans pour autant que son œuvre philosophique soit utilisée directement. Mettre en scène le philosophe, c'est mettre en scène un individu, et non pas une idée. C'est mettre en scène une vie, des actions, des paroles, des gestes, des passions peut-être, bref les mêmes éléments que l'on peut retrouver chez d'autres personnages. Le philosophe est un personnage musical comme il peut aussi être un personnage pictural, dans les tableaux de Raphaël, de Rembrandt, de David représentant *La Mort de Socrate*. En ce sens, le philosophe a pu aussi être une figure privilégiée même de l'opéra.

D'un côté, le personnage est, par définition austère, dépourvu de passion, raisonnable, il est l'antithèse du héros lyrique. D'un autre côté, il correspond souvent à la figure du sage si souvent représenté dans l'opéra classique. Le plus bel exemple est sans doute le personnage de Sénèque dans *L'Incoronazione di Poppea*, qui péroré auprès de l'empereur Néron, qui est visité par les dieux, et qui meurt héroïquement au milieu de ses disciples. Il est d'autres exemples, comme le philosophe Coline dans *La Bohème*.

Au dix-huitième siècle, la figure du philosophe se popularise dans l'*opera buffa* italien : il ne s'agit moins ici des héros de l'histoire de la philosophie, que de personnages populaires, plus « sages », plus « patients », plus cyniques ou plus pédants que les autres. La figure du philosophe des Lumières, personnage assez répandu dans ce siècle, se trouve ici représentée ou caricaturée. Mais il ne s'agit pas du philosophe au sens précis du terme. Du reste, si l'on élargit la conception du philosophe, on trouve de nombreuses figures de magiciens ou de sages à l'opéra, qui pourraient aussi bien, sinon mieux, relever de cette

catégorie : Hans Sachs dans les *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, Arkel dans *Pelléas* et *Mélisande*, Sarastro dans *Die Zauberflöte*, Zoroastre dans la tragédie de Rameau, Agrippa von Nöttingen, le magicien de *l'Ange de feu* de Prokofiev, etc.

Bien entendu, la figure de Socrate est privilégiée, parce qu'aucun autre philosophe sans doute n'a à ce point concentré sa philosophie dans le discours oral, dans les gestes, je dirais dans une forme de théâtralité que souligne encore la forme littéraire des dialogues platoniciens. Le personnage de Socrate (comme Sénèque, qui s'en inspire) illustre une conception de la philosophie, qui s'incarne profondément dans les actes de l'existence : sa mort n'est pas anecdotique ; elle est un témoignage philosophique vivant, par l'exemple, et non pas par le discours. Cette attitude est assez propre au monde antique. Le philosophe moderne, en revanche, conçoit souvent la philosophie comme une activité essentiellement théorique, et il conçoit sa vie comme quelque chose de purement anecdotique, ou d'extérieur, de sorte que la représentation dramatique de celle-ci n'aurait qu'un intérêt médiocre. Son activité se résume souvent à la rédaction de livres, à la lecture et à un enseignement scolaire. De ce fait, il inspire moins, en règle générale, les écrivains comme les musiciens.

On retrouve la figure de Socrate dans plusieurs œuvres dramatiques et musicales, de Georg Philipp Telemann (*Der geduldige Sokrates*), au XVIII^e siècle, dans les œuvres beaucoup plus récentes : le *Nietzsche* d'Adrienne Clostre, qui peint les démêlés de Nietzsche avec Socrate (1980), *Le Dernier Jour de Socrate*, de Graciane Finzi, sur un livret de Jean-Claude Carrière, qui s'inspire du *Phédon*, qui a été représenté en 1998 à l'Opéra-Comique. Enfin, le *Socrate* d'Erik Satie (1918), que vous allez entendre ce soir.

Ces deux dernières œuvres représentent principalement le moment de la mort de Socrate, moment hautement théâtral et hautement pathétique, comme l'histoire de la philosophie en contient peu. La peinture de David a exemplairement utilisé cette théâtralité dans sa version du philosophe mourant dans sa prison, d'une actualité brûlante au moment de la Terreur révolutionnaire. On voit les disciples pleurant et le sage imperturbable.

L'œuvre d'Erik Satie est délibérément plus sobre, et en ce sens, beaucoup plus socratique, au sens défini auparavant. D'un côté, elle se présente comme une œuvre dramatique, puisque le sous-titre est « drame symphonique » et l'on assiste bien, de façon indirecte, à la mort de Socrate. Mais l'œuvre relève plutôt du récit. Satie n'a pas cherché à mettre en scène véritablement le personnage. (Il pensait plutôt à une forme de lecture, et s'il devait y avoir une mise en scène, il voyait un groupe de jeunes filles en train de faire la lecture des dialogues de Platon traduits par Victor Cousin. L'effet de distanciation est donc très fort. Il s'agit plutôt d'un portrait de Socrate, à travers trois textes parmi les plus célèbres : l'éloge que fait de lui Alcibiade dans le *Banquet*, le dialogue avec Phèdre aux bords de l'Illyse, extrait du *Phèdre*, et le récit de la mort du philosophe extrait du *Phédon*. L'œuvre a quelque chose de paradoxal et de très original, parce qu'elle est finalement très sérieuse, d'autant plus surprenante de la part d'un musicien facétieux comme Satie. Elle relève en réalité de la lecture dans la forme musicale même, qui est celle d'un récitatif. Elle laisse parler finalement le texte de Platon et le fond se trouve ainsi tout à fait en adéquation avec la forme, avec une absence volontaire de pathos et d'émotion. C'est un peu comme la lecture de la lettre de Golaud par Geneviève dans *Pelléas et Mélisande*.

L'œuvre de Satie représente le philosophe et met en musique son discours. Elle synthétise donc les deux aspects. Si le verbe et la musique sont fortement liés historiquement, la présence de la philosophie dans la musique demeure exceptionnelle. Nombreux sont les textes religieux mis en musique, plus nombreux encore les textes poétiques, mais les textes philosophiques ont rarement inspiré les musiciens. Et l'on touche ici au point délicat des rapports de la musique et de la philosophie. Le texte philosophique peut-il être mis en musique ?

Il est rare que les textes philosophiques soient mis en musique directement, comme les textes poétiques. Cette situation est assez compréhensible dans la mesure où la philosophie n'a pas besoin du soutien d'une musique pour se dire (à l'exception peut-être de l'œuvre de Nietzsche). D'autre part, elle fournit à la musique un matériau peu propice, parce qu'essentiellement argumentatif et rationnel. Le philosophe s'exprime essentiellement dans un langage conceptuel *a priori* anti-musical. Rien ne se prête moins à la composition qu'une page de philosophie, qui est la plupart du temps écrite indépendamment de toute considération sonore, où le signifié règne sans partage sur le signifiant. Depuis longtemps, la philosophie a abandonné la poésie comme mode d'exposé de la pensée. Elle se dit dans une prose qui le plus souvent est la négation de tout esthétisme, de tout effet de musicalité, de tout effet littéraire.

En ce sens, mettre en musique *La Critique de la Raison pure* est sans doute une tâche aussi peu enthousiasmante pour le musicien que de mettre en musique le *Code civil*. Dans le fond comme dans la forme, la philosophie ne se prête pas à la musique. (Dans les morts de Sénèque ou de Socrate, mises en scène et en musique, l'accent est mis sur l'émotion

et la situation, moins sur l'argumentation, qui demeure rebelle au développement musical.)

Là encore les exceptions existent. En particulier, au vingtième siècle, en parallèle sans doute avec une certaine complexification et rationalisation du matériau musical, et peut-être aussi une diffusion de la culture philosophique, il arrive plus souvent que des textes philosophiques fassent l'objet d'un traitement musical.

On peut distinguer ici deux catégories. Ou bien l'œuvre musicale intègre le texte philosophique comme matériau. Ou bien l'œuvre musicale s'inspire d'une œuvre philosophique qu'elle ne cite pas textuellement, mais à laquelle elle se réfère. Dans ce dernier cas, on peut citer quelques hommages, comme les *Trois chants en l'honneur d'Auguste Comte* de Florent Schmitt, *Über das ein Verschwinden*, hommage de Pierre Boulez à Adorno, *De Staat* de Louis Andriessen d'après la *République* de Platon. Bien sûr, *Also sprach Zarathustra* de Richard Strauss : mais le geste nietzschéen tout au plus est le prétexte pour une œuvre musicale, qui entretient un rapport assez incertain avec le *Zarathoustra* de Nietzsche. Il s'agit plutôt d'*impressions* après lecture de l'œuvre que d'une évocation scrupuleuse de l'œuvre elle-même.

Il est possible que les compositions musicales sur des sujets ou des œuvres philosophiques n'aident pas à mieux comprendre les œuvres en question. Elles peuvent néanmoins mettre l'accent sur un aspect important de l'œuvre philosophique, à savoir son pouvoir de représentation. Dans le cas d'une œuvre comme celle de Nietzsche, la musique peut mettre en évidence une dimension esthétique, certes marginale, mais réelle, du texte. Elle peut mettre en évidence, comme dans les œuvres littéraires, une dimension musicale implicite, une disposition à la musicalité (au demeurant exceptionnelle). Ce qui est mis

le plus souvent en musique dans l'œuvre de Nietzsche ce sont ses poèmes, ou bien des extraits d'*Also sprach Zarathustra*, qui ont également une forme poétique plutôt que philosophique, ou plus précisément discursive. Le musicien en définitive, comme le philosophe Socrate, s'inspire de la forme mythologique plutôt que de la dialectique proprement dite. Zarathoustra est une forme de mythologie. Je citerai ainsi la *Troisième Symphonie* de Gustav Mahler.

Il existe de nombreuses autres compositions d'après Nietzsche : de Frederik Delius, Nikolai Medtner, Arnold Schönberg, Richard Trunk, Anton von Webern, Paul Hindemith, Carl Orff, Wolfgang Rihm, et en France Jean Barraqué, qui compose *Séquence*, pour voix, batterie et instruments, en 1956, sur des poèmes de Nietzsche traduits par Henri Albert. Il faut d'ailleurs préciser que c'est Michel Foucault, qui a fait lire à Barraqué, avec qui il était lié d'une forte amitié, les œuvres de Nietzsche, en même temps que Hermann Broch et Maurice Blanchot qui ont marqué aussi le compositeur.

Les autres philosophes n'ont pas inspiré les musiciens autant que Nietzsche, sans doute à cause de l'affinité particulière du langage nietzschéen et de la musique. On notera seulement telles compositions de Luigi Nono d'après Giordano Bruno, la *Sinfonia* de Berio qui mixte plusieurs textes dont plusieurs philosophiques (Claude Levi-Strauss), de même que Konrad Boehmer avec Karl Marx et d'autres. Pascal Dusapin avec *Igitur*, *L'homme aux liens* et *Lumen* s'attache à des poèmes de Lucrèce, qui sont là encore à la frontière de la poésie et de la philosophie. Personne, faut-il le préciser, n'a composé, à ma connaissance, inspirée d'Emmanuel Kant. Le *Socrate* d'Erik Satie fait partie des exemples les plus poussés pour mettre en musique un texte philosophique, mais dans les extraits choisis on peut se demander s'il ne

s'agit pas même là encore, comme dans les compositions d'après Nietzsche, de textes littéraires mis en musique. Le texte purement dialectique ou didactique, entièrement dépourvu de pathos, rebelle à toute forme de sensibilité, semble définitivement inapproprié au traitement musical, à ce jour, parce que la parole philosophique n'a aucunement besoin sans doute d'être soulignée par la musique, mais plutôt de s'intérioriser au contraire.

IV. LA MUSIQUE REFLECHIE PAR LES PHILOSOPHES

Le rôle du philosophe semble se limiter essentiellement à réfléchir la poétique musicale, plutôt qu'à pratiquer la musique comme telle. Car, par définition, le matériau de la philosophie est celui du concept et de la réflexion. Elle est rarement une œuvre poétique, encore moins une œuvre chantée – cela principalement dans la tradition moderne. Elle transpose donc dans le domaine du discours l'élément musical ou en fait l'objet de son discours.

Si l'on considère l'histoire de la philosophie dans son ensemble, on constate une présence réelle de la musique au centre de la préoccupation philosophique, et même comme l'un de ses enjeux essentiels, dans des systèmes aussi différents que ceux de Platon, de Descartes, de Kierkegaard, de Bergson. La réflexion philosophique éclaire les œuvres musicales en les situant dans le contexte d'un système philosophique global, en rapport, donc, avec l'histoire de la religion, l'histoire de la philosophie, l'histoire philosophique du monde telle que Hegel la conçoit. En ce qui concerne des philosophes comme Kant, Leibniz, Schopenhauer, ou encore Bergson et Wittgenstein, une analyse précise du lien entre l'œuvre musicale singulière comme telle et la réflexion

philosophique reste à faire. Si l'on a pris en compte la réflexion théorique sur la musique dans ces philosophies, on n'a guère envisagé l'expérience musicale concrète des philosophes ; on n'a pas plus situé la réflexion générale dans l'horizon historique de la production musicale contemporaine.

Le danger est qu'un philosophe n'a pas nécessairement un discours averti sur la musique, qu'il a des préférences musicales, qui sont souvent d'abord de l'ordre du domaine privé et subjectif, et cela ne s'articule pas nécessairement avec le domaine de la réflexion philosophique. Il se peut que de grands ou de moins grands philosophes n'entendent rien à la musique, et que leur discours demeure par conséquent de peu d'intérêt.

On peut mettre en évidence assez souvent, au cours de l'histoire, un « malentendu » certain entre les philosophes et les musiciens. Il est surprenant de voir Schopenhauer prédire à Wagner son absence de talent musical ou Hegel encenser Rossini et faire la sourde oreille à Beethoven. Cela n'empêche toutefois pas que des liens profonds existent parfois entre des musiques et des philosophies, qui échappèrent sans doute à leurs auteurs, et que l'histoire et l'analyse mettent en évidence.

En définitive, la considération de ces rencontres exceptionnelles qui se font ou qui ne se font pas entre les philosophes et les musiciens, entre la philosophie et la musique, laissent penser que le lien qui les unit est peut-être plus souterrain, plus profond que la simple mise en musique d'un texte philosophique, ou la pratique musicale du philosophe dilettante, comme les paroles de Socrate invitent effectivement à le considérer. Au-delà des malentendus, il existe souvent une connivence profonde dans « l'esprit du temps ». Si la rencontre a

lieu entre la philosophie et la musique, elle se fait peut-être sur un autre plan.

Certaines études ont ainsi mis en évidence des liens entre Descartes et Claudio Monteverdi, entre Leibniz et Johann Sebastian Bach, entre Hegel et Beethoven, jusqu'à Martin Heidegger et John Cage. Il se dessine ainsi une géographie des profondeurs entre les deux domaines, qui permet de dépasser la simple confrontation empirique, souvent contingente, anecdotique et décevante, entre un philosophe et une musique. Dans l'exemple de Hegel, Adorno a relevé un lien profond entre la forme même de la pensée dialectique hégélienne et le mode de composition beethovénien, en particulier dans le système de position, de destruction et de réexposition des thèmes, dans la dissolution de la fixité de l'œuvre et l'émergence du négatif. Tout cela est en relation d'ailleurs avec la substance historique, les événements révolutionnaires et leur conséquence, la formation de l'idéalisme et le triomphe de l'individualisme bourgeois. Malgré toute sa richesse, l'esthétique hégélienne a méconnu la musique de Beethoven, de même que Beethoven n'a jamais sans doute eu connaissance de la philosophie de Hegel, et il se tisse pourtant entre ces deux formes de pensées – presque concurrentes d'une certaine façon dans leur prétention idéaliste à réaliser la révolution sur le mode de l'esprit – une familiarité profonde, comme si effectivement le philosophe et le musicien étaient tous les deux à la recherche d'une même idée ou d'un même idéal, au-delà de la musique et de la philosophie, quand bien même ils ne s'entendent pas mutuellement.

Mais, pour le moment nous sommes encore en deçà et de la philosophie et de la musique, et je vous convie donc à passer à la chose même, et à entendre tout d'abord le texte platonicien bref mettant en

scène le dernier jour de Socrate (le Criton) puis « l'humble hommage » du musicien Erik Satie, deux mille trois cents ans plus tard, au philosophe.