Zeitschrift: Revue de Théologie et de Philosophie

Herausgeber: Revue de Théologie et de Philosophie

Band: 15 (1965)

Heft: 2

Artikel: Étude critique : la pensée d'Ernest Ansermet des fondements de la musique à la phénoménologie de Dieu

Autor: Contesse, André

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-380833

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: 14.07.2025

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

LA PENSÉE D'ERNEST ANSERMET :

DES FONDEMENTS DE LA MUSIQUE À LA PHÉNOMÉNOLOGIE DE DIEU

Aujourd'hui la musique est mise en question jusque dans ses fondements. Plusieurs pensent que la création musicale ne pourrait avoir lieu si elle ne se libérait de la tonalité. La jeune école sérielle, par exemple, organise les sons dans la simultanéité et la succession selon des formules qu'elle se donne délibérément. Certains compositeurs, devenus ingénieurs, fabriquent même de la musique électronique avec des fréquences et de la musique concrète avec des bruits. On comprend donc que bien des musiciens et des mélomanes se demandent où est la vraie musique. Encore sentent-ils se former en eux-mêmes un jugement spontané qu'il s'agirait de fonder.

Le livre d'Ernest Ansermet est né d'une telle expérience [1]. Son auteur a compris qu'il n'était pas possible de répondre à la question : « Quelle est la vraie musique ? », avant de s'être demandé : « Qu'est-ce que la musique ? Qu'est-ce qui la fonde comme telle ? » Il a donc subordonné le problème de la valeur au problème de l'essence et du fondement.

Pour découvrir la bonne réponse, il faut poser judicieusement la question. Comme Heidegger l'a fait remarquer, toute question contient une réponse qu'il s'agit de dégager [2]. Ainsi quand on pose la question : « Qu'est-ce qu'un intervalle en musique ? », il s'agit de discerner dans la question posée une réponse à la forme interrogative : « Qui perçoit les intervalles ? » Evidemment, l'homme en tant que conscience auditive. Par conséquent, il ne faut pas chercher la réponse à la première question dans le monde des fréquences, comme le ferait un esprit scientifique, mais dans la conscience humaine d'où surgissent toutes les interrogations. Ce *recul réflexif* que le question-

[1] *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, t. I-II, Neuchâtel, A la Baconnière, 1961.

[2] I, p. 156.

nant opère sur lui-même, en tant que questionné, constitue la méthode phénoménologique [1]. Du même coup, le monde extérieur, domaine de l'objectivité scientifique, se trouve *mis entre parenthèses*, alors que la subjectivité libérée par ce recul devient objective, en tant que subjectivité commune à toute conscience humaine ou *intersubjectivité*. Les phénoménologues appellent *réduction* cette conversion de la réflexion qui se détourne de l'extérieur pour dévoiler l'intérieur comme fondement de l'extérieur.

Comme Ernest Ansermet a adopté la méthode phénoménologique, il a cherché les fondements de la musique dans la conscience humaine. Nous essayerons de mettre en lumière son projet fondamental. Pour cela, nous suivrons la régression de la conscience réflexive vers ses fondements, en nous attardant à la structure ultime pour en marquer l'originalité. Puis nous situerons rapidement le mouvement inverse, la progression vers les formes musicales ainsi fondées.

Le fondement du monde tonal

Comment le monde des sons se constitue-t-il pour la conscience ? Telle est la première question qu'Ernest Ansermet se pose.

Comme J.-Claude Piguet l'a fort bien montré [2], la démarche phénoménologique dévoile toute structure de conscience contenue implicitement dans une structure explicite. Selon la terminologie husserlienne, la donnée explicite est le *noème*, et la donnée implicite la *noèse*. Le noème est ainsi momentanément mis entre parenthèses, pour qu'apparaisse la noèse, qui à son tour devient noème, puisqu'elle est explicitée, contenant une nouvelle noèse.

Ainsi quand la conscience perçoit un son (noème), elle appréhende sa *hauteur* (noèse). Par là elle dépasse l'objet du monde qui s'est annoncé à elle par un son, qu'il soit une trompette ou une voix humaine, pour projeter sa hauteur dans un espace sonore subjectif. Elle a ainsi *transcendé* le phénomène (l'objet sonore) vers un être *transphénoménal* (le son comme hauteur). L'intensité et le timbre ne sont pas des déterminations indépendantes, comme le pensent les partisans de la musique électronique, mais des *qualités de présence* du son dans l'espace sonore, dont l'être s'annonce par la hauteur.

Or la hauteur ne peut être appréhendée que par rapport à un point de référence. Ainsi le *la* du diapason n'est jamais saisi absolu-

[1] Quand nous disons *phénoménologie* dans notre article, nous parlons de la méthode mise en œuvre par Ernest Ansermet, qui ne s'est pas laissé entraver par une fidélité trop étroite à l'égard de ses prédécesseurs.

[2] J.-Claude Piguet : *Musique, mathématiques et phénoménologie*, in Studia Philosophica, vol. XXII (Bâle, Verlag für Recht und Gesellschaft, 1962).

ment, mais par rapport à un *ré* ou un *la* inférieur par exemple. La conscience auditive ne peut donc percevoir une position tonale sans être située à un *centre de perspective auditive* ; et par là elle n'échappe pas à la loi générale de la perception qui est un point de vue sur le monde.

Or la conscience perçoit les intervalles comme s'ils s'additionnaient ; par exemple, si je passe de *do* à *sol* puis au *do* supérieur, j'ai l'impression d'avoir entendu une quinte plus une quarte, ce qui me donne une octave. Les physiciens nous apprennent que ces intervalles correspondent à des rapports de fréquences qui se multiplient. Ainsi le rapport de la quinte (3/2) multiplié par le rapport de la quarte (4/3) exprime le rapport de l'octave (2/1). Donc tout se passe comme si la perception auditive était logarithmique, puisqu'un produit de nombres se signifie par la somme des logarithmes qui leur correspondent.

Ernest Ansermet pose alors le problème sous un jour nouveau. Quelle est la base du système de *logarithmes noétiques* qui constitue les intervalles perçus ? Il découvre ainsi la seule base possible à savoir *le rapport de la quinte ascendante et de la quarte descendante dans l'octave* [1] C'est la structure unitaire tonique-dominante-tonique, que l'auteur écrit T-D-T.

En vérité, nous avons simplifié beaucoup la démarche. Comme la conscience peut changer de centre de perspective auditive (par exemple la dominante peut devenir une nouvelle tonique), il a fallu munir la base d'un *module*, qui permet le passage d'un système logarithmique à un autre.

En mettant au jour le fondement des logarithmes noétiques régissant l'horizon auditif, Ernest Ansermet justifie le système tempéré, découvert spontanément par la conscience occidentale. De plus il manifeste la rationalité de l'activité auditive irréfléchie ; les intervalles ont ainsi une signification universelle : ils sont perçus de la même manière par le compositeur et l'auditeur, à quelque peuple ou culture qu'ils appartiennent. Enfin il révèle les limites du pouvoir relationnel de la conscience : tout intervalle qui n'est pas fondé par les logarithmes noétiques (le quart de ton par exemple) cesse d'être intelligible.

Le fondement de l'activité musicale

Les logarithmes nous ont montré que des positions tonales successives relatives à un même centre de perspective auditive sont liées entre elles par leur fondement, la structure tonique-dominante-

[1] E. Ansermet et J.-Cl. Piguet : *Entretiens*, p. 122 (voir l'appendice de notre article).

tonique. Nous avons donc explicité un nouveau noème qui unit toutes les positions tonales perçues dans la succession, à savoir l'*image mélodique*. Quelle est donc la noèse qui constitue le noème mélodique comme tel ? Il faut faire intervenir ici une nouvelle activité de conscience, qui ne se contente pas de déterminer le perçu, mais qui se détermine elle-même librement en face du perçu. C'est la *conscience affective* ou *psychique*, flux des sentiments vécus en marge de la conscience perceptive, mais en relation directe avec l'activité sensorielle et pratique. Plus précisément, la conscience psychique est la conscience de soi, en tant que présence affective au monde et à soi. Comme telle, elle est aussi présence à l'image mélodique prédéterminée par l'activité auditive, dans la mesure où elle est présence à soi, conscience affective et irréfléchie de soi. Elle fait donc de la mélodie son *libre chemin d'existence* : telle est la noèse qui constitue l'image mélodique. Plus simplement dit, jamais la conscience ne verrait *bouger* la voix mélodique d'une position à l'autre si elle n'était qu'un réceptacle d'impressions passives. Il faut bien qu'elle crée à nouveau la mélodie, en la vivant et en retrouvant de la sorte le sens que la conscience du compositeur lui a spontanément conféré.

Elle ne peut épouser ainsi le cours de la mélodie que sur le fond de sa temporalité, qu'il faut maintenant décrire [1]. Le présent de la conscience n'est pas instantané, mais il sous-tend la durée d'un acte. Il est projet, tension vers le futur qui se profile comme achèvement de l'acte. Mais le projet ne se développe qu'à partir d'un passé où il est né, à travers un présent qui se signifie comme présence à l'objet du monde visé par la conscience dans cette perspective. Aussi la conscience qui *existe* une mélodie est-elle présente à chaque position tonale, en la rapportant à son point de départ (passé) et en tendant vers son achèvement (futur). C'est pourquoi chaque note de la mélodie est nommée *tension positionnelle*, dans la mesure où elle est vécue et non seulement perçue.

Le temps que la conscience prend pour passer d'une position mélodique à une autre se structure de manière *cadentielle*. Car la conscience humaine, toujours présente au monde dans la mesure où elle est présente à son corps, existe sur le fond de la cadence cardiaque et respiratoire (systole-diastole, aspiration-expiration, levé-posé). Cette cadence primordiale, binaire dans l'activité, devient ternaire dans le repos. Ainsi la conscience passe d'un présent à un autre — *se passéifie à un futur* — en tendant d'une cellule de temporalité binaire ou ternaire à une cellule semblable, selon un *tempo* qualifié intérieurement par sa relation avec le rythme vital du pouls.

[1] C'est à Sartre que l'auteur emprunte sa théorie du temps.

L'image mélodique a donc son fondement dans la structure passé-présent-futur de la conscience psychique (qu'Ernest Ansermet écrit Ps-Pr-F). Ce fondement transcendant s'extériorise par le fondement du monde tonal. En effet la perspective T-D-T sous-tend nécessairement chaque tension positionnelle de la mélodie, prédéterminée par les logarithmes noétiques. Elle signifie en outre le cheminement mélodique global, qui en général part de la tonique pour la rejoindre finalement après avoir passé par la dominante.

Aussi, en un seul acte qui est son expérience musicale même, la conscience psychique se dédouble-t-elle en conscience interne et affective de cheminement (noèse), et en conscience externe et perceptive de l'image musicale (noème). Plus exactement, elle projette son dynamisme temporel en une structure statique, dans laquelle les tensions positionnelles se réduisent à des notes et le rythme cadentiel devient une suite de durées mesurables.

Par conséquent, exécuter la musique comme elle est écrite sur la partition, en une succession de notes qui obéissent uniquement à la mesure métronomique, c'est manquer son essence. Au contraire, l'interprète et l'auditeur doivent épouser le cheminement interne du compositeur. Et ils le peuvent, car les qualifications affectives et subjectives de la musique se rapportent aux déterminations logarithmiques objectives et constituent ainsi un langage universel.

Il faut alors se demander quel est le fondement de l'acte imageant musical. Dès lors, nous ne parlons plus de noèse, parce que toutes les structures du vécu ont été explicitées. Mais nous passons du niveau *existentiel* au niveau *ontologique*, réduisant l'existence dispersée dans le temps à son essence. La nouvelle structure de conscience à dévoiler est la *conscience éthique*. Elle exprime sur le plan ontologique ce que la conscience psychique est sur le plan existentiel ; c'est-à-dire qu'elle est l'essence de la conscience psychique, « la loi du comportement humain spontané qui a sa source dans une détermination affective et irréfléchie de soi par soi en présence du monde environnant » [1].En tant qu'être éthique, la conscience, présente au monde et à elle-même, doit faire d'elle-même (futur) ce qu'elle est déjà (passé). La conscience éthique n'est pas la cause de l'existence, qui, rejetée de son passé vers son futur, se trouve toujours déjà là, mais son fondement : elle est donc la structure Ps-Pr-F, en tant qu'origine de la temporalité.

Aussi la finalité de tous les actes de la conscience psychique prend-elle sa source dans la conscience éthique. En particulier, au cours de l'acte imageant musical, la conscience psychique devient ce qu'elle est déjà, se projette elle-même dans l'image musicale. Il serait inexact

[1] II, p. 194.

de dire que la musique *exprime* les sentiments de la conscience psychique, car il n'y a aucune distance entre exprimé et expression. Mais bien plutôt signifie-t-elle l'affectivité humaine. De plus comme l'affectivité renvoie à la conscience éthique qui la fonde, la musique *exprime* l'homme entier, dans ses modalités affectives et éthiques. D'où il résulte que l'esthétique n'est rien d'autre que la manifestation en extériorité de l'éthique, et l'éthique, le fondement en intériorité de l'esthétique.

Le sens de la musique est univoque, puisqu'il y a parfaite adéquation entre signe et signifié, mais il semble se dérober à une traduction en langage articulé. Car il y a une distance entre la pensée et la conscience psychique, et la première interprète mal ce que la seconde éprouve. Aussi le sens de la musique est-il transcendant.

L'auditeur saisit spontanément les significations affectives de la musique, sans les éprouver pour autant. Son seul sentiment réel est alors la *délectation*, le sentiment d'une plénitude. En effet la musique est une image parfaite des sentiments signifiés, qu'ils soient tristesse ou joie ; il y a en elle une adéquation complète entre l'*être* et l'*exister*. Il s'ensuit que la musique est toujours belle, ou alors elle est manquée.

En mettant au jour la finalité de l'acte imageant musical, nous avons donc aperçu son fondement dans la conscience éthique. Or toute musique, même la musique légère ou folklorique, est déjà transcendante au premier degré, puisqu'elle fait appel à un acte de la conscience psychique qui est transcendante en intériorité par rapport à la conscience auditive. Mais comme la grande musique a son fondement dans la conscience éthique, transcendante par rapport à la conscience psychique, elle est transcendante au deuxième degré.

Cette transcendance au deuxième degré se précise dès qu'on examine le projet à l'origine de la forme musicale. Si la musique ne se définissait que par sa finalité, elle pourrait continuer sans fin. Pour qu'elle prenne forme, chemine d'un début à une fin, il faut qu'elle soit engendrée par un *projet d'être*, et non seulement par un projet d'exister dans la pure délectation. Ce projet d'être, surgissant de la conscience éthique, prend l'allure d'une libre détermination de soi par soi qui s'inscrit dans un acte d'existence clos sur lui-même, enfermant en lui-même tout son sens. Et la source de toute structure temporelle unitaire est la structure Ps-Pr-F que nous avons déjà discernée dans la conscience éthique. Si, au niveau psychique, cette structure fonde l'unité de la mélodie, au niveau éthique de transcendance au deuxième degré, elle enchaîne les thèmes, relie les différents mouvements d'un morceau symphonique, en lui donnant un sens unitaire [1].

[1] C'est pourquoi il est vain de juger une œuvre selon sa structure statique externe, en écartant la dimension transcendante proprement humaine, comme le voudrait le structuralisme par exemple.

Au cours de cette synthèse, la conscience a repris pour elle le chemin tonique-dominante-tonique, afin de lui donner le sens de son projet d'être fondamental. L'identité de l'être et de l'exister, de l'image signifiante et du cheminement interne. s'accomplit ainsi comme acte d'existence clos sur lui-même : de la tonique à la dominante, la conscience explore son horizon d'existence, puis se reprend elle-même par le retour à la tonique. De cette manière, l'acte a été à lui-même son propre fondement. On saisit là le projet fondamental de la conscience humaine, selon Ernest Ansermet : « être *en soi* et *pour soi* une existence qui, en tant qu'existence, n'a d'autre fondement qu'elle-même » [1], en d'autres termes, être à la ressemblance de Dieu.

Le fondement des fondements

Si la conscience éthique est le fondement ontologique de la conscience psychique, qu'est-ce qui la fonde ontologiquement ? D'où surgit la structure Ps-Pr-F ? Plus généralement, quel est le fondement de tous les fondements possibles ?

Comme Ernest Ansermet ne poursuit pas une démarche déductive, mais phénoménologique, il s'agit de dévoiler le fondement ultime à partir d'une expérience humaine et il faut en avoir une intuition claire. A ce propos, il examine la situation originelle de la conscience dans le monde. La multiplicité perçue par la conscience est appréhendée par elle comme formant un tout. Elle-même, qui existe dans la dispersion de la temporalité, se saisit comme un tout en face de l'apparition du monde. Il y a ainsi adéquation entre le noème du monde et la noèse qui le constitue, entre l'espace extérieur et l'unité de temporalité qui l'aperçoit. Bref, pour employer les expressions d'Ernest Ansermet, l'image affective du monde que la conscience se donne *par soi* (par son activité perceptive) se confond avec le sens affectif qu'elle lui confère *pour soi* (dans son activité psychique).

Cette expérience d'unité est vécue dans la contemplation de la nature ou la délectation musicale ; elle est donc préréflexive. La conscience psychique de soi, saisissant le fondement unique du monde pour la conscience et de la conscience du monde, le projette dans le monde, suivant l'élan de son intentionnalité, et imagine ainsi un Dieu créateur. Or aux yeux du philosophe, ce fondement doit bien *être* (si ce n'est exister) d'une manière ou d'une autre, comme condition de possibilité de cette expérience contemplative et, plus généralement, de tout phénomène (au sens d'apparition de quelque chose

[1] I, p. 171.

à la conscience). Il est donc la source de toute relation, *relationalité en acte.*

Le fondement de l'être dans le monde n'est-il que le reflet du fondement de la conscience ? Aboutissons-nous à un type d'idéalisme transcendantal ? Il n'en est rien. En effet, la note *Etre et énergie* [1] trace les linéaments d'une métaphysique d'inspiration scientifique ; fondée sur une hypothèse, elle n'a évidemment pas le caractère apodictique de l'ontologie phénoménologique esquissée jusqu'à maintenant. A vrai dire, Ernest Ansermet interprète les données de la science en phénoménologue [2]. Alors que la science a l'ambition d'expliquer l'intérieur à partir de l'extérieur, il entend *comprendre* l'extérieur à partir de l'intérieur, en dépassant les relations constatées par la science vers ce qui les fonde.

La conscience, nous l'avons déjà vu, a une expérience ontologique en percevant le son qui lui annonce un être transphénoménal. Il en est de même en ce qui concerne la lumière, si ce n'est qu'elle annonce un champ d'énergie qui englobe non seulement notre monde et son atmosphère, mais tout l'univers. Ernest Ansermet reprend alors, en la rajeunissant, la vieille hypothèse de l'éther. Comment la lumière aurait-elle une vitesse constante si elle ne sillonnait pas un champ d'énergie distinct ? Autrement elle se transmettrait instantanément. L'éther, champ d'énergie unitaire — en dehors de lui rien n'existe — échappe naturellement aux investigations scientifiques puisqu'il est le fondement des phénomènes. Etant la relationalité en acte signifiée par les phénomènes, il ne précède pas l'univers dans le temps, mais il rend compte du surgissement incessant de l'être. On pourrait parler à ce propos d'une création continuée. Cependant ici, contrairement à ce qui se passe chez Descartes, Dieu ne se distingue pas du monde qu'il anime et soutient : il n'est pas un être, même le plus grand qu'on puisse imaginer, mais le fondement de l'être.

Sur ce fond, on pourrait suivre le profil d'une théorie évolutionniste. La rationalité en acte ne peut se phénoménaliser qu'en se *temporalisant.* Et en se temporalisant, elle s'étend, se *spatialise,* et du même coup, engendre la durée statique du monde. On est là très proche de la pensée bergsonnienne. Mais chez Bergson, l'étendue, moment figé de l'élan créateur, est sans relation rationnelle avec lui, alors que chez Ansermet, on peut lire dans la structure spatiale statique le mouvement dynamique qui l'a engendrée et s'est signifié par elle. Le fondement de l'être universel s'est ainsi manifesté par l'apparition de champs clos d'énergie de plus en plus autonomes : l'atome,

[1] II, p. 25-37.
[2] Voir la note *Phénoménologie « versus » Science,* II, p. 38-51.

la molécule, l'être vivant ; enfin la conscience, reflet du champ d'énergie corporelle, surgit en se signifiant *par elle* et *pour elle* son propre champ de relationalité. On pourrait même parler d'une émergence ultime rappelant le *Point Oméga* de Teilhard de Chardin. En effet la relationalité en acte se manifeste dans son autonomie la plus parfaite par les grandes formes musicales de dimension symphonique, en attendant que les hommes reprennent cette structure sur le plan réflexif et construisent une société enfin régie par les normes de la conscience éthique.

Aussi une analogie frappante entre la structure du réel et la structure de la conscience est-elle apparue ; dans les deux cas, le fondement se manifeste par le passage d'une relation dynamique à une relation statique. Notre tableau prend donc un nouveau sens : le fondement de la conscience est aussi le fondement de l'être du monde. En d'autres termes, c'est dans le même élan que Dieu s'annonce au cœur de l'homme et se phénoménalise dans l'univers. Ernest Ansermet pense avoir dépassé le dualisme sartrien de l'*en soi* et du *pour soi*, « car l'être relationnel est un être *en dispersion*, une *ipséité*, mais une ipséité qui ne se révèle comme telle qu'à cette autre ipséité qu'est la conscience humaine » [1].

Pour notre part, nous nous demandons s'il est vraiment légitime de donner comme conclusion certaine le rapprochement de deux cheminements de pensée hétérogènes, puisque l'un intuitionne directement la conscience dans le recul réflexif sur soi, et l'autre aboutit à une hypothèse fondée sur les données médiates de la science. Seulement nous ne pouvons passer sous silence cette vision de l'univers : elle nous semble avoir précédé, chez Ernest Ansermet, la découverte de la phénoménologie. Par là s'explique aussi le recours aux fréquences, qui nous a paru tout d'abord n'être qu'un raccourci.

La recherche du fondement des fondements aboutit ainsi à une *phénoménologie de Dieu*. Car Ernest Ansermet ne craint pas d'identifier le fondement de l'être au Dieu de la tradition chrétienne. Il distingue même en lui trois moments constitutifs qu'il assimile à la Trinité. Mais il refuse la notion d'un Dieu créateur et d'un Dieu personnel, parce que, pour lui, Dieu ne peut apparaître en dehors de l'être relationnel qu'il fonde. Il y a là une nouvelle tentative pour détruire l'idole d'un dieu anthropomorphique, existant à la manière des hommes (*ein Seindes*, dirait Heidegger). Le Dieu d'Ernest Ansermet n'est pas simplement immanent au monde et à la conscience ; nous avons vu à quel degré de transcendance vers l'intérieur la conscience doit descendre pour l'atteindre dans une perspective tout augustinienne : *Deus interior intimo meo*.

[1] II, p. 37.

Nous sommes ainsi plongés dans une grande tradition philosophique, reprise par le libéralisme protestant, qui est d'aller jusqu'à Dieu par un cheminement rationnel. Ernest Ansermet reconnaît le motif de cette démarche : il désire convaincre les athées, représentés par Sartre et les atonalistes, au sens large du terme, qui se sont séparés de Dieu en se dégageant du fondement tonal. Ansermet rejoint donc saint Anselme : pour tous deux, quand l'athée nie Dieu, il a dans l'esprit l'énoncé et non l'intuition de la chose qui donne son sens à l'énoncé, aussi est-il un insensé [1].

La découverte de Dieu permet à Ernest Ansermet de fonder une *nature humaine*, et du même coup, de mettre au jour une éthique universelle. Par là, il s'oppose à la conception sartrienne selon laquelle l'existence précéderait l'essence. Seulement, il ne faudrait pas comprendre cette nature humaine en termes classiques (*res cogitans*, par exemple) : elle est de part en part conscience éthique, rapport dynamique de soi à soi en face du monde.

L'homme, être éthique, peut donc faire l'expérience de Dieu, dans la contemplation préréflexive (écoute de la musique et de la nature). Il doit reprendre cette attitude au niveau de la pensée réflexive : par la prière, l'homme *se recueille* (au sens que Gabriel Marcel donne à ce verbe), ressaisit l'unité de son être, se rassemble sur le fondement de Dieu. De la sorte, la prière est l'écoute de la Parole de Dieu transcendante et informulée. La contemplation (le *theorein* d'Aristote) doit se manifester naturellement dans la vie éthique (au sens de *prattein*). La conscience ne peut accomplir son adéquation au monde, dans sa conduite réfléchie, que par un *commencement absolu*, une véritable conversion, en obéissant aux normes de son être éthique. Quant à son activité créatrice, le *poïein*, elle signifie dans l'espace imaginaire la structure dynamique profonde de l'être ; autrement dit, en un seul acte, elle écoute et prononce Dieu.

Le sentiment qui conduit la conscience psychique à la saisie du fondement de l'être, est la joie, la délectation devant la plénitude de l'être signifié par les images et les phénomènes qu'il fait surgir. On est là beaucoup plus proche du climat spinoziste que de l'ambiance heideggerienne (dans *Sein und Zeit* tout au moins), où la joie est chassée par l'angoisse, ouverture essentielle sur l'être du *Dasein*. On pourrait adresser pourtant à Ernest Ansermet le même reproche qu'à Heidegger. Son appréhension de la réalité n'est-elle pas trop partielle, trop orientée ? Car pour lui l'angoisse ne se situe qu'au niveau de la réflexion seconde, dès que la conscience réflexive perd de vue son fondement psychique et éthique. Là d'ailleurs, Ernest Ansermet s'éloigne de la tradition chrétienne. Pour lui le péché n'altère pas

[1] II, p. 37.

le cœur de l'homme, puisqu'il apparaît au même niveau que l'angoisse. L'humanité n'a donc pas besoin de salut, si ce n'est de suivre l'exemple d'un inspiré, le Christ, qui lui apprend à vivre l'autonomie de sa conscience éthique. L'angoisse de la crucifixion est passée sous silence : dans cette perspective, le Christ manifeste en mourant le comble du désintéressement. Du même coup, la résurrection n'est plus nécessaire, et l'espérance disparaît. La mort se déleste de sa gravité : elle est attendue sereinement, puisque la conscience, en reconnaissant son adéquation au monde, accepte en même temps les limites de son existence.

Voici sans doute l'origine d'une telle divergence. Le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob a l'initiative de toute rencontre avec l'homme : il demeure sujet de la révélation. Au contraire, le Dieu des philosophes est tout d'abord, et malgré les efforts pour préserver sa transcendance, l'objet d'une tentative d'appréhension rationnelle.

Mais à vrai dire, tout autant qu'au climat du protestantisme libéral et tout autant qu'à la méthode phénoménologique, le Dieu d'Ernest Ansermet doit sa structure à l'expérience de la musique. En effet la musique nous plonge « au pur délice sans chemin », selon l'expression de Mallarmé, et nous porte tout naturellement, le long de son flux mélodique et harmonique, vers la présence de Dieu, fondement de l'ordre et de la joie universels.

Du fondement à la valeur

Après être descendu jusqu'au fondement ultime de la musique au sein de la conscience, Ernest Ansermet retourne sur ses pas pour suivre la genèse des formes et des projets musicaux dans la conscience, et ensuite leur création au cours de l'histoire humaine. La méthode phénoménologique a été réductrice avant de devenir génétique. « La démarche est ainsi régressive jusqu'à Dieu, puis progressive dès Dieu. »[1] La *phénoménologie de Dieu* entend donc dévoiler la transcendance de la musique avant de proposer une nouvelle vision de l'être, bien qu'en un sens la délectation musicale nous fasse accéder à la lumière secrète de l'être.

Le projet esthétique d'Ernest Ansermet se signifie pleinement dans les derniers chapitres de son ouvrage. En effet il examine alors la musique contemporaine de façon approfondie, et la juge selon les critères que la découverte des fondements a mis au jour. Puis il s'attache au problème de la valeur comme telle et dégage des critères fondés sur l'essence de la musique, expression transcendante de

[1] J.-Cl. Piguet : *Ernest Ansermet*, p. 45.

l'homme entier. Enfin il définit les modalités de la création musicale, en montrant qu'elle ne saurait sortir des voies tonales. Aussi achève-t-il son cheminement en répondant aux questions qui l'ont motivé au départ.

L'ouvrage d'Ernest Ansermet est riche, touffu même. La démarche semble spontanée et embrasse tout dans un seul élan, quitte à se reprendre sans cesse pour se préciser, en délaissant les itinéraires connus. Nous avons essayé de préciser les jalons de ce chemin, que l'auteur n'a pas toujours mis en évidence, puisqu'il se le frayait au gré de ses découvertes. Et pourtant sa voie s'oriente comme celle que bien des philosophes ont parcourue à la recherche du fondement de la vérité.

Même si l'on s'oppose à Ernest Ansermet sur certains points, on ne peut qu'admirer la cohérence interne de son ouvrage et la pénétration de sa pensée. L'esthétique contemporaine ne saurait lui rester indifférente : elle peut, à sa suite, tenter de saisir l'œuvre d'art comme expression de l'homme intégral, ou alors, refusant son point de vue, se limiter à l'examen en extériorité des structures purement formelles. Aussi l'entreprise d'Ernest Ansermet est-elle exemplaire [1].

ANDRÉ CONTESSE.

[1] Deux ouvrages récemment parus constituent une excellente initiation à l'ouvrage difficile d'E. Ansermet :

ERNEST ANSERMET et J.-CLAUDE PIGUET : *Entretiens sur la musique* (Neuchâtel, A la Baconnière, 1963). Il s'agit là de la publication des treize entretiens radiophoniques, dont la transcription a gardé la fraîcheur, les détours inattendus, la simplicité aussi de la parole. Les questions de J.-Claude Piguet font apparaître, chez son interlocuteur, l'homme et le chef d'orchestre aussi bien que le philosophe. La série d'entretiens centrés sur la musique contemporaine nous permet de comprendre comment se sont posées les questions essentielles qui ont abouti à l'élaboration de son livre, dont Ernest Ansermet trace ensuite les linéaments.

J.-CLAUDE PIGUET : *Ernest Ansermet et les fondements de la musique* (Lausanne, Payot, 1946). L'auteur poursuit ici un dialogue intérieur avec la pensée d'Ernest Ansermet, à la manière d'un *libre cheminement mélodique*, sans se laisser asservir par une démarche trop rigoureuse. Il serre de près les notions-clés des *Fondements*, en établissant un lexique extrêmement utile, et décrit la structure générale de l'œuvre. A plusieurs reprises, il développe une intuition d'Ernest Ansermet en une belle méditation personnelle, comme dans le dernier chapitre, où il passe du sentiment de la musique à l'unité interne du *logos* grec.