LA PHÉNOMÉNOLOGIE MUSICALE, UNE EXPRESSION DE LA RÉALITÉ TRANSCENDANTE

(I)

Tudor Misdolea

Par son essence, la musique est l'art du mouvement. Elle s'implique dans le mouvement transcendant de la conscience. Elle représente un objet intentionnel dans la mesure où l'intentionnalité transcendantale est le mode d'être de la conscience. La musique n'est pas une harmonisation, elle est une source d'harmonie, elle un principe existentiel fondamental. Par elle l'homme dépasse sa condition d'être sensible pour arriver à la compréhension du monde des essences, du monde de la vérité. La présente étude essaie de mettre en lumière les potentialités « a priori » que la musique offre à l'homme dans sa quête existentielle.

Au sens propre du terme, « transcendant » désigne la qualité qui ouvre la possibilité de s'élever au-delà d'un niveau ou d'une limite donnée. On peut considérer comme transcendantes toutes les qualités a priori, c'est-à-dire tous les principes de la connaissance qui se trouvent dans l'esprit antérieurement au jugement prédicatif déterminé par l'expérience, plus précisément dans les couches préréflexives de la conscience. Une réalité transcendante se constitue comme un mouvement dialectique par lequel le moi individuel, en méditant sur son existence, arrive à une conscience plus profonde du monde et à une puissance supérieure de compréhension de l'existence.

La musique naît d'une nécessité primordiale d'expression et de méditation sur l'existence, nécessité qui trouve ses sources dans les couches antéprédicatives de la

spiritualité. Ces sources résident dans un ensemble de structures peu différenciées qui, dans le monde du sensible, détermine en dehors de toute logique formelle les entités perceptives et imaginatives fondamentales dans l'évolution de l'expression musicale. Cette évolution constitue l'objet d'une phénoménologie spécifique qui prend en considération les particularités de la musique comme art du mouvement.

Du point de vue étymologique le mot « phénomène » signifie « ce qui apparaît, ce qui se montre ». Ainsi, la phénoménologie, qui s'est voulue dès le départ science de l'originaire, met en évidence une nouvelle approche de la réalité en faisant droit aux structures de totalité, aux configurations1 plutôt qu'aux atomes spécifiques à l'empirisme. En effet la phénoménologie a comme fondement une épistémologie logico-psychologique c'est-à-dire, une épistémologie des totalités relationnelles dynamiques.

La phénoménologie musicale a donc pour but l'analyse profonde du phénomène musical dans l'intégralité de la dynamique des états qui le définissent dans le contexte « espace-temps » existentiel. L'œuvre musicale apparaît comme le résultat de l'interpénétration hermétique de deux mondes : le monde des Idées (au sens platonicien du terme) et le monde de la réflexion humaine. La symbiose résultant de ces deux mondes se constitue d'une manière immanente (conformément aux lois naturelles), comme moteur du déroulement des potentialités initiales qui sont, selon Mircea Eliade, « homologuées à la naissance du monde »[2]. Cette symbiose conduit à un processus dans lequel sont activées toutes les formes conscientes de la vie intérieure humaine et qui se constitue comme support dynamique pour toutes les manifestations spirituelles de l'homme. Pour Schopenhauer le monde est une musique concrétisée qui unifie dans son expression les universalia ante rem, c'est-à-dire, l'universalité avant toute forme prédicative. Schopenhauer voit ainsi dans la

[1] Dans les années 1950, cette nouvelle approche deviendra « la théorie des formes (Gestalt-théorie) ».

[2] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Ed. Gallimard, 1996.

phénoménologie musicale l'expression de l'unité originaire et synthétique de l'aperception, unité qui représente la condition fondamentale et ontologique de l'être.

L'expérience musicale contient les éléments et les états a priori de la conscience et nous introduit dans un monde où la distinction entre le sensible et l'intelligible n'a plus de sens. Il s'agit d'une réalité transcendante, une réalité supérieure dans laquelle la dualité de nos sources de connaissance – sensibilité et intellect – conduit à la naissance d'un acte de l'esprit qui élimine les différences entre les objets et les Idées qui leur sont associées. Par cet acte originaire, l'homme accède au monde des essences, au monde où l'essence devient une catégorie de notre discours esthétique comme principe fondamental de l'existence. De ce point de vue, la phénoménologie musicale, en promouvant l'intentionnalité[1] comme structure de transcendance et comme mode d'être de la conscience, nous met en rapport direct avec les objets et nous indique le sens de l'être naturel, de l'être vivant et enfin de l'expression « être une musique ». De cette manière on arrive à transcender le réel sensible, c'est-à-dire le réel subjectif, en entrant dans un espace auto-génératif.

1. L'intentionnalité transcendantale et l'essence de la présence dans l'expérience musicale

Dans la mesure où l'intentionnalité transcendantale est le mode d'être de la conscience, par le phénomène musical comme synthèse esthétique du mouvement de la réalité changeante, se met en place une structure primordiale de la relation intentionnelle et son corrélat, « la présence à »,

[1] L'intentionnalité (du latin *intentio*) peut être vue, dans le sens le plus général, comme le désir de connaître qui est inscrit dans notre constitution naturelle comme une structure originaire et qui nous facilite l'accès à la transcendance par la connaissance. Depuis l'antiquité on sait que l'esprit humain n'est pas une *tabula rasa* à la naissance ; il contient des principes rationnels essentiels qui, en tant qu'images des objets transcendants, constituent une forme de la connaissance innée antéprédicative et prédiscursive.

indépendamment du donné empirique dans le sens que la mise en place de la structure n'est ni réfléchie ni volontaire.

L'objet potentiel se constitue dans une série d'actes de conscience successifs pendant un laps de temps de sorte que la présence reçoit la signification de l'unité du temps. Cette unité du temps représente une synthèse entre « le maintenant pur », un souvenir immédiat, « rétention », et une anticipation immédiate, « protention ». L'unité d'une mélodie repose sur cette synthèse de recouvrement. Lorsqu'on entend l'un des sons de la mélodie, nous avons aussi présents dans la conscience ceux qui l'ont précédé et on anticipe ceux qui vont venir. Ainsi, toute pièce musicale nous fait apparaître la conscience comme un flux de vécus se déployant dans le temps pour aboutir, finalement, à la transcendance du sensible. Ainsi, l'essence de la présence devient temps dans le sens d'Aristote ou de Newton qui en faisaient une dimension du monde au niveau le plus profond de la connaissance.

L'intentionnalité transcendantale confère à la musique, comme art du mouvement qui va de l'antérieur vers le postérieur, en passant par l'essence de la présence du présent, les qualités nécessaires pour avoir accès à, ce que Bergson dans les *Données immédiates de la conscience*, appelle l'expérience *intime* du temps. Bergson a toujours comparé l'unité temporelle de la conscience à une phrase musicale où chaque note est dépendante de la note précédente et détermine à son tour la note à venir. C'est pour cela que l'essence du présent ou le temps vécu se présente comme une *mélodie intérieure intime*. D'après Bergson notre vie intérieure entière témoigne d'une organisation mélodique. On introduit, ainsi, par le caractère intentionnel de l'affect, une nouvelle dimension du vécu, celle de l'affectivité. Dans ce sens-là on n'est pas loin de « l'aspiration d'éternité » de Messiaen qui veut institutionnaliser par le *Quatuor pour la fin du Temps* et *Chronochromie* un nouveau type de temps, le temps musical de l'au-delà du temps, l'Eternité. Cette quête de l'au-delà du temps, chez Messiaen, ne peut être comprise que par sa conviction que la musique est capable d'assumer la transcendance du présent vers l'éternité, vers une présence

éternelle. L'expérience musicale de Messiaen essaie de nous convaincre que la musique parvient à transcender la condition humaine par l'appréhension à vivre l'éternité transcendante au-delà du sensible dans le monde intelligible. Toute l'aspiration à l'éternité de Messiaen est une preuve de sa continuelle recherche de l'identité, recherche qui s'inscrit dans l'intentionnalité transcendantale de son esprit en quête de la vérité. Pour Schumann la musique nous donne la possibilité de « pouvoir [nous] entretenir avec l'au-delà », dans la mesure où par la musique on peut accéder à la source des choses et à leur vérité primordiale. Selon l'expression de Heidegger dans *L'origine de l'œuvre d'art,* « l'art est la mise en œuvre de la vérité » et, plus précisément, « il est sauvegarde créatrice de la vérité de l'étant ». Schopenhauer à son tour situe la musique, dans la hiérarchie des arts, au niveau le plus élevé parce qu'elle se constitue comme une sorte de phénomène possible transcendant les catégories, en communication directe avec l'essence du monde. De la musique ancienne jusqu'à la musique contemporaine, les potentialités transcendantes du phénomène musical ont dévoilé en détail les plus subtils trajets de la conscience humaine en quête de son épanouissement vers l'absolu. Dans son mouvement perpétuel, par la dynamique des forces qui le traversent, le phénomène musical s'inscrit parfaitement dans une ontologie référentielle ou analytique[1] de l'homme potentiel, c'est-à-dire de l'homme saisi comme conscience. Ainsi, l'expérience musicale met en valeur la structure existentielle de la présence du sensible en l'amenant dans le monde transcendantal des essences.

2. Musique et transcendance

« L'homme marche dans l'image de la vérité, et il est troublé par le conseil de la vanité », dit saint Augustin[2]

[1] On entend ici par « ontologie référentielle ou analytique» une ontologie qui s'oriente vers une connaissance de l'être de l'homme par ses références existentielles. (Voir à ce sujet M. Heidegger : *Être et temps* ; J-P Sartre : *L'Être et le Néant*).

[2] Sermon 60 (PL 38, 403)

indiquant aussi qu'il n'existe pas pour lui de symétrie entre les deux termes. La recherche de la vérité est une nécessité existentielle *a priori* de l'homme qui se reflète dans ses actes et productions spirituelles. La vérité n'est corrompue que par un manque de raison et de moyens. I. Stravinsky, dans *Chronique de ma vie*[1], trouve la raison et les moyens en mettant en évidence la mission de la musique, à savoir révéler l'ordre primordial qui régit l'univers, l'ordre profondément imprégné dans la conscience de l'homme. Il précise : « Le phénomène de la musique nous est donné à seule fin d'instituer un ordre entre l'homme et le temps ». Il faut remarquer la qualité *a priori* que Stravinsky attribue au phénomène musical puisqu'il dit : « le phénomène de la musique nous est donné », ce qui désigne implicitement la qualité transcendante des potentialités de la musique dans leur effort d'exprimer les aspirations de l'homme vers l'aboutissement ineffable de sa destinée. Chez Mircea Eliade cette tâche « d'instituer un ordre entre l'homme et le temps » devient la nécessité de transformer le « Chaos en Cosmos »[2]. Plus poétique, et peut être plus proche de notre temps, l'esthéticien H. Focillon dans son ouvrage *La vie des formes* affirme que l'art est un miroir métaphorique de l'univers.

Envisagée comme une expression de l'universalité, la phénoménologie musicale représente un langage naturel et unificateur qui exprime la vérité fonctionnelle des essences. La

[1] I. Stravinsky, *Chronique de ma vie,* Paris, Gonthier-Méditations, 1995

[2] Le concept de « Chaos » a évolué dans le temps ; dans l'Antiquité primitive le chaos était défini comme le vide obscur, sans limites et qui existait avant monde actuel, mais non pas, semble-t-il, à titre de réalité éternelle (Platon, *Banquet*, 178 b) ; sous l'influence du monde oriental, le « Chaos » a ensuite été défini comme un mélange confus de tous les éléments de l'univers. Le concept de « Cosmos », quant à lui, qui dans l'Antiquité signifiait « ordre » a été pour la première fois utiliser par les pythagoriciens pour définir l'univers ; c'est Platon qui définit systématiquement le monde comme un « cosmos », c'est-à-dire une globalité ordonnée et gouvernée par le Beau ; donc toute unité fonctionnelle dont les principes vitaux résident dans la conservation de l'équilibre de ses composantes peut être considérée comme « cosmos ».

musique n'est pas un outil, un conglomérat, elle est un principe; elle n'est pas une harmonisation, elle est une source d'harmonie. Elle joue un rôle médiateur en essayant d'instituer un ordre relationnel entre l'homme et le temps de l'espace existentiel dans une réalité nouvelle et transcendante. Dans cette réalité transcendante, l'homme peut atteindre la plénitude de son harmonie intérieure en comprenant le sens de son existence.

Du point de vue phénoménologique l'expression musicale représente en soi une expérience existentielle comparable à la « purification » plotinienne, c'est-à-dire une voie unificatrice à double sens, ascendant et descendant entre le monde de la perception empirique et la réalité transcendante des essences. Sur cette voie unificatrice les deux aspects complémentaires de la progression spirituelle – conversion et procession – conduisent à la perception sensible de la transcendance[1]. Par le langage prédicatif de la musique, l'homme sensible peut accéder de lui-même, à la vérité et à la dignité de l'essence. En soi il s'agit d'un phénomène, d'une expérience de réconciliation progressive entre l'homme situé dans son contexte de vie dominé par des contraintes matérielles de quantité, de qualité, de relation, et la nature comme expression de la perfection fonctionnelle. Il se réalise ainsi une unité verticale entre le sensible et l'intelligible, unité subsistante de la transcendance, unité qui englobe dans son envergure toutes les structures originaires de la conscience.

Pourtant dans cette expérience il y a un doute originaire provenant de la différence existante entre l'ordre de perfection du système où se déroule l'expérience et l'ordre de perfection de l'expérience elle-même. L'axiologie spécifique du phénomène musical ne coïncide pas avec l'ordre de valeurs du système existentiel de référence. Il en résulte un doute et une altérité qui conduit subtilement et inévitablement à une aliénation de l'expression musicale. Cette aliénation reste spécifique à la transcendance dans le sens de Jaspers qui voit

[1] J. Trouillard, dans son ouvrage : *La procession plotinienne*, Paris, 1996, qualifie ce processus de « génération par exigence ».

dans le transcendant l'être lui-même vers lequel tend le mouvement de transcendance. Jaspers définit l'existence comme « ce qui se comporte par rapport à soi-même et à sa transcendance ». Il voit dans le discours humain une sorte de contradiction inévitable parce que les choses dont il parle, les choses sensibles, sont corruptibles par génération. Le point de vue de Jaspers ne tient pas compte du fait que tout discours, et donc aussi le discours musical, met en évidence les notions de quantité, de qualité et de relation qui caractérisent les choses sensibles et donc par sa nature, le discours musical est soumis à la relativité d'une génération subjective. La position de Jaspers conduit implicitement à une réalité singulière qui évolue d'une manière anarchique dans le contexte d'une « ontologie régionale ». C'est le point de départ d'un processus d'atomisation du sens dans la phénoménologie musicale, processus qui caractérise dans une bonne mesure la musique de notre temps.

La phénoménologie musicale comme expression de la réalité transcendante nous fait saisir le réel originaire dans le monde du sensible, dans la « présence » subjective du moment. L'œuvre musicale authentique, le produit inexorable de l'expérience musicale, se constitue comme un symbole de l'immanence de la vérité primordiale, comme un symbole de la sacralité entendue comme une valeur absolue et immuable. En ce sens on peut parler d'une réalité révélée qui possède la capacité d'anticiper une singularité spécifique qui attend sa notification dans le monde sensible. Il s'agit d'une sorte d'induction de l'expérience primordiale et universelle dans l'esprit de l'homme dont la fin est de concrétiser cette singularité dans une forme musicale qui puisse la définir.

Ainsi, la phénoménologie musicale définit la raison de son existence en faisant apparaître dans le monde du sensible la beauté transcendante de la relation d'interdépendance fonctionnelle entre la nature et l'esprit. Pratiquement cette relation est définie par un mouvement perpétuel d'« entrée en soi » et de « sortie de soi », mouvement qui génère l'expression musicale et qui, en effet, représente l'existence esthétique de l'homme. L'expérience musicale accompagne fidèlement les

plus petites oscillations de l'ordre caché du monde et ainsi sa vision transcendante élargit considérablement la dimension ontologique de l'esprit humain. Par la phénoménologie musicale l'homme fait la connaissance de ce qui lui est imposé par sa constitution naturelle, de sa tendance à relativiser d'une manière efficace les acquis de son esprit et de chercher continuellement la vision la plus appropriée de l'esthétique de son temps.

Il faut regarder l'expérience musicale comme une approche dynamique et spontanée de la pratique de recherche continuelle des essences originaires afin de rendre plus objectif, dans la mesure du possible, le monde de la perception sensible. Cette approche est une approche sans fin, un processus potentiel indéterminé dans le temps, ouvert aux multiples possibilités offertes par le développement futur de la pensée humaine. C'est en effet un besoin de libération de l'esprit et de transformation de notre rapport à la réalité transcendantale dans le sens de son appréhension esthétique. Dans l'expression cartésienne « Cogito ergo sum », « sum » est un verbe actif qui nous indique que la pensée représente l'acte existentiel dans toute sa puissance d'évolution innovatrice. En ce sens, Bergson considérait l'art comme une métaphysique en acte, comme le moyen le plus adéquat de dépasser les limites du sensible, le moyen d'entrer dans le monde des essences. Par l'intuition originaire, étendue à toutes les classes d'actes et qui englobe en soi tous les types d'intuitions (sensible, intellectuelle, catégorielle, eidétique)[1] et ensuite, par sa capacité intentionnelle[2], l'homme réussit à

[1] E. Husserl, en élargissant l'intuition au-delà du sensible, peut penser une intuition donnant à voir l'essence, l'*eidos*; il considère « l'essence » comme un objet de nouveau type.

[2] P. Jacob, *What minds can do? Intentionality in a non-intentional world*, Cambridge University Press, 1996. On rappelle ici, à cette occasion, que l'intentionnalité représente soit l'application de l'esprit à un objet de connaissance, soit le contenu même de pensée auquel l'esprit s'applique ; l'école de Brentano et notamment la phénoménologie de Husserl (*Recherches logiques, II, 346 et suiv*.) considère l'intentionnalité comme une fonction *a priori* par laquelle

mettre en acte l'expression musicale en vue de comprendre le monde des essences et de la vérité, c'est-à-dire la réalité transcendante. Ainsi, la phénoménologie musicale, comme expression de cette réalité transcendante, représente le moyen d'amener le sacré[1] dans le monde profane. Cette apparition du sacré dans le profane, cette « hiérophanie »[2] nous offre des « points fixes de référence » en se constituant, dans le même temps, comme « axe central pour toutes les orientations futures ». Par l'expérience musicale, c'est-à-dire par l'introduction dans le domaine de l'expressivité réelle des chaînes sonores ou même des conglomérats sonores, l'homme réussit à « matérialiser » les points fixes de référence de la réalité transcendante en les rendant accessibles à la perception sensorielle. La musique, par sa nature, son pouvoir d'expression, sa force évocatrice et aussi par ses potentialités d'abstraction, génère un état psychique spécifique qui conduit à une réalité transcendante où le sacré peut être révélé. Cette révélation fait partie de la cohérence première de notre vie psychique qui se constitue antérieurement à toute prédication, comme une unité *ante rem*, une réalité vivante c'est-à-dire une donnée primitive, fondamentale[3].

La dimension ontologique de la phénoménologie musicale met en évidence la recherche de cette réalité cachée *ante rem*, de ce « Deus absconditus » qui dans l'Antiquité était défini par le concept d'harmonie et d'équilibre et qui s'appelait

---

l'esprit se rapporte à un objet réel ou idéal, comme essence de la conscience.

[1] Le sacré appartient à un ordre de choses séparé, réservé, inviolable ; Le sacré et le profane forment le cadre essentiel *a priori* de la pensée.

[2] Voir Mircea Eliade dans *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1996.

[3] Dilthey, *Le monde de l'esprit*, Paris, Aubier-Montaigne, 1947 ; l'idée directrice de Dilthey est que la compréhension propre aux sciences de l'esprit consiste en la reprise intentionnelle du sens immanent à toute activité humaine.

alètheia au sens le plus fort du terme, c'est-à-dire révélation de ce qui est caché[1].

L'expérience musicale fait référence à la vie intérieure de l'homme tout entière ; elle est à la fois apollonienne et dionysiaque. Elle englobe en soi la transcendance de l'élément primordial et la présence temporelle de la réalité concrète, c'est-à-dire les deux mondes qui subsistent continuellement et simultanément dans l'esprit. Des hymnes apolloniens d'invocation et d'adoration de l'antiquité grecque et indienne aux danses dionysiaques présentes dans la musique de Stravinsky, jusqu'à la frénésie individualiste de la musique contemporaine, l'expression musicale suit les règles d'une syntaxe transcendante qui gouverne les éléments *a priori* de la conscience. En termes phénoménologiques l'immanence transcendante de l'« être » devient la réalité subjective de l'« étant »[2]. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'affirmation de Schopenhauer qui précise que la musique représente le langage de la volonté, d'une volonté immanente et immuable. En d'autres termes il s'agit d'une adaptabilité de l'homme à une réalité transcendante dont la dynamique ne peut être mise en valeur que par la phénoménologie musicale[3]. Debussy dans son étude « La cathédrale engloutie » réussit à établir une

[1] Ananda K. Coomaraswamy, The Pilgrim's Way, Journal of the Bihar and Orissa Oriental Society, vol XXIII. Par analogie, dans le domaine de la poésie, on peut citer les paroles de Mallarmé qui décrivait le poète comme « l'homme chargé de voir divinement ». Baudelaire disait « La poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde ».

[2] Heidegger, en suivant la pensée présocratique qui considère que le temps présent est déterminé par le temps originaire de la présence primordiale, fait une nette différence entre « être » et « étant », c'est-à-dire, entre « présence » et « présent ». Mircea Eliade considère, lui aussi, que cette distinction tient de l'ontologie.

[3] Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche définit, la musique ainsi : « Voyez-moi telle que je suis ! Sous l'incessante variation des phénomènes je suis la Mère primitive, éternellement créatrice, qui contraint éternellement l'être à l'existence et se satisfait éternellement de l'inépuisable variété des phénomènes ».

symbiose parfaite entre, d'une part le contexte « espace-temps » et d'autre part le contexte « réel - symbole », symbiose qui est la clé de l'accès à la vision transcendante de la vie. Stravinsky lui aussi, dans « Le sacre du printemps », nous dévoile la puissance instinctive de la vie qui naît ; il pénètre dans la sphère de l'ineffable en rapportant les pulsations originelles de l'univers. Debussy et Stravinsky expriment ainsi la beauté comme élément unificateur du sujet et de l'objet dans une globalité spécifique à la vérité dans la réalité transcendante. Par ses structures et ses objectifs toute expression musicale se constitue comme une hiérophanie ; elle introduit dans le monde réel les éléments profonds de la sacralité qui définissent le moment initial et la cause efficiente nécessaire pour faire évoluer le monde existentiel. En ce sens, Merleau-Ponty et Levinas parlent d'une chose *invisible,* d'une *entité d'origine* responsable que suppose la nécessité rationnelle et qui tient d'une antériorité absolue[1].

La phénoménologie musicale apparaît comme une empreinte viable et unificatrice de la permanence et de la pérennité caractéristique à la réalité transcendante. Cette réalité transcendante confère à l'expression musicale les qualités métaphoriques et métonymiques indispensables à toute pratique significative et profonde[2]. Cette pratique réalise le passage exemplaire du virtuel au formel, et du sacré au réel. Toute forme de « cosmos »[3], donc l'homme aussi vu comme un « cosmos », possède une « ouverture supérieure » vers le haut,

---

[1] Philippe Huneman, Estelle Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, Armand Colin, Paris, 1997 ; C. Lefort, *Merleau-Ponty*, Duponchelle, Paris, 1990 ; E. Levinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Vrin, Paris, 1988.

[2] Le terme « métaphore » provient du grec « metaphorein » qui signifie « transporter » ; Le terme « métonymie » provient du grec « metonumia » (changement du nom) qui se constitue comme un instrument de continuité, en désignant un phénomène par un autre phénomène dont il est lié par une nécessité existentielle.

[3] Comme il a été défini antérieurement, c'est-à-dire, comme une unité fonctionnelle dont les principes vitaux résident dans la conservation de l'équilibre de ses composantes.

ouverture qui représente le symbole du passage d'un état à un autre état supérieur, car toute manifestation cosmique est soumise à la dynamique du « passage »[1]. En ce sens, la phénoménologie musicale mise en évidence par la pratique exemplaire de l'intuition originaire, peut être considérée comme une synthèse entre les éléments exogènes et endogènes de la manifestation existentielle de l'homme[2]. Les deux aspects exogène et endogène conduisent à la naissance de la signification de l'expression musicale. Sous son aspect exogène la musique s'adresse directement aux sens, étant perçue comme une construction sonore fonctionnelle et significative ; cette construction est générée et structurée conformément à l'expérience empirique de la nécessité[3]. L'aspect endogène met en évidence une musique que, métaphoriquement parlant, on n'entend pas, c'est-à-dire une musique qui tient de la fonction *a priori* cognitive, innée et résidant dans une réalité *ante rem*, transcendante, à savoir le réel originaire. Par cela, la phénoménologie musicale est universelle, car elle est l'expression des causes essentielles d'une réalité transcendante. Elle reflète l'unicité de l'existence ultime en qualité de principe de l'être et de sa pensée. Le contenu intime de la musique révèle l'harmonie du monde ; elle amène dans le domaine de la connaissance relative les éléments primordiaux d'une réalité transcendante.

---

[1] Mircea Eliade, dans *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1996 affirme que la fonctionnalité dynamique qui régit ce passage ne fait pas partie d'un système sémiologique de type langage, mais elle est une fonctionnalité *a priori* spécifique à l'homme.

[2] On rappelle que « exogène » signifie tout ce qui tient de l'extérieur, au niveau empirique, c'est-à-dire au niveau des sens ; Par contre, « endogène » signifie tout ce qui provient et se manifeste dans et à l'intérieur d'un système, et qui tient de la fonctionnalité intrinsèque du système.

[3] C'est ce que Platon appelle « τεχνη » dans le sens général de « technique », c'est-à-dire l'ensemble des capacités expérimentales de la pratique courante qui exprime la nécessité.

3. La réalité transcendante de l'expérience musicale dans le monde contemporain

L'expérience musicale est une réalité pérenne[1]. Elle représente une réalité perpétuelle qui se constitue comme un symbole[2] de l'éternité. Par cette expérience du transcendant, le réel quotidien et la vie « présente » de l'homme s'enrichissent des potentialités de la sacralité, condition *sine qua non* de son existence et de sa raison d'être. Le contexte existentiel de l'homme contemporain se trouve sous l'influence de quelques facteurs qui déterminent d'une manière fondamentale son espace spirituel et ses exigences ontologiques. Parmi ses facteurs, qui proviennent d'un nouvel ordre de valeurs, d'une nouvelle axiologie, on peut citer : la diminution de la durée phénoménologique par l'accélération du temps, la contraction du contexte « espace-temps » par l'augmentation de la vitesse de manifestation et de compréhension, l'exigence d'une liberté individuelle totale avec une prédisposition nette vers une anarchie non-productive, la mondialisation économique et par conséquent et culturelle, etc. Tout ce nouveau monde détermine un nouveau type d'existence et une autre modalité de perception de la réalité. Dans cette nouvelle réalité le concept de sacralité, de primordialité immanente et d'apriorité, perdent partiellement leur visibilité. On arrive même à l'instauration d'un sentiment de doute sur le sens existentiel, sens qui prend uniquement une dimension historique et non transcendantale en dehors du temps mesuré. C'est la conséquence de la soif de la liberté absolue et démesurée, que l'homme contemporain cherche péniblement dans l'espoir de trouver la panacée universelle pour toutes ses angoisses et ses

[1] Du latin « perennis » qui signifie éternel.

[2] Le terme « symbole » provient du grec « συμβολον » qui désignait un signe de reconnaissance formé par les deux moitiés d'un objet sectionné ; l'expérience musicale unit l'élément transcendant de la réalité primordiale avec l'élément sensible de la réalité vécue, profane. Voir à ce sujetGordon Epperson, *The Musical Symbol, a Study of the Philosophic Theory of Music*, Iowa State University Press, 1967.

souffrances. Il se voit par tout et dans tout, comme « démiurge »[1]. En effet, il s'agit d'un égocentrisme exacerbé qui refuse l'héritage des primordiaux transcendants. C'est comme si cet héritage avait été caché dans les plus profondes couches de la conscience où il se conserve dans un état latent[2]. Et pourtant ces conditions existentielles représentent une réalité qui s'impose avec la force de l'inexorable. Il s'agit d'une mutation culturelle majeure, mutation qui a de fortes chances de changer profondément toute notre vision existentielle et toute notre intériorité spirituelle.

La pratique musicale doit s'adapter à cette nouvelle réalité. Elle est appelée à créer, à l'aide de ses qualités analytiques, les symboles, les éléments significatifs, les éléments de référence de ce nouveau réel. En ce sens la phénoménologie musicale, qui a pour vocation essentielle de structurer une temporalité à la fois sensible et transcendante, met en marche des mécanismes adéquats qui sondent en détail la nouvelle intériorité humaine. Stravinsky, le créateur qui connaissait très bien les aléas de la vie intérieure de l'homme,

---

[1] Terme utilisé par Platon, dans le *Timée*, pour désigner le Dieu, l'artisan et l'organisateur de l'univers. Socrate parle de même façon pour la modélisation du corps humain. Plotin voit dans *démiurge*, l'Âme de l'univers.

[2] Mircea Eliade définit cet état comme « une nouvelle Chute de l'homme ». Il ajoute que si la première « Chute » c'est passée au niveau de la conscience déchirée, cette nouvelle « Chute » s'est produit au niveau le plus profond de l'inconscient. Quelques personnalités ont essayé de dégager une théorie pour expliquer l'apparition de ce nouvel état, en le présentant comme une évolution naturelle et surtout logique dans le contexte actuel du développement de l'humanité. J. F. Lyotard, dans son livre *La condition postmoderne* souligne que l'homme doit vivre maintenant sans le sens du transcendant, vu la domination de la technique et de la science. Richard Rorty, professeur à l'université de Virginie aux États Unis, considère que le postmodernisme est apparu quand l'homme a perdu le sens du transcendant qui puisse exprimer la vérité absolue. G. Deleuze propose la métaphore du rhizome qui s'éparpille dans tous les sens, sans aucun centre qui puisse être un point d'appui et d'équilibre.

affirmait : « La musique est le seul domaine où l'homme réalise le présent. Par l'imperfection de sa nature, l'homme est voué à subir l'écoulement du temps - de ses catégories de passé et d'avenir – sans jamais pouvoir rendre réelle, donc stable, celle de présent. Le phénomène musical nous est donné à seule fin d'instituer un ordre entre l'homme et le temps ». S'il s'agit réellement d'établir un ordre entre l'homme et le temps, c'est-à-dire de fixer le cadre de l'existence elle-même, l'expression musicale recourt à la réalité transcendante du présent. Don Ihde dans son ouvrage *Experimental Phenomenology* (State University Press, New York), pose les fondements d'un nouveau type d'approche des problèmes liés à la perception du sensible. Il montre que cette perception contient dans sa structure dynamique même, des éléments de l'inconscient psychique individuel. Le contexte existentiel contemporain (déterminé entre autre par les facteurs cités ci-dessus) modifie profondément le processus intrinsèque de la perception sensible et mentale[1]. C'est cette structure nouvelle de la

[1] Aujourd'hui on accepte d'une manière unanime l'idée de l'existence d'un monde primordial inscrit dans les couches antéprédicatives de la conscience humaine. De plus on écarte totalement et sans équivoque le dualisme, l'existence de deux mondes séparés : d'un coté l'esprit et de l'autre la matière. Les discussions théoriques sur l'interaction entre l'esprit et le corps et surtout le développement des neurosciences ont conduit à un nouveau type d'approche et à une nouvelle vision sur l'interdépendance et la symbiose esprit-corps. Cette nouvelle approche, qui s'appelle « mind – body problem » (le problème de la globalité esprit – corps) définit quatre directions de recherches : la première est la direction « neurophilosophique » qui ne voit dans la pensée et le vécu qu'un ensemble fonctionnel d'interconnexions neuronales, la deuxième direction, la direction du « double aspect » accepte l'existence simultanée à deux activités indépendantes une objective et l'autre subjective, la troisième direction appelée « émergente » a comme point de départ l'existence de plusieurs niveaux d'organisation de la conscience, enfin la quatrième direction est la direction « fonctionnaliste » qui considère, purement et simplement, qu'on peut étudier très bien la relation corps – esprit sans prendre en considération son support matériel. (Jean-François Dortier, *Du cerveau à l'esprit*, dans J. F. Dortier (coordonné par)

perception conduit à l'explosion des formes musicales et à une palette de sonorités inépuisable. Elle tente de nous remettre au contact de la chose nue, du monde brut avant qu'il ne soit transformé par le subjectivisme de l'intelligence utilitaire humaine. On peut facilement observer le changement radical survenu dans l'approche de l'être en soi, changement exprimé par les neurosciences qui mettent l'accent sur le « mind-body problem » (voir la note 1 en bas de page). Ce changement conduit à un nouveau type d'ontologie, une ontologie physiologique dans laquelle le processus de connaissance prend une allure numérique plus facile à aborder[1]. Dans cette atmosphère d'analyse scientifique des plus petits détails, naît le danger de la désintégration et de la pulvérisation de l'expression musicale qui devient, ainsi, inexpressive. T. Adorno dans sa *Théorie esthétique* affirmait : « Quand on regarde de très près, les œuvres d'art se métamorphosent en Chaos et les textes en mots ». Il y a une prolifération des discours et des œuvres qui crée une impression de surabondance et d'insignifiance par excès de sens. Tout est intéressant mais rien n'est plus essentiel. Et pourtant, ce qui sont remarquables sont l'acuité et la persévérance avec lesquelles l'expression musicale actuelle essaie de découvrir sa propre essence, ses sources primordiales et sa réalité transcendante. Elle cherche sa fin et son aboutissement dans sa propre conscience de soi philosophique. En effet, il y a une sorte d'indépendance de la musique qui s'est constituée elle-même dans un système de communication direct entre l'esprit de l'homme et le rythme cosmique. Ce système est fondé sur le mécanisme qui anime les éléments fonctionnels de la perception intérieure des substrats primitifs fondamentaux de la conscience de soi. Il nous aide à saisir « le suprasensible en nous, au-dessus de nous, après nous », suprasensible structuré et ordonné non par

Philosophies de notre temps, Sciences Humaines Editions, Auxerre, 2000).

[1] Ce qui n'est pas nouveau, parce que même dans l'Antiquité primitive, la philosophie de Pythagore nous apprenait que dans la nature ce qui est primordial ce sont les nombres.

la logique conceptuelle et formelle, mais par une logique esthétique et transcendante. Pour les Grecs ce domaine du suprasensible était une irrationalité intrinsèque qu'ils se représentaient comme *l'indéfini,* « apeiron » impénétrable. La phénoménologie musicale participe à cet espace impénétrable d'une manière évocatrice par ses descriptions hétéro phoniques profondes et complexes, par ses pulsations fondamentales liées aux rythmes naturels et biologiques, et en fin de compte, cosmiques. Nous voyons bien que la notion actuelle de « physiologie de la musique » trouve ses racines dans le nouveau type d'ontologie physiologique citée ci-dessus, et qui nous mène implacablement à la connaissance de la nouvelle réalité transcendante. Et voilà comment la phénoménologie musicale dévoile le mouvement transcendant de notre vie intérieure contenue dans un « atome d'éternité », pour citer Kierkegaard, éternité si chère à l'esprit humain dans son effort de rendre sensible l'essence de son existence.