

LA PHÉNOMÉNOLOGIE MUSICALE, UNE EXPRESSION DE LA RÉALITÉ TRANSCENDANTE¹ (II)

Tudor Misdolea

La musique représente un principe existentiel fondamental et en même temps elle se constitue comme une réalité pérenne. Elle se manifeste dans un contexte perpétuel, elle est un symbole universel de l'éternité. L'expérience musicale nous introduit dans une réalité où la distinction entre le sensible et l'intelligible n'a plus de sens, dans la réalité transcendante des causes primaire, la réalité des essences. Le problème de la liaison entre la musique et la transcendance doit être analysé dans un cadre pluridimensionnel tenant compte du fait que l'expression musicale est générée dans deux logiques complémentaires ; d'une part une logique formelle qui gouverne, suivant les lois de la nature, la succession des événements sonores de l'expression musicale et d'autre part une logique transcendantale qui est la science de la vérité objective ou des conditions a priori de toute existence. La présente étude essaie de mettre en lumière la pérennité de l'expression musicale, sa dynamique perpétuelle et ses potentialités de se constituer comme symbole de l'effort humain sur le chemin de la recherche de la vérité.

¹ La première partie de cette étude est apparue dans la revue *Muzica nr.2, Bucarest, 2012.*

1. L'expression musicale en acte

Aristote, dans sa *Métaphysique*, observe la relation de dépendance entre la capacité de l'être d'entendre les sons et sa capacité d'apprendre. Il dit textuellement : « ... la faculté d'apprendre appartient à l'être qui, en plus de la mémoire, est pourvu du sens de l'ouïe »¹. La musique est apparue et agit en conformité avec cette relation innée de dépendance entre les possibilités de l'homme de compréhension et la perception de la réalité sonore qui l'entoure. Le flux sonore de la musique est perçu par l'esprit humain comme le messenger de la vérité et de l'équilibre cosmique. La recherche de la vérité est une nécessité existentielle *a priori* de l'homme ; elle se reflète dans tous ces actes et productions spirituelles. « L'homme marche dans l'image de la vérité » dit saint Augustin lorsqu'il récite ses Sermons. En ce sens, dans *Chronique de ma vie*, Stravinsky met 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 seul fin d'instituer un ordre entre l'homme et le temps »². Heidegger dans *L'origine de l'œuvre d'art* disait que « l'art est la mise en œuvre de la vérité » et, plus précisément, « il est sauvegarde créatrice de la vérité de l'étant ». À son tour Schopenhauer, en abordant les problèmes philosophiques de l'esthétique, considérait la musique la plus élevé parmi les arts parce qu'elle représente un phénomène qui transcende les catégories, et qui se trouve 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. Pour George Enescu, la musique n'est pas un état statique mais une action qui expriment des idées et des mouvements qui conduisent l'esprit vers la connaissance existentielle. Dans son mouvement perpétuel, par la dynamique des forces qui le traversent, le phénomène musical s'inscrit

¹ Aristote, *Métaphysique*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1991.

² I. Stravinsky, *Chronique de ma vie*, Denoël, Paris, 1952.

parfaitement dans une ontologie référentielle ou analytique¹ de l'homme potentiel, c'est-à-dire de l'homme saisi comme conscience. La musique doit être ressentie et analysée comme une fonction innée, comme une tendance de l'être dans le prolongement de la représentation intentionnelle. Le stoïcien Zénon considérerait « l'art comme une disposition² à frayer la route », c'est-à-dire, à ouvrir le chemin vers la connaissance des choses et dans une dernière instance vers la connaissance des causes ultimes. Ainsi, l'expérience musicale met en valeur la structure existentielle de la présence du sensible en l'amenant dans le monde transcendantal des essences. En ce sens, la musique a comme but final la révélation de l'ordre primordial qui régit l'univers et par suite de constituer un support de communication rationnelle entre l'homme et le temps. Chez Mircea Eliade cette tâche « d'instituer un ordre entre l'homme et le temps » devient la nécessité de transformer le « Chaos en Cosmos »³. Dans ce mouvement du Chaos vers le Cosmos la recherche de la vérité est une nécessité existentielle qui détermine tous les actes et les productions spirituelles de l'homme. D'après Aristote « tous les hommes ont, par nature le désir de connaître » et aussi « l'art apparaît lorsque, d'une multitude de notions expérimentales, se dégage un seul jugement universel » (Aristote, *Métaphysique*). La vérité n'est corrompue que par un manque de raison et de moyens. En ce sens, la musique comme source d'harmonie, transgresse

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

² Dans ce contexte le terme « disposition » doit être compris dans sa signification physique, lié à la constitution des choses.

³ 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 le 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 utilisé 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 ».

les difficultés de la compréhension et offre à l'homme les moyens d'atteindre la plénitude de son harmonie intérieure en comprenant la raison et le sens de son existence. Par l'art de la musique qui instaure un jugement universel, l'homme connaît les premiers Principes et les premières Causes immanentes de la réalité transcendante. Il réalise ainsi une unité verticale entre le sensible et l'intelligible, unité substantielle de la transcendance, unité qui englobe dans son envergure toutes les structures originaires de la conscience et qui met en évidence la beauté de la relation d'interdépendance fonctionnelle entre l'esprit et la nature, entre l'essence et l'existence.

Le jugement universel de la musique nous donne une appréciation prédicative de la distinction métaphysique entre « la forme substantielle » et « l'accident ». 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, l'homme réussit à 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. Par sa quête ontologique de la relation d'interdépendance fonctionnelle entre la nature et l'esprit, l'expression musicale met en évidence une réalité cachée une réalité *ante rem*, un *Deus absconditus* qui dans l'Antiquité était défini par le concept d'harmonie et d'équilibre et qui s'appelait *alètheia* au sens le plus fort du terme, c'est-à-dire révélation de ce qui est caché². Par la musique, le dicton aristotélicien « *vita viventibus est esse* » (pour les êtres vivants, « être » signifie « vivre ») reçoit sa justification réelle et positive.

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 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. L'expérience musicale entre la nature et l'esprit

Conformément aux définitions données par André Lalande dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, « la nature » peut être considérée comme le principe actif et vivant, la volonté d'ordre qui se manifeste spontanément dans l'espace existentiel et qui produit le développement d'un être. En préservant l'idée d'universalité, la nature est l'ensemble de tout ce qui existe. Pour compléter les définitions on continue par considérer « l'esprit » comme principe de vie, la réalité pensante en général, le sujet de la représentation avec les lois et son activité propre, en tant qu'opposé à l'objet de la représentation. Apparemment l'esprit est opposé à la nature ; l'antithèse est alors, soit celle du principe producteur et de la production, soit celle de la liberté et de la nécessité, soit celle de la réflexion et de l'activité spontanée. Dans un sens plus particulier l'esprit devient synonyme d'intelligence.

L'expérience musicale conduit l'homme vers une transcendance solide et saine parce qu'elle a comme source l'union ontologique et épistémologique entre la nature et l'esprit en dehors de toute définition prédicative. Le discours musical jaillit, contre tout dualisme, comme une extériorisation inhérente de l'union indestructible entre la nature vivante et l'esprit, les deux principes co-substantiels de tout système d'expression. La transcendance devient ainsi une nécessité foncière sur le chemin vers l'unité de toutes les analyses et de toutes les catégories que l'esprit de l'homme les connaît. Elle exprime l'unité de l'homme implanté inexorablement dans la dynamique de la nature en concordance avec son propre dynamisme dirigé vers la perfection de sa condition existentielle. Envisagée comme une expression de l'universalité, la phénoménologie musicale représente un langage naturel et unificateur qui exprime la vérité fonctionnelle des essences. 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.

En termes phénoménologiques, l'immanence transcendante de l'« être » devient, ainsi, la réalité subjective de l'« étant »¹. 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. Il s'agit d'une adaptabilité de l'homme à une réalité transcendante dont la dynamique met en évidence la jonction unificatrice de l'esprit et de la matière. Cette union est mise en valeur par la musique comme un état fondamental de l'expression existentielle, expression qui définit la cohérence de l'effort humain vers la réalité transcendante.

L'expérience musicale, par sa présence ininterrompue, crée les prémisses de la certitude transcendante et de la vision globale d'une progression ordonnée et homogène vers l'épanouissement de la connaissance des *causes*. Cette expérience établit une symbiose parfaite entre le contexte « espace-temps » et le contexte « réel-symbole »², symbiose qui est la clé de l'accès à la vision transcendante de la vie. 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 absolue³.

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

¹ 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.

² Pour plus d'information sur ce sujet, voir : Tudor Misdolea, Réel et symbole dans l'expérience musicale, Muzica nr. 2, Bucarest 2010.

³ 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.

qualités métaphoriques et métonymiques indispensables à toute pratique significative et profonde¹. Cette pratique réalise le passage exemplaire du virtuel au formel, et du sacré au réel. 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.

La compréhension de la vérité est expérimentale² et elle se trouve là où la pratique significative de sa recherche déterminée par l'intuition originaire peut être considérée comme une synthèse entre les éléments exogènes et endogènes de la manifestation existentielle de l'homme³. Les deux aspects exogène et endogène conduisent à la naissance de la signification de l'expression musicale qui conduit à son tour à la modification de la réaction psychique de l'homme. L'unité fonctionnelle de la quête esthétique de la vérité et la prudence équilibrée aristotélicienne représente deux éléments déterminants sur le chemin ineffable de la transcendance. Cette unité établie conformément aux lois naturelles et non aux conventions artificielles conduit l'homme vers une représentation véridique de l'univers. C'est ainsi qu'on se rend compte du mouvement naturel, entre potentialité et activité, mouvement qui caractérise l'activité innée de l'esprit. Si on fait références aux subdivisions établies par Aristote pour l'âme, la musique qui est une vertu intellectuelle se situe dans la partie calculative de l'âme, par opposition avec la partie scientifique

¹ Le terme « métaphore » provient du grec « metaphorein » qui signifie « transporter » ; Le terme « métonymie » provient du grec « metonymia » (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.

² La Métaphysique d'Aristote commence par l'affirmation « Tous les hommes ont, par nature le désir de connaître » (Aristote, Métaphysique, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1991)

³ 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.

de l'âme, ces deux parties étant situés dans la partie rationnelle de l'âme. Beaucoup avant Aristote, c'est Socrate qui ouvre les possibilités de compréhension de la représentation véridique de l'univers en interrogeant le sens, la nature et la vie. Socrate ne fournit pas des solutions, il reste toujours sur le seuil de la question parce qu'il sait que la pensée interrogative est une pensée ouverte sur la transcendance et sur l'existence d'une autre façon de sentir et de comprendre. Ainsi, la musique, qui naît dans une atmosphère d'interrogation existentielle, représente un des plus efficaces moyens pour l'homme de participer au logos (dans le sens de l'expression) et à la raison, au nombre et à l'ordre du cosmos. Elle doit être comprise comme une source de révélation, étant en même temps un fragment de la réalité. Elle englobe dans son expression la vie intérieure de l'homme en toute sa totalité ; 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 et les énergies créées et incréées associées. Ces énergies accordent l'humain au divin en lui assurant la flexibilité qui nous ouvre sur la transcendance et sur l'autodépassement à chaque instant.¹ En paraphrasant les stoïciens, on peut associer l'art à la sagesse, à la compréhension profonde de la réalité. Les Stoïciens considéraient la poésie (donc aussi, la musique associée à la poésie) comme une philosophie première², une philosophie qui a comme objet la découverte des causes essentielles. L'art et la nature s'identifient comme force et comme résultat par le *pneuma* unificateur, et c'est pour cela que la transcendance est possible.

¹ Natalie Depraz, *Comprendre la phénoménologie. Une pratique concrète*, Armand Colin, Paris, 2006.

² Mary-Anne Zagdoun, *La philosophie stoïcienne de l'art*, CNRS Editions, Paris, 2000.

3. La corruption de l'expression musicale

Il faut pourtant s'apercevoir que l'expression musicale subit une dégradation en passant de l'échelle cosmique vers le monde humain relativisé par la subjectivité de l'élément sensible corrompu à la génération. Cette dégradation s'impose par la différence existante entre l'ordre de perfection du système où se déroulent 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 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 ». Cette attitude va de pair avec la position de Locke qui voit l'identité personnelle comme critère de la conscience de soi. En ce sens, Locke est le précurseur d'une conception transcendantale dynamique du sujet et de l'identification de soi à la nature. « L'homme marche dans l'image de la vérité, et il est troublé par le conseil de la vanité », dit saint Augustin¹ indiquant aussi qu'il n'existe pas pour lui de symétrie entre les deux termes. C'est en effet un besoin de libération de l'esprit et de transformation de notre rapport à la réalité transcendantale

¹ Sermon 60 (PL 38, 403)

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. C'est le point de départ d'un processus d'atomisation du sens dans la phénoménologie musicale, qui peut transformer (voir altérer) la connaissance de la réalité objective.

Entre la nature et l'esprit il y a une réciprocity existentielle qui reflète l'ordre cosmique et qui se retrouve dans toute expression musicale subjective. La capacité de la musique de représenter cette réciprocity fait entrer dans le monde corrompu du sensible la réalité transcendante du monde des essences. Le discours musical, par une esthétique appropriée, met en évidence l'existence de cette réalité transcendante, réalité dans laquelle la responsabilité de l'art de l'homme apparaît comme un élément unificateur fondamental.

4. Temps musical, temps affectif, temps éternel

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*. Dans les *Données immédiates de la conscience* Bergson affirme que notre conscience, notre vie intérieure toute entière témoigne d'une organisation mélodique parfaite. On introduit, ainsi, par le caractère intentionnel de l'affect, une nouvelle dimension du vécu, celle de l'affectivité spécifique à la conscience de soi. La constitution de l'instant joue un rôle essentiel dans la structuration d'une expérience musicale. Dans ces analyses phénoménologiques de l'instant, Husserl qualifie la mémoire et l'attente comme les deux formes essentielles de la conscience du temps. Le sentiment du temps trouve sa source dans le *moment de présence* qui englobe dans sa

structure un double *horizon de rétention et protension*.¹ L'expression musicale est tributaire au sentiment et à la structure du temps qui, en effet la détermine dans les moindres détails². Par le jeu de la rétention et de la protension, la conscience de soi transcende ses limites et peut accéder à la compréhension de la réalité existentielle.

À l'opposé de la conception de Bergson de la durée vécue comme une durée continue sans points de ruptures, Bachelard dans *L'intuition de l'instant* montre que la seule réalité temporelle est celle de l'instant. La temporalité est fondamentalement discontinue³ et elle se manifeste comme une « *poussière* d'actes instantanés séparés les uns des autres par des *intervalles* ». Se développe ainsi une dialectique de l'instant et de l'intervalle : l'instant demande l'intervalle auquel il s'oppose mais dont il ne peut pas s'en passer.

En résulte deux conceptions du temps vécu (ou existentiel) : le temps vécu comme durée vécue (Bergson) et le temps vécu comme instant vécu (Bachelard). Dans ce contexte on peut considérer que c'est plus judicieux de remplacer le terme « vécu » par « affectant », « affectif ». Claude Zilberberg nous dit : « Inviter l'affectivité à participer à la production du sens – lui confier la direction ». En résulte deux approches affectives du temps-affect, celle de la sensation du présent comme événement et celle de la sensation du présent comme éternité. La symbiose de ces deux conceptions conduit à nous faire sentir le temps comme une source d'activité intentionnelle.

Ainsi on peut comprendre mieux la conception du temps musical d'Olivier Messiaen qui prêche la *fin du Temps* pour

¹ Herman Parret dans *Épiphanies de la Présence*, Presses Universitaires de Limoges, 2006 écrit : La rétention est une propriété du vécu par laquelle ce qui a été vécu reste enveloppé dans les champs de la présence, tandis que la protension est la propriété complémentaire de la conscience vivante toujours tendue vers ce qui n'existe que sur le mode de la possibilité. Il est important de noter qu'une relation directe s'installe entre la rétention et la protension dans les deux sens : que le passé soit retenu dans le présent vivant ouvre celui-ci à ses possibilités, d'une part, et de l'autre, que le sujet se projette vers ses possibilités à modaliser le passé, à le réinterpréter. Ainsi le *temps vécu* n'est pas une synthèse de moments successifs mais le passage *perpétuel* par lequel le présent s'enrichit de ce qui a été vécu et s'ouvre à de nouveaux possibles. La conscience rassemble les temps différents dans une *présence* et assure la transition des temps et leur maintenance dans le *maintenant*.

² Messiaen considère que la polyrythmie est l'âme de l'univers.

³ Dans sa théorie mathématique, R. Thom appelle les points de ruptures de la temporalité discontinue comme catastrophe.

entrer dans l'éternité (*Quatuor pour la fin du Temps*). L'entrée dans l'éternité symbolise, en effet la transcendance du sensible vers la réalité immanente de l'esprit humain. Un tel instant élimine l'angoisse et réalise l'accomplissement du temps. L'expérience musicale inscrit l'éternité dans le temps, elle projette la conscience du soi hors du temps. En ce sens Messiaen crée une musique « capable d'arrêter le temps ». Gisèle Brelet considère qu'écouter la sonorité musicale on éprouve la métaphysique immanente du temps en dehors de toute signification psychologique¹. Elle nous donne l'exemple de la musique de Debussy qui, selon elle, « purifie la durée subjective en l'identifiant totalement au temps musical de la sonorité ». Elle insiste sur le fait qu'en sonorité se trouve l'essence même de la musique en enfermant en elle le présent éternel. Pour Gisèle Brelet il y a deux types d'attente chez celui qui écoute la musique : l'attente psychologique, comblée par la musique wagnérienne, et l'attente esthétique, transcendante, qui n'est pas loin de l'instant et qui est source du sentiment pur comme c'est le cas dans l'écoute de la musique de Debussy. Cette différenciation a le mérite de faire une distinction formelle entre le présent comme événement et le présent comme éternité. Les textures polyrythmiques de la musique de Messiaen se déploient en fonction de son « aspiration à l'éternité » et son désir de la cessation du temps.

Par la cessation du temps, Messiaen tend vers une « suspension du jugement », vers « l'époché »², qui correspond à une cessation du flux habituel des pensées par interruption de leur cours continu. *Epekhô*, j'arrête, disait Montaigne dans les *Essais*, en s'alignant à tous les philosophes qui voyait en *époché* un état essentiel destiné à favoriser

¹ Gisèle Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, P.U.F., Paris, 1949.

² « Epokhe » représente une suspension de la réalité existentielle, un exercice utilisé pour atteindre le noyau irréductible de la certitude absolue. Descartes présente l'expérience du « doute », non comme un état définitif de recherche, mais comme une action volontaire et consciente par laquelle on fait l'abstraction de toutes les opinions sans un fondement logique. Ce « doute » ne génère pas une indécision paralysante. La peur de paralysie est éloignée par la relation intersubjective de la conscience avec elle-même, générée par la dynamique de la vie spirituelle qui alimente la vitalité du processus de la compréhension. Il s'agit de l'autonomie de la conscience absolue qui caractérise la dialectique des couches antéprédicatives de la conscience, qui d'après Fichte, est le produit d'un « choque originaire » par lequel la conscience se retrouve d'une manière involontaire, auto-affecté.

l'ataraxie sur le chemin de la transcendance. La musique de Messiaen, en nous conduisant vers un état cognitif par la dynamique interne de la conscience phénoménale ouvre puis donne corps au processus même du devenir-conscient. W. James, dans *Précis de psychologie*, Paris, 2003, met l'accent sur le moment instantané ou se produit subitement la prise de conscience du sens de l'événement dont nous n'avions jusqu'alors que le pressentiment.

Chez Messiaen, la découverte du sens devient ainsi le résultat de sa quête de l'éternité en cultivant la force de la présence de l'instant dans la conscience de soi-même. Autrement dit, le temps est supposé saisir sa propre éternité dans le présent. *L'éternité n'existe que par le temps qui est son efficacité créatrice* écrit avec un pragmatisme adéquat, Gisèle Brelet dans *Le temps musical*. Pourtant, Messiaen lui-même, est conscient de l'incommensurabilité et l'irréconciliabilité du « temps musical » et de « l'aspiration à l'éternité » en appelant celles-ci « le charme des impossibilités »¹.

C'est une conséquence de la corruption à la génération d'une œuvre musicale, corruption qui caractérise tout processus de création de l'esprit humain. Dans ce contexte, le temps vécu qui caractérise la phénoménologie musicale, laisse son empreinte sur les possibilités réelle de la transcendance en mettant en évidence l'importance de l'instant dans la dynamique et la structuration de la compréhension existentielle.

La signification du temps vécu reçoit dans la contemporanéité, dans le monde des neurosciences une nouvelle approche. Aujourd'hui on admet que la pensée est inscrite dans le cerveau, et que les idées s'expriment par les moyens d'interconnexions neuronales.

On refuse de croire au dualisme, à l'existence de deux mondes séparés : d'un côté l'esprit, de l'autre la matière, comme le pensait Descartes. Tous les problèmes d'image mentale, conscience, désir, intelligences se dissolvent dans la neurobiologie. La subjectivité de l'individu est devenue un épiphénomène inutile à la perception du temps et en général à

¹ Hermann Parret, *Épiphanies de la Présence*, Presses Universitaires de Limoges, 2006.

la perception de la nature¹. La beauté de la relation entre la nature et l'esprit est complètement mis à l'écart et l'affirmation « quelle belle musique » n'a pas de sens une fois qu'on connaît le processus physique adjacent. On est très loin de l'esprit de Messiaen et en général de l'esprit de la recherche approfondie de la vérité, de l'esprit de la transcendance intentionnelle. On se retrouve dans un contexte simpliste, tenant compte que la musique naît à la frontière entre le monde antépédicatif et le monde de la réflexion logique formelle.

L'expérience esthétique de la musique est une expérience du monde dans le sens de sa généralité. Par cette expérience l'homme découvre les multiples horizons générés par l'explosion de « l'originnaire » à la naissance du monde d'après une expression chère à Mircea Eliade. Par cette expérience l'homme découvre que le monde dans lequel il vit est défini comme un « cosmos » gouverné par des lois inexorables et pas comme un « chaos » dans lequel les événements sont des accidents non contrôlables. Il découvre les rythmes naturels qui expriment l'ordre, l'harmonie, la permanence et la pérennité de l'existence primordiale. 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. Lorsque Beethoven écrit ses symphonies, il amène dans le domaine de la connaissance relative, les éléments ineffables d'une primordialité latente qui permettent une ouverture vitale vers l'absolu pré-conceptuel.

L'œuvre musicale par sa capacité unificatrice de la nature et de l'esprit génère une vision spécifique de l'« Un » indivisible et sans logique conceptuelle et de « Multiple » dérivé par toute connexion ou relation structurelle. L'expression musicale qui a pour vocation essentielle la structuration d'une temporalité à la fois humaine et cosmique met en marche une ontologie phénoménologique en scrutant dans les moindres détails, l'intériorité primaire de l'homme.

Baumgarten, le père de l'esthétique moderne, considérait que « l'art c'est penser en beauté » en sachant,

¹ Jean-François Dortier, *Du cerveau à l'esprit*, dans J. F. Dortier (coordonné par) *Philosophies de notre temps*, Sciences Humaines Editions, Auxerre, 2000. Les mêmes problèmes sont traités dans : J.N. Missa, *L'Esprit-Cerveau. La philosophie de l'esprit à la lumière des neurosciences*, J. Vrin, Paris, 1993, et aussi, dans : Patricia Churchland, *Neurophilosophie. L'esprit cerveau*, PUF, Paris, 1999.

depuis Platon, que La Beauté sous quelque forme quelle s'exprime, conduit directement à ce qui est primordial, à l'Idée de Bien. En ce sens, la musique représente le miroir de l'univers tout entier en offrant à l'esprit humain la connaissance de toutes ses lois originaires. Ainsi, en transcendant les barrières du sensible de la connaissance phénoménologique on arrive à la contemplation spirituelle. De la contemplation cognitive on arrive à la révélation de la conscience en-soi, d'où on n'a qu'un pas pour obtenir la liberté spirituelle pure.

5. En guise de conclusion

En final nous sommes obligés de faire quelques remarques. Le problème de la liaison entre la musique et la transcendance doit être analysé dans un cadre pluridimensionnel tenant compte du fait que l'expression musicale est générée dans deux logiques complémentaires ; d'une part une logique formelle qui gouverne, suivant les lois de la nature, la succession des événements sonores de l'expression musicale et d'autre part une logique transcendantale qui est la science de la vérité objective ou des conditions *a priori* de toute existence.

Le premier type de logique, la logique formelle caractérise les moyens et les règles avec lesquels a été généré le discours musical. Celui-ci naît d'une juxtaposition correcte des unités sonores élémentaires des masses syntaxiques conformément aux relations paradigmatiques à l'intérieur de l'œuvre musicale¹. La logique musicale formelle doit être liée plus à une topologie dialectique définie par la signification du « logos » qu'à une algèbre combinatoire statique et rigide. Le deuxième type de logique, la logique transcendantale est déterminée par l'origine de la musique et il est à l'origine de « l'Idée » et de la « réflexion » dans la construction de l'œuvre musicale². Ce type de logique représente le fondement du mécanisme de génération du processus de compréhension *a priori*, mécanisme présent dans le « vécu » subjectif.

¹ La relation paradigmatique agit sur les l'ensemble des liens que les cellules musicales non manifestées entretiennent entre elles ; ce type de relation est présent au moment de la sélection pendant le déroulement du processus de la création du discours.

² Pour plus d'information sur ce sujet, voir : Tudor Misdolea, Réel et symbole dans l'expérience musicale, Muzica nr. 2, Bucarest 2010.

L'expérience musicale est une réalité pérenne. Elle représente une réalité perpétuelle qui se constitue comme un symbole de l'éternité¹. Par l'expérience du transcendant de l'expression musicale le réel subjectif de la vie « présente » s'enrichit des potentialités de la sacralité, condition sine qua non de son existence et de sa raison d'être. En ce sens il faut remarquer que 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. Le réel originaire, c'est-à-dire la vérité, entre dans la présence de la vie subjective par l'expérience transcendantale de l'intuition. On peut parler d'un contexte « réel-symbole » qui évolue simultanément avec le contexte « espace-temps » de la phénoménologie naturelle². Les deux contextes s'entrecroisent à l'occasion de l'apparition de chaque mouvement spirituel. Le discours musical se manifeste comme une présence ininterrompue dans une réalité esthétique de l'éternel instant musical.

On peut considérer, en ce sens, le temps musical comme un élément régénérateur du temps primordial. L'œuvre musicale est le produit de cette présence ininterrompue de la musique qui se constitue comme l'expression d'une réalité transcendante dans l'esprit de l'homme par laquelle la vérité existentielle devient une dimension objective. Pour paraphraser Paul Klee, on peut observer que la musique ne reproduit pas le visible, elle rend visible une vision secrète. La musique devient ainsi, un axe du monde, « Axis Mundi », un axe de communication par laquelle l'absolu se manifeste dans la présence vécue de l'instant subjectif. Par cela l'homme transcende les limites de la pensée conceptuelle en comprenant et finalement en s'intégrant dans le rythme cosmique fondamental.

¹ Le terme « symbole », conformément à son origine grecque, représente un signe de reconnaissance formé par les deux moitiés d'un objet sectionné ; en ce sens l'expérience musicale unit l'élément transcendant de la réalité primordiale, réalité des essences avec l'élément sensible de la réalité profane.

² T. Misdolea, *Introducerea la fenomenologia experientei muzicale* p. 141, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2013.