

RHÉTORIQUE ET RAISON DANS LE DISCOURS MUSICAL (II)

TUDOR MISDOLEA

Lorsque nous écoutons une œuvre musicale, nous nous rendons compte que nous sommes confrontés à un discours qui veut nous convaincre, par une esthétique appropriée, de l'existence d'une réalité transcendante. Ce discours doit répondre aux exigences de la rhétorique, mais en même temps il doit se conformer à une logique rigoureuse et naturelle. En effet le but de tout discours musical est de faire naître dans l'esprit de l'auditeur, par sa présence ininterrompue, les idées essentielles de la permanence humaine.

Définitions

Les Modernes reviennent, semble-t-il, au sens antique de la création artistique. En effet les Antiques n'insistaient pas sur l'aspect esthétique de l'art, mais plutôt sur son aspect raisonné, sur le fait que l'art a comme fondement un système de règles pratiques en vue d'obtenir un produit final d'une certaine valeur sensible (en grec *techné*, en latin *ars*). Un philosophe grec, Cratyle de l'école d'Héraclite, maître de Platon, se trouve à l'origine de la croyance en l'union non-arbitraire, déterminée, nécessaire et donc motivée du

son et du sens, qui aujourd'hui s'appelle cratylisme¹. Il s'agit d'une union naturelle qui peut être dévoilée par la science, mais aussi par l'intuition. L'art a comme fondement la solidarité mutuelle, la symbiose inexorable entre l'univers de la pensée et la construction sensible, entre la vision et la forme.

La rhétorique est l'art de la persuasion et elle se constitue, en même temps, comme théorie du discours, comme théorie de la pensée discursive. Pour Aristote la rhétorique est l'analogie de la dialectique² ; l'une et l'autre portent sur des questions liées à la pensée en mouvement progressif.

L'objet de la rhétorique est le discours³. Par la rhétorique l'homme a trouvé le moyen de transformer la passion chaotique en passion réfléchie, en découvrant, en même temps, le monde de la communication mutuelle⁴. Sur ce chemin naît l'opinion passionnée, l'opinion créatrice, qui conduit directement à la vision de l'idée esthétique. La phénoménologie du discours musical et la structuration de celui-ci, ayant toujours devant elles l'idée de la persuasion, essaient d'arriver à la découverte de la réalité permanente de l'âme humaine et par cela, à la découverte de l'émotion originare. Un discours musical bien construit est celui qui attire l'attention et l'assentiment de l'auditeur, celui

¹ Platon, *Cratyle*, GF Flammarion, Paris, 1998.

² Aristote, *Rhétorique*, Gallimard, Paris, 1998.

³ Le mot « discours » ne désigne pas nécessairement un développement oratoire ; du point de vue sémiotique les « discours » représentent des énoncés, quelque nature que ce soit, mises en relation avec leur énonciation ; en termes plus pratiques et aussi plus généraux on entend par « discours » un ensemble organisé de phrases de toute nature sur un sujet donné.

⁴ La communication mutuelle ouvre l'accès à la dynamique de l'activité spirituelle.

qui persuade autrui de sa capacité à véhiculer des idées et des sentiments en concordance avec la structure psychique et morale de son créateur.

La persuasion est un phénomène difficilement compréhensible, mystérieux, peut-on même dire, car elle réussit à instaurer chez autrui, sans utiliser de moyens coercitifs, un état d'esprit nouveau par rapport à celui dans lequel il se trouvait auparavant. La rhétorique, par ses qualités rationnelles et par son organisation intérieure, essaye de comprendre et de déterminer la logique des structures qui entrent dans le jeu de la persuasion¹. La composition du discours musical doit répondre, d'une manière exemplaire, aux contraintes rigoureuses de la persuasion. Pour cela sont nécessaires un savoir-faire et une connaissance aiguë de la nature et du fonctionnement de la cellule musicale. En partie ce savoir peut faire l'objet d'un enseignement, mais en totalité il est inné, il subsiste dans les couches pré-reflexives de la pensée humaine.

Chaque compositeur authentique, chaque créateur trouve dans sa propre personnalité, dans les couches ante-prédicatives de sa conscience, les ressources nécessaires pour développer ses propres idées musicales. L'œuvre musicale, qui « si

¹ I.A. Richards, un pionnier de la nouvelle vision sur la rhétorique, dans *The Philosophy of Rhetoric* (Oxford University Press, 1971) emprunte sa définition de la rhétorique à Whateley qui affirme que la rhétorique est « une discipline philosophique visant à la maîtrise des lois fondamentales de l'usage du langage ». La rhétorique est la théorie du discours, et de la pensée comme discours. / I.A Richards appelle la rhétorique « une étude de la compréhension et de la mécompréhension ». / Paul Ricœur dans son ouvrage *La métaphore vive* voit dans la rhétorique un remède apporté à cette « mécompréhension ».

harmonieusement agite tout ce grand univers »¹, une fois créée, institue un ordre bidirectionnel entre le créateur et le temps. Il s'agit d'une réciprocité existentielle qui s'installe entre eux et qui organise l'univers tout entier. Stravinsky disait que pour que cet ordre soit réalisé, il nous faut une construction. La construction est le discours musical lui-même.

La juxtaposition des cellules et des formes évolutives musicales se fait d'une manière chez Beethoven, d'une autre manière chez Schubert ou d'une toute autre manière chez Xenakis et Stockhausen. Cette juxtaposition est issue d'une réflexion innée sur la nature et le fonctionnement de la logique qui vise la beauté, le goût et en général l'esthétique spécifique à une époque historique donnée. Tout cela se réalise conformément à une logique musicale adéquate qui peut être analysée au moins pour une partie par le biais de la rhétorique. Le mouvement d'une phrase est déterminé par la distribution des masses syntaxiques qui servent de pièces à l'architecture d'ensemble et à la clarté d'expression. Les faits de cette distribution sont les caractéristiques les plus sensibles et les plus fortes du discours² car elles déterminent l'équilibre et l'homogénéité du flux sémantique à l'intérieur de la phrase musicale.

¹ Platon voit dans la musique, la matérialisation de l'harmonie universelle.

² G. Molinié, *La stylistique*, PUF, Paris, 1991.

Le discours musical dans le contexte *Idées-Formes*¹

Depuis l'Antiquité la rectitude du langage anime le monde intellectuel de la rhétorique. Dans ce monde les musiciens essaient de comprendre les voies par lesquelles ils arrivent à la création d'un enchaînement naturel et équilibré des éléments de la pensée musicale.

Une cellule musicale, comprise comme une masse syntaxique élémentaire et linéaire, participe activement, par sa position sémantique, à la configuration du discours musical. Dans le *Phédon*², Socrate attire l'attention sur le mal spirituel qu'une mauvaise distribution des masses syntaxiques apporte au déroulement naturel du discours. Il affirme avec son ironie habituelle que « l'incorrection du langage n'est pas seulement une faute contre le langage même ; elle fait encore mal aux âmes ». Par cette opinion se révèle la profondeur et l'importance de la pondération, dans la mise en valeur sensible des idées qui animent le discours.

Chaque masse syntaxique apparaît comme l'extériorisation d'une *Idée* au sens platonicien (en grec *idea*, pour Platon l'*Idée* écrit toujours avec une majuscule) c'est-à-dire « la chose invisible » qui incombe en elle la généralité permanente et éternelle³. Ce qui, pour Platon, est l'« Idée » c'est la « Forme » pour Aristote. L'*Idée* de Platon est un concept statique ; par contre pour Aristote, en revanche, la *Forme* se

¹ L'*Idée* est l'essence, tandis que la *Forme* est la cause paradigmatique qui anime l'expression.

² Platon, *Phédon* (115 e), GF Flammarion, Paris, 1998

³ Selon Platon, l'*Idée* est un modèle éternel et parfait de toute chose existante ; selon Hegel elle est un principe universel.

crystallise comme un concept dynamique qui anime, de l'intérieur de l'esprit, la dialectique de la pensée discursive. Les deux concepts d'*Idée* et de *Forme* sont complémentaires ; ils créent un contexte de travail, *Idées-Formes*, représentatif qui est le contexte de manifestation universelle de l'activité humaine. L'*Idée* représente le modèle inexorable et éternel de ce qui est conforme à la nature, la *Forme* étant la cause paradigmatique¹ de ce qui est toujours constitué selon une nature. Dans l'esprit du compositeur les deux concepts d'*Idées* et de *Forme* vivent dans une symbiose transcendante, animée par la dialectique de la connaissance.

Le discours musical fait appel par excellence à la pensée discursive. C'est Aristote qui met en évidence le fondement de la logique de la pensée discursive, une pensée en mouvement progressif dominée par ses racines biologiques et naturelles. Cette pensée discursive qui utilise le raisonnement comme médiateur entre le sujet et l'objet, faisant appel à la logique du contexte *Idées-Formes*, nous conduit vers la perception et la connaissance de toute réalité esthétique.

La logique du contexte *Idées-Formes* est une logique naturelle déterminée par les lois de l'Équilibre et de la Beauté. Lorsque Socrate, le port parole de Platon, parle de l'incorrection du langage qui fait mal aux âmes, il fait allusion à la logique de ce contexte qui n'est pas respectée et qui détruit, ainsi, l'Équilibre et le Beau.

D'autre part chaque élément du sensible est défini par un *Nom*. Tenant compte du fait que les deux ordres de la réalité, le sensible et l'intelligible, ont une relation originaire unique, on peut envisager une

¹ Qui appartient à un paradigme (du grec *paradeigma* – modèle) définissant un ensemble de flexions d'une expression, donnée comme modèle.

réciprocité mutuelle entre la « Forme » et le « Nom »¹. On peut considérer que la *Forme* et le *Nom* définissent le même concept dans les deux mondes complémentaires, du sensible et de l'intelligible ; leur réciprocité mutuelle est établie par la nature et donc conforme à la nature.²

Du point de vue du langage et donc de la configuration d'un discours, une cellule musicale peut être considérée aussi comme un *Nom* déterminé par l'activité génératrice de l'âme et par la puissance évocatrice de la conscience humaine. Si on essaie d'évoquer en même temps les deux concepts de Forme et de Nom, on arrive à définir la cellule musicale comme une substance phonique. En effet une *Forme*, une *Idée*, ne peut être communiquée que si elle se matérialise dans une substance. Le musicien modèle cette substance phonique en lui conférant les traits de ses convictions spirituelles issues de sa conscience et de son sens artistique. Il sera alors, l'artisan de la transposition des *Idées* en expression esthétique. Il transformera le monde des essences en une réalité sensible où l'expérience vivante devient l'expérience de la beauté³.

¹ La théorie du concept sous-tend celle de la dénomination.

² Roland Barthes écrit dans son étude Proust et les noms (*Nouveaux Essais Critiques*) : « on peut se demander s'il est vraiment possible d'être écrivain sans croire, d'une certaine manière, au rapport naturel des noms et des essences » ; plus loin encore, il écrit que le langage reflète les idées d'une façon motivée.

³ Renée Bouveresse dans son ouvrage, *L'expérience esthétique*, Armand Colin, Paris, 2005, observe que « la beauté n'est pas un simple prédicat dans un jugement ; elle est la manifestation d'une réconciliation de l'esprit et de la nature ».

La cellule musicale prise comme substance phonique peut être constituée soit d'un son singulier soit d'un conglomérat de sons qui possède une capacité sémantique déterminée par la disposition des constituants et par le contexte du discours¹. Une bonne disposition, qualité indispensable de l'art rhétorique et qui représente une partie principale de sa technique structurelle, fait un bon discours, un discours persuasif. Il y a sûrement une correspondance entre les sons et les paradigmes qui bénéficient d'affinements apportés par l'art musical. Cet art confère aux paradigmes musicaux un classement selon leur sonorité, leur accent, leur longueur et nécessairement leurs règles de composition. Toutes ces qualités trouvent leurs sources naturelles dans la capacité humaine à saisir l'Équilibre et le Beau, et par cela d'exprimer une *Idée*, une *Forme*, et finalement à créer une œuvre d'art, une *Mimésis* esthétique². Pour Nietzsche la musique est le miroir de l'*Idée* même, tandis que pour Heidegger, dans *L'Origine de l'œuvre d'art*, elle est la mise en œuvre de la vérité. Le discours musical naît d'une juxtaposition correcte des unités élémentaires conformément à la logique naturelle qui est la logique des Formes. En terme de causalité, la Forme se présente comme la cause

¹ Le musicien Pierre Schaeffer a été le premier qui à envisager le son par lui-même (*Etude au son animés*, 1958). Le son devient ainsi une unité morphologique qui se détache de son contexte en fonction de lois gestaltistes.

² Nous entendons par *Mimésis* esthétique une re-présentation des Formes d'une manière esthétique, une manière qui implique la Beauté. Dans son *Dictionnaire de poésie et de rhétorique* P. Morier témoigne d'une volonté d'abolir toute distance entre le monde et sa représentation, une sorte d'*imago mundi*, reflet exhaustif et parfait du macrocosme.

paradigmatique¹ du mouvement des masses syntaxiques² à l'intérieur de l'œuvre musicale et par cela elle transfère son essence, par le biais de la persuasion, au monde de la perception sensible.

Le contexte *Idées-Formes*, par sa logique naturelle de l'Équilibre et du Beau, par son intentionnalité idéale, façonne l'architecture du discours musical d'une manière directe et sans équivoque. Il représente la matrice où se réalise la sélection des masses syntaxiques conformément à sa configuration et à sa dialectique et en dernière instance à l'essence de l'identité de l'homme devant sa responsabilité transcendante. Dans ce processus c'est la raison qui domine, la raison qui incarne, d'après Descartes, (*Méthode, I, 1*), la faculté « de bien juger ».

L'expression musicale, présence vive de la connaissance esthétique

L'expérience esthétique, comme le montre Mikel Dufrenne³, a une signification ontologique. Elle contribue à la connaissance de ce que sont les choses en elles-mêmes, à la compréhension des Idées qui définissent l'univers spirituel de l'homme. Le discours

¹ La relation paradigmatique agit sur l'ensemble des liens que les cellules musicales non manifestées entretiennent entre elles ; ce type de relation est présent au moment rhétorique de la sélection.

² Il y a quatre catégories syntaxiques élémentaires : la monodie, l'homophonie, la polyphonie et l'hétérophonie. Voir Stefan Niculesu, O teorie a sintaxei muzicale, *Muzica nr. 3*, Bucuresti, 1973)

³ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 1953.

musical, par le biais de la rhétorique, met en évidence la réciprocité ininterrompue entre les moyens d'expression et la finalité de l'œuvre musicale vue comme l'unité du sensible et du sens. Sur tout le parcours du discours musical ses unités élémentaires s'articulent d'une manière permanente et conforme à une logique naturelle. Cette articulation génère des successions de mouvements qui instituent, sur le plan abstrait, le cadre immanent dans lequel le temps, métaphoriquement parlant, devient une notion du monde sensible.

La musique a comme vocation essentielle la structuration d'une temporalité à la fois humaine et cosmique. Elle est en rapport étroit avec le beau et le bien. Elle véhicule d'une manière inexorable les Formes de la Temporalité, de la Beauté artistique, de la Bonté, en leur donnant la consistance sensible du monde réel. Elle réalise un compromis existentiel entre l'universalité de la nature et la spiritualité humaine, compromis fondé sur une longue chaîne de raisonnements logiques issus de l'activité conceptuelle de l'être vivant. Dans ce contexte les paroles de I. Stravinsky « plus l'art est contrôlé, limité, travaillé, et plus il est libre »¹ deviennent une profession de foi dans l'exercice de la composition musicale.

La pratique musicale trouve ses sources primaires dans la vie et dans les mouvements perpétuels des *Formes* qui se structurent conformément à leur logique naturelle qui aujourd'hui est mise en évidence, scientifiquement, par l'essor des neurosciences. Les dernières conquêtes des neurosciences ont réactivé les débats autour du « mind-body problème »² qui posent la question de savoir si

¹ I. Stravinsky, *Poétique musicale*, Plon, Paris, 1952.

² Jean-François Dortier, *Du cerveau à l'esprit, Philosophies de notre temps*, Sciences Humaines Editions, Paris, 2000.

c'est l'activité physiologique du cerveau humain qui produit les *Idées*. Aujourd'hui, tout le monde s'accorde sur le fait que la pensée est inscrite dans le cerveau et que les idées s'expriment par le biais d'interconnexions neuronales. Les recherches modernes mettent également en évidence la logique biologique issue du comportement habituel de l'homme dans son contexte socio-culturel¹.

La musique suit, elle aussi, le fonctionnement du contexte existentiel en le prenant comme « norme esthétique »², norme établie, d'une manière inexorable, par les réalités immuables de ce contexte. Herman Parret, dans son ouvrage *Epiphanies de la Présence*, PUL, Limoges, 2006, établit une typologie des réalités vivantes qui deviennent, également des réalités esthétiques. Il s'agit d'une réalité empirique mais

¹ On peut citer ici les travaux du groupe de Marseille sur « *Les Unités Sémiotiques Temporelles* » (UST), publiés dans les Editions MIM, Documents Musurgia, Marseille, 1996. Les unités sémantiques temporelles sont les unités primaires métaphoriques sur lesquelles repose le pouvoir de séduction et de conviction, une sorte d'archétypes de mouvement. Le groupe de Marseille voit dans les fonctionnalités de ces UST une nouvelle voie dans l'analyse de l'espace musical. Il définit cinq UST qui représentent les moyens avec lesquels on réalise une intégration plus profonde de l'idée musicale dans l'acte de communication et grâce auxquels on structure aussi, tout discours musical. Au début des années 2000 les UST ont été l'objet d'une approche « biosémiotique ». On étudie leur rôle dans la fonction de communication et de la signification spécifique aux systèmes vivants. D'après l'opinion du groupe de Marseille ces UST utilisées tant comme figures locales comme figures globales, font naître le style de tout discours musical.

² Arthur O. Lovely, *Nature as Aesthetic Norm*, in *Essays in the History of Ideas*, The John Hopkins Press, 1948, Baltimore and London.

également d'une réalité idéale. Il s'agit d'une réalité essentielle concernant l'essence des choses et d'une réalité subjective qui est immuable et universelle dans la pensée et le sentiment des sujets. Enfin il s'agit d'une réalité psychologique liée au comportement naturel et à la spontanéité de l'homme¹. En suivant d'une manière rationnelle la dialectique de la pensée discursive, l'œuvre musicale fait progresser les capacités de l'homme à suivre les *Idées*, et à se les approprier en tant qu'objectifs de son épanouissement. L'Antiquité considérait que ce qui est la gymnastique pour le corps, c'est la musique pour l'âme.

La structuration de la substance phonique des masses syntaxiques dans le cadre de l'œuvre musicale suit les impératifs de la logique de l'identité et de la différence, des impératifs qui relèvent de la problématique de la communication entre les hommes et qui confèrent à la musique ses fonctions métaphoriques et métonymiques. Cette pratique significative réalise la connivence, l'entente secrète et permanente de l'esprit humain avec la nature qui représente la source des *Formes*. Ainsi on passe du monde de la sacralité, du monde virtuel au monde de la réalité sensible au monde profane². Dans la structure

¹ Typologie des réalités esthétiques dans : Herman Parret, *Epiphanies de la Présence*, PUL, Limoges, 2006. En présentant cette typologie, Parret voit la Réalité comme matrice des Formes qui déterminent en fait l'essence même de l'art. Il étudie à cette occasion comment l'Idée de la Nature, comme force vitale, traverse l'art de la Renaissance, le romantisme et l'art contemporain. / On peut suivre, à cette occasion, les travaux du groupe de Marseille sur l'approche biosémiotique des UST.

² C'est Mircea Eliade dans son ouvrage, *Le sacré et le profane*, qui traite d'une manière exemplaire du passage de la sacralité au profane. Ce passage est analysé d'un point de

rhétorique d'un discours, on peut parler d'une position privilégiée des *Idées* par rapport à la substance phonique. Il s'agit d'une sorte d'« idéologie », au sens propre du terme, qui cautionne le mouvement de l'*Idée*, sa progression, vers son expression matérielle¹. En sa totalité, un discours musical réalise la symbiose entre le sens *sonore* qui tient à la substance phonique elle-même et le sens *spirituel* que la disposition des masses syntaxiques fait naître dans l'esprit de l'auditeur. C'est par cette symbiose qu'on progresse sur le chemin de la connaissance des *Formes*. On peut noter ici que la connaissance rhétorique ne diffère pas de la connaissance scientifique². Les deux types de connaissance, rhétorique et scientifique, utilisent la même démarche en ce qui concerne l'abord des unités élémentaires. Elles font un découpage du monde matériel concevable, conformément à une logique naturelle, et puis elles établissent les relations entre les parties du découpage en leur conférant les significations dialectiques de la dynamique de la compréhension. Les instruments de la rhétorique mis en valeur par un discours équilibré et naturel s'avèrent des moyens redoutables d'expression et de connaissance. C'est ainsi que la rhétorique classique devient une rhétorique réflexive, une rhétorique qui contribue à l'épanouissement de la philosophie par l'esthétique³.

vue conceptuel par Ernst Cassirer dans *La philosophie des formes symboliques*

¹ P. Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968.

² J. M. Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck Université, série Sciences Humaines, Paris, 1996.

³ C. Lévy, « Les lumières de la rhétorique », *Schéma/Figura*, Editions rue d'Ulm/Presses de l'ENS, Paris, 2004

Le discours musical fait agir dans le sensible la fonction ontologique de la musique. Il fait découvrir une ontologie dans laquelle l'« être » et le « non-être » composent le cadre de manifestation de l'universalité de l'homme. Le discours musical, par sa fonction réflexive de mise en valeur du contexte *Idées-Formes*, révèle l'immanence transcendante de « l'être » dans la réalité subjective de « l'étant »¹. Heidegger, suivant la pensée présocratique pour laquelle le temps est une essence de la présence primordiale, instaure une différence nette entre « être » et « étant », respectivement entre « présence » et « présent ». Le discours musical est « présent » dans le monde sensible par sa sonorité et en même temps il fait évoluer une « présence » de la *Forme*, une « présence » de l'*Idée*, une essence². Pierre Boulez, dans son ouvrage *Penser la Musique aujourd'hui* nous invite à mettre en évidence la progression vive de l'œuvre musicale en toute sa complexité sensible et idéale³. Ainsi la musique, le phénomène musical réussit, par un discours adéquat, à faire agir le réel objectif dans l'activité de la présence subjective.

¹ M. Heidegger, *L'Origine de l'œuvre d'art*, Gallimard, Paris, 2001.

² Il faut également observer, que l'art a toujours gravité autour du rapport entre *Idée* et existence.

³ Dans le *De Musica*, saint Augustin voit, lui aussi, dans la musique une « science » au sens d'une expérience spirituelle qui part de la perception sensible pour atteindre l'essence de l'ordre universel.

L'élocution et la raison du temps¹, éléments fondamentaux dans l'évolution du discours musical

L'expression musicale, par sa capacité d'abstraction du monde de la perception sensible, établit une relation mutuelle d'ordre entre l'homme et le temps. Evidemment, cette relation mutuelle est déterminée par la position existentielle que l'homme occupe dans l'univers temporel de ses manifestations. Aristote et après lui saint Augustin ont remarqué que la mesure du temps n'est possible que par l'intermédiaire de l'âme ou de l'esprit. Les manifestations de l'activité humaine sont déterminées d'une façon fondamentale par la raison du temps qui agit d'une manière permanente sur son existence temporelle. De ce point de vue, la musique, par ses racines rythmiques, apparaît comme la voie privilégiée pour découvrir et instaurer le sentiment de la temporalité dans la relation entre l'homme et la nature². Par la musique, suivant Heidegger, l'homme peut « comprendre le temps par le temps » parce que lui-même est le temps. Messiaen déclarait, d'ailleurs, que

¹ Nous suivons ici la conception de Heidegger concernant la temporalité, qui est vue comme l'*idée* d'être elle-même, pensée sous l'horizon du temps. L'idée d'un temps infini, successif et irréversible provient de l'existence d'une suite infinie de « maintenant contextuel précis » qui lui donne la propriété d'un écoulement uniforme et donc la possibilité d'être identifié à l'espace.

² Dans ce sens il faut comprendre l'opinion de Stravinsky d'après laquelle la musique est appelée à réaliser une relation d'ordre entre l'homme et le temps. Il déclarait : « Le phénomène de la musique nous est donné à seule fin d'instituer un ordre entre l'homme et le temps ».

« la substance du monde est donc la polyrythmie ». Bergson, lui aussi, présentait la *durée* ou le temps *vécu* comme une mélodie intérieure intime et que notre vie entière témoigne d'une organisation mélodique.

Notre époque est l'époque des remises en question, l'époque d'une désacralisation profonde. Cette désacralisation impose le relatif et le refus du concept de la transcendance¹ dans la perception de la réalité. Ce refus de la transcendance diminue considérablement le spectre de l'existence et conduit vers une certaine angoisse due au sentiment d'impuissance devant des faits incompréhensibles. En éludant ces faits, par la désacralisation, l'homme se voit dans la posture d'un démiurge, échouant finalement dans le piège de l'égoïsme non productif.

Il s'agit donc d'un contexte existentiel spécifique qui demande une expression adéquate. L'art et particulièrement la musique, par son pouvoir réel d'exprimer la capacité de l'homme à assimiler les mouvements perpétuels des *Idées*, doit adapter ses moyens d'expression à la nouvelle réalité.

Dans la structure d'un discours c'est à l'élocution² que revient la tâche fondamentale d'établir la syntaxe la plus convenable pour argumenter les idées qu'on veut véhiculer. Le sens fondamental de l'élocution est de désigner la structuration interne du discours

¹ Il s'agit ici, d'une montée vers un transcendant supérieur qui peut être obtenue par une réflexion sur ce que nous sommes en tant qu'existants au sens de Kirkegaard et sur ce dont nous avons la conscience. (André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (p. 1143), PUF, Paris, 1997.) J.-P. Sartre nous donne une définition poétique de la transcendance : « la transcendance nous jette sur la grande route, au milieu de menaces sous une aveuglante lumière ».

² Le nom « élocution » provient du latin *elocutio*, de *eloqui* qui signifie « s'exprimer ».

musical. C'est elle qui préside à la fois à la sélection et à l'arrangement de la substance phonique. On en déduit le rôle essentiel que l'élocution occupe dans la configuration des masses syntaxiques, et donc dans la génération de l'architecture globale du discours. En ce sens on peut dire que l'élocution définit l'acte lui-même de la composition. Dans la pratique, l'élocution prend le sens de « style »¹ qui définit, ainsi, la structure syntaxique de l'expression musicale. Le style n'est pas une simple manière, il est le sens, il est l'œuvre même.

Les principales qualités de l'élocution sont la clarté et la diversité. L'élocution doit faire face à l'exigence de la convenance, c'est-à-dire qu'elle doit, impérativement, s'adapter au contexte esthétique de l'œuvre musicale qui détermine, d'une certaine manière, sa présence.

Pour le déroulement correct d'un discours, l'élocution musicale accomplit trois tâches essentielles, tâches qui permettent l'obtention d'une clarté et d'une diversité qui soient en concordance avec ses objectifs.

La première d'entre elles représente l'ordonnement du matériel sonore à l'intérieur d'une catégorie syntaxique² spécifique dans laquelle la

¹ Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature. Etudes de structure classique*, Didier, Paris, 1970.

² La pratique musicale actuelle définit quatre catégories musicales élémentaires : la monodie, l'homophonie, la polyphonie et l'hétérophonie. La monodie est une distribution horizontale d'objets sonores ; la polyphonie une distribution verticale de plusieurs monodies, qui évoluent d'une manière quasi-indépendante ; l'homophonie une sorte de dilatation verticale d'une monodie, en respectant les limites de chaque objet sonore constituant ; et enfin l'hétérophonie qui est une distribution verticale de plusieurs monodies évoluant entre deux états limite : un état de totale dépendance dans lequel les objets sonores sont identiques (homophonie) et un état de

substance phonique devient une réalité esthétique. Cet ordonnancement du matériel sonore dans une relation syntaxique spécifique détermine l'authenticité et la capacité de conviction du discours musical. Le compositeur se rend compte que dans ce processus d'ordonnancement, il doit suivre la logique du contexte *Idées-Formes* qui est une logique d'ordre naturel. Evidemment cet ordre naturel dépend aussi du contexte social et culturel du moment, mais il existe dans cette logique une composante qui est transcendante et immuable. L'authenticité du discours musical sera déterminée par la capacité du compositeur à saisir cette composante.

La deuxième tâche essentielle de l'élocution est l'établissement, dans le cadre d'une syntaxe particulière, des relations spécifiques entre les composantes sonores du discours, relations qui pourront conférer à ce discours, le respect de l'ordre naturel du monde réel. L'ordre naturel suppose la cohérence du flux sonore, cohérence qui requiert que chaque partie constitutive de ce flux possède une fonction prédicative par rapport au sujet du discours musical. En effet, on part de l'idée que toute œuvre musicale constitue un système dynamique global où se développent des forces d'attraction et de répulsion comme dans tout processus dynamique naturel. Dans ce sens on peut établir des modèles théoriques d'analyse objective des relations mutuelles existantes dans toute succession d'objets sonores appartenant à une catégorie syntaxique donnée. Enfin, on peut même mesurer l'intensité des dépendances fonctionnelles présentes par des indicateurs de corrélation simple,

totale indépendance dans lequel les objets sonores superposés sont différents (polyphonie). Voir Stefan Niculescu, *O teorie a sintaxei muzicale*, *Muzica nr. 3*, Bucuresti, 1973.

multiple et globale.¹ Cet aspect de l'élocution qui relève essentiellement du talent du compositeur confère au discours la capacité de conviction du naturel, parce qu'il a comme fondement les structures du réel.

La troisième tâche essentielle de l'élocution est la création d'une relation spécifique entre le mètre et le rythme afin que le discours respecte l'ordre naturel de la réalité conceptuelle de l'œuvre musicale. Messiaen affirmait que la substance du monde est la polyrythmie encadrée par une métrique polyvalente et précise. La relation entre le mètre et le rythme crée le cadre de manifestation de l'expression musicale dans une temporalité spécifique définissant un temps spécifique : le temps musical.

Dans le processus de la connaissance de la présence objective, du point de vue ontologique, le temps musical est un temps fédérateur entre le temps primordial et le temps symbolique. C'est pour cette raison que Messiaen pensait que la substance du monde est la polyrythmie. Bergson, lui-même, affirmait que la présence objective prend les contours d'une mélodie intérieure intime et que notre conscience et notre vie intérieure suivent une structure mélodique. Le compositeur Boucourechliev, dans son ouvrage *Dire la Musique*, considère que « la musique crée, invente un temps autre, qui n'est pas son support mais sa substance même, rendue sensible par le sonore² ». D'après Boucourechliev, comme d'ailleurs aussi pour Messiaen, la relation « mètre – rythme » devient pertinente dans la définition de la musique comme l'expression des Formes, des *Idées* de la réalité

¹T. Misdolea, Pour une phénoménologie de la musique. L'analyse dynamique de la monophonie, *Muzica seria nouă, anul XVI nr. 1*, Bucuresti, 2005

² Boucourechliev, *Dire la Musique*, Minerve, Paris, 1995.

originaire. Dans un discours musical la perception correcte de la réciprocité « mètre – rythme » indique la capacité du compositeur de saisir les pulsations de la réalité sensible réfléchies dans les couches ante prédicatives de sa conscience. L'œuvre musicale *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, dans son incandescence rythmique, est exemplaire en ce qui concerne la capacité du rapport « mètre – rythme » de dévoiler, d'une manière passionnelle, la puissance instinctive de la naissance de la vie.

L'élocution, configurée ainsi par ses trois composantes présentées plus haut, devient, dans un espace temporel précis¹, un acte esthétique convaincant et expressif, un acte qui se déroule dans l'espace *Idées-Formes* et qui se manifeste en conformité avec les lois du naturel intrinsèque et immuable. La raison intrinsèque du temps confère à l'œuvre musicale la pérennité immanente de l'universalité de l'esprit humain.

Présence ininterrompue de l'œuvre musicale

En guise de conclusion nous allons analyser la signification du discours musical comme présence ininterrompue. Le discours musical se déroule dans une réalité esthétique vive, mettant en évidence *l'éternelle actualité de l'instant musical*. En ce sens on peut considérer le temps musical comme un élément régénérateur du temps primordial².

¹ F. Dastur, *Heidegger et la question du temps*, PUF, Paris, 1999.

² Le temps primordial est ce qui est défini à l'origine avant toute connaissance conceptuelle prédicative ; il est non différencié, homogène et égale dans toutes les directions.

Le concept de « présence » relève de la théorie de la connaissance. En somme la présence tient à la phénoménologie de *l'existence actuelle*. La présence musicale peut être saisie comme un « événement » dans l'espace d'une esthétique qui encadre la vie spirituelle de l'homme. La présence, par extension, inclut le double horizon de « rétention » et de « protension ». La rétention caractérise le vécu et elle représente la propriété par laquelle ce qui a été présent reste actif dans le champ de la présence. La protension est une propriété de l'activité de la conscience vivante qui reste toujours tendue vers ce qui ne se manifeste pas que sur la manière de la possibilité. Il faut observer que le flux informationnel qui circule entre la rétention et la protension, en passant par la présence, est bidirectionnel, ce qui conduit à la présence simultanée du passé et du futur dans la conscience et par conséquent dans les manifestations sensibles de l'activité spirituelle.

Une œuvre musicale se présente comme l'expression sensible d'une synthèse des trois présences de l'*ekstasis* augustinienne: présence du passé, présence du présent et présence du futur. L'œuvre musicale est le produit d'une présence ininterrompue de la musique qui met en valeur le concept de la « durée » et qui est tout simplement le « recouvrement » entre les trois moments temporels de la conscience vivante. Bergson dans son ouvrage *Les données immédiates de la conscience* n'hésite pas à comparer la durée de la conscience à une *phrase*

Newton et Clarke voient le temps primordial comme un élément absolu existant par lui-même; Kant considère ce temps absolu comme une intuition qui se présente à la conscience humaine en qualité de « présence » immanente.

musicale où chaque objet sonore est déterminé par l'objet sonore précédent et en même temps se dirige vers l'objet à venir. L'œuvre musicale se déroule donc dans un espace du temps « vécu » réalisé par un mouvement perpétuel de l'activité créatrice. Ce mouvement perpétuel enrichit le présent de tout ce qui a été vécu et ouvre en même temps, une nouvelle perspective vers de nouveaux horizons. Autrement dit, chaque objet sonore du discours est déterminé par le flux sonore antérieur et prépare simultanément, l'apparition de l'objet qui suit. On obtient ainsi une métamorphose globale du temps, métamorphose qui est la source de toute phénoménologie réelle et de toute existence présente. Chez Messiaen cette métamorphose fait naître le sentiment existentiel de l'éternité qui caractérise la majeure partie de ses compositions. Messiaen réussit à faire saisir dans le présent, la sacralité du primordial et par cela il introduit dans le domaine du sensible la permanence du temps. Symboliquement parlant, sa musique est capable d'arrêter le temps, donnant la sensation spirituelle de « toucher » le temps lui-même.

Aujourd'hui l'existence objective de la synthèse des trois moments significatifs du présent dont nous avons parlé plus haut est mise en évidence par des modèles mathématiques d'analyse structurelle¹. En dernière instance il s'agit d'une modification ininterrompue du présent expressif par l'expression perpétuelle du discours musical conformément à une rhétorique rigoureuse et expressive. Plus profondément, il s'agit d'un phénomène d'adaptabilité de l'homme à la « présence », c'est-à-dire d'établir une correspondance directe et existentielle entre le contexte « espace-

¹ T. Misdolea, L'analyse dynamique de la monophonie, *Muzica seria noua, Anul XVI nr. 1*, Bucarest, 2005.

temps » et le contexte « réel-symbole », contextes où se manifeste l'expressivité de l'œuvre musicale¹. L'expérience musicale devient ainsi un mécanisme essentiel dans le processus de définition ontologique du monde et dans le processus de définition de la « présence » comme une qualité primordiale de la conscience humaine, comme une structure unique spatio-temporelle. Ainsi la musique, par sa présence ininterrompue, matérialise l'aspiration transcendante de l'esprit et en dernière instance, la pérennité de la spiritualité de l'homme.

¹ J. J. Wunenburger, *Les ambiguïtés de la pensée sensible*, Cahiers internationaux de symbolisme, Mons, 1994. Les détails de l'analyse objective des contextes « espace-temps » et « réel-symbole » se trouvent dans mon étude, *Réel et Symbole dans l'expérience musicale*, *Muzica nr. 2*, Bucarest, 2010.