

LE VÉCU SPIRITUEL DE LA MUSIQUE COMME EXPÉRIENCE MÉTAPHYSIQUE (THE SPIRITUAL LIVED MUSIC AS METAPHYSICAL EXPERIENCE)

ION GAGIM*

Abstract: Interested by the inward relation of 'appearance-development' between human being and the great music, the author aims to highlight part of this peculiar communication, which covers a unique spiritual manner of living thanks to the hidden message that sonorous art is able to put in act. Much more than the usual aesthetic experience, during an authentic listening to music, man is able to perceiving the „beyond”, a meta-physical „voice” to be deciphered in its in-depth meaning. The article focuses on the possibility of catching and understanding the fullness of music, by challenging human being to be aware of a complex metaphysical experience of life.

Keywords: experience, music, metaphysics, spiritual living

*„La musique nous est donnée pour voir l'invisible
et entendre l'inaudible.”*

(George Bălan)

*„La musique a été toujours jugée par ses manifestations extérieures.
Il est temps, pourtant, de comprendre ce qu'elle nous offre
et d'étudier l'expérience vécue par elle.”*

(Ernest Ansermet)

*„Les choses qui se produisent avant et après nous sont des choses
mesquines par rapport à ce qui se trouve en nous.”*

(Oliver Wendell Holmes)

„L'existence même vit dans la musique.”

(Martin Heidegger)

Faire de la musique désigne réaliser un acte musical. Les modalités d'expression de cet acte sont diverses: composition, interprétation, audition. Pourtant, son contenu intérieur reste le même dans tous les trois cas. C'est justement ce contenu qui constitue l'expérience *musicale* – une activité intérieure spécifique axée sur le phénomène musical. La musique favorise la révélation d'une expérience tout à fait

* „Alecu Russo” State University of Balti, 13 Puskin St., MD-3121, Balti, Moldova
e-mail: gagim.ion@gmail.com

particulière de notre existence. Les trois participants à l'acte musical – le compositeur, l'interprète, l'auditeur – ne se limitent pas à leur rôle de collaborateurs actantiels formels. Or ils participent tous ensemble à une expérience commune définie comme expérience musicale. „L'expérience musicale est essentiellement indivisible, se concrétise-t-elle dans l'impulsion créative ou dans la réaction reproductive, dans le jeu réel de l'interprète ou dans l'imagination de l'auditeur. L'unité essentielle de l'expérience musicale, je la considère bien importante“, écrit R.Sessions.¹

Faire de la musique veut dire la vivre, la ressentir, l'éprouver. *L'Art de vivre la musique* est, d'ailleurs, la quintessence de l'acte musical, de l'expérience musicale. Expérimenter la musique (soit accomplir un acte musical) signifie communiquer avec elle intérieurement, spirituellement. „La musique jaillit de la source, indifféremment de sa vitalité ou de sa profondeur, ainsi, c'est justement le musicien qui s'identifie avec elle, qui la ressent de tout son être, qui, par la musique, consacre intégralement son ego – pas seulement une partie de soi, mais la totalité de tout ce qui est le meilleur de ses qualités“ (souligné par l'auteur).²

Une telle approche du phénomène musical nous permet de viser son essence. Dans cette perspective, notre intérêt n'est pas axé sur les manifestations extérieures de la musique - formes des activités musicales: composition, interprétation, audition – ou sur l'oeuvre musicale comme produit matériel fini. Ce qui nous intéresse, c'est l'aspect intérieur du problème – non pas l'activité musicale proprement dite, mais *l'acte* musical, non pas l'oeuvre, mais la communication avec la *musique* de l'oeuvre. Il est bien connu que le concept de formes musicales a apparu relativement tard dans le contexte historique: à l'origine, l'homme faisait de la musique non pas pour convenir à certaines formes, mais pour satisfaire ses besoins spirituels. Il en va de même de l'oeuvre musicale. L'homme chantait pour soi, il n'avait pas le but de composer des oeuvres et d'apparaître en scène. L'acte musical était au commencement indifférencié et indivisible. À son époque encore, Humboldt (et d'autres aussi) considérait que la „finition“ n'est pas spécifique à la musique; il en définissait l'essence comme „action“, et non pas comme „produit“ („oeuvre“). Dans le

¹ Roger Sessions (1950). *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*, New Jersey: Princeton University Press, pp.16, 77.

² Ibid., p.24.

même ordre d'idées, A. Bonaventura affirmait que l'opus musical pouvait être „beau et utile“ („*pulchurum et utile*“), mais pas „fini“. C'est à la même doctrine que l'avant-gardisme musical contemporain revient actuellement: il remplace la notion de „oeuvre musicale“ par celle de „forme libre“, „événement sonore“, „action“. Avec l'apparition des „formes d'activité musicale“ et de „l'oeuvre“, la recherche musicale transpose, en grande partie, l'accent de l'intérieur sur l'extérieur. Pourtant, la psychologie profonde de la musique et la philosophie sont intéressées de l'acte du vécu de la musique, soit-elle constituée d'une phrase musicale, d'un fragment plus ample extrait d'une création ou d'une oeuvre intégrale: sonate, symphonie, opéra. Il n'y a aucune interdépendance entre la profondeur du vécu de la musique et la dimension de l'oeuvre. Dans ce sens, il est impossible de faire une distinction, par exemple, entre un chant de Noël (qui peut vous émouvoir aux larmes) et une symphonie (qui pourrait vous laisser „froid“).

Le terme „vécu spirituel“ a pénétré dans le langage philosophique vers le milieu du XIX-e siècle (par les mots allemands „*Erlebnis*“ et „*erleben*“) se rapportant à la théorie de la connaissance.³ Son étymologie descend pourtant au XIII-e siècle, faisant référence au vocabulaire mystique ou, plus exactement, romantique panthéiste. La notion exprime une *sensation directe* qui est évidente, qui échappe à toute analyse et qui suscite le saisissement direct de la réalité, dans son état vif. Ce terme a été repris par les philosophes du romantisme qui développaient un langage opposé au rationalisme du siècle des Lumières. Celui qui a classé le terme était Wilhelm Dilthey, représentant de la „philosophie de la vie“, auteur d'une authentique théorie de l'expérience personnelle. En 1905 Dilthey publie son ouvrage *Das Erlebnis und die Dichtung*. Pour Dilthey ce terme désigne un acte par lequel tout ce qui est antérieurement vécu et expérimenté fait corps commun avec l'acte proprement dit. Une des premières définitions du terme „*Erlebnis*“ est proposée par W.T. Krugs dans la troisième édition (1838) de son ouvrage *Encyklopädisches Lexikon in bezug auf die neuste Literatur und Geschichte der Philosophie*. Pour Edmund Husserl, „*Erlebnis*“ est avant tout un acte de la conscience pure. Puisque, par définition, la conscience est intentionnelle, *Erlebnis* se présente comme un état intentionnel de la conscience, un acte, une

³ See Edmund Husserl (1994). *Meditații carteziene*, Bucharest: Humanitas, pp.211-213.

„expérience“. Ainsi, „l'expérience“ („Erfahrung“) et „le vécu“ („Erlebnis“) sont directement liés entre eux. Levinas et Peiffer, traducteurs français des *Méditations cartésiennes*, traduisent „Erlebnis“ par „état vécu“. À son tour, P.Ricoeur a traduit „Erlebnis“ par „vécu“. Dans son glossaire de termes husserliens on trouve „le vécu, vivre, flux du vécu“. Une attention à part revient au mot „flux“, qui comprend l'idée de la temporalité à laquelle la musique est rapportée directement. W.James a défini lui aussi la conscience comme „flux du vécu“.⁴ De cette façon, par son flux, la musique s'assure la maîtrise de toute la conscience. E.Ansermet préfère de même le terme de „vécu“ dans la définition du phénomène de „vécu musical“: „La musique a été toujours pour moi un état vécu“.⁵

Souvent dans la littérature de spécialité les notions de „vécu” et „perception” s'identifient (ou se confondent même), chose incorrecte, dans notre opinion. Or, ces deux processus sont différents (bien que étroitement liés), du fait que l'action se réalise sur deux plans différents du monde intérieur. La perception est un processus d'ordre psychologique. Elle s'appuie sur le sensitif et l'affectif (le sens du beau musical, de la perfection des rythmes, de l'harmonie, de la cadence, des formes de la musique etc.). La catégorie de la musicalité même, ayant au centre la sensibilité émotionnelle (dans la conception de B.Teplov), est un phénomène psychologique. Même si on se cultive une bonne réaction à la musique (soit-elle au niveau du „goût distingué”), on ne réussira tout de même pas à sortir des limites des processus psychiques plus ou moins ordinaires, mais toujours momentanés et fugitifs, et sans trop d'efficacité au chapitre du modelage et de l'élévation de la personnalité. Or, l'homme peut „sentir” (saisir „émotivement”) également quelque chose qui lui est extérieur, par exemple, le parfum et la beauté d'une fleur. Le vécu, pourtant, est un processus d'ordre spirituel („philosophique”), comporte un contenu profondément personnel: l'homme vit son propre Ego, son expérience intérieure comme facteur de sa vie personnelle, distinctive, irrépétable.

Le mot allemand „Wollungen” fait référence à la sphère de processus psychiques qui se caractérisent par une *action* émotive et

⁴ Henri Ey (1998). *Conștiința*. Bucharest: Scientific Publishing House, p.54.

⁵ Ernest Ansermet (1961). *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel: Ed. La Baconnière, p.23.

spirituelle au caractère *actif*, à la différence de la perception sensorielle-affective au caractère passif (souligné par l'auteur).⁶

Le Dictionnaire explicatif de la langue roumaine interprète la notion de „trăire“ comme „processus spirituel, expérience intérieure (vécue avec tension, avec force); une des acceptions de „a trăi“- „vivre“ est: „éprouver un sentiment, une émotion à un haut degré d'intensité“. On y remarquera l'équivalence lexicale des mots „intensité“ et „tension“.

Un des dictionnaires de psychologie⁷ caractérise la notion de „vécu“ comme „totalité d'événements inscrits dans le flux de l'existence, ceux-ci étant immédiatement perçus et enregistrés par la conscience subjective. L'immédiatité, propriété incontestablement essentielle de l'expérience vécue, dénote une coïncidence entre l'objet et la conscience, excluant toute construction conceptuelle“. ⁸ La charge affective a ici une valeur bien importante, dû son rôle de signal. Le terme présuppose une opposition par rapport à un raisonnement conceptuel et se réfère à un champ d'immédiatèce fluide.

Un autre dictionnaire du domaine propose la signification suivante de la notion en discussion. „Vécu“ – états pluri émotionnels du sujet, présents dans le conscient et l'inconscient, conçus par celui-ci comme des phénomènes ou événements propres à son Ego individuel, à sa vie personnelle. Le vécu métabolise le psychique, le for intérieur, il contribue à la réévaluation de sa personnalité, de son existence, des valeurs de sa vie.⁹

D'habitude, l'acte du vécu est déconnecté du monde extérieur (objets, individus); son vecteur est orienté vers l'intérieur, l'accent étant mis sur les états d'âme, les émotions, les convictions, les motifs manifestés en fonction de la vision personnelle de l'homme sur l'existence et ses valeurs. L'objet du vécu appartient au domaine des essences, à la différence des émotions et des sentiments qui s'expriment, de préférence, dans le monde des phénomènes. Les émotions et les sentiments sont orientés vers l'extérieur (vers les

⁶ *Философский энциклопедический словарь* (2006), Москва: Инфра-М, p.575.

⁷ Roland Doron, Françoise Parot (1999). *Dicționar de Psihologie*, Bucharest: Humanitas, p.796. On remarquera que l'apparition du terme „vécu“ dans le vocabulaire des sciences psychologiques est récente, on le rencontrera donc dans certaines des dernières éditions de dictionnaires de psychologie.

⁸ *Ibid.*, p.797.

⁹ *Современный словарь по психологии* (1998). Минск: Автор-составитель В.В. Юрчук, pp.463-464.

choses de dehors), alors que le vécu est dirigé, éminemment, vers les profondeurs de l'intérieur. Le vécu se caractérise par des degrés d'intensité.

Les traits distinctifs du vécu spirituel nominalisés ci-dessus sont également caractéristiques au vécu musical. „Le sens musical ne fait pas partie de la conscience évidente. L'action par laquelle je perçois les sons de la musique, mes yeux ne la discernent pas, parce qu'elle est ma propre vie ou, plus exactement, ma manière de vivre le phénomène sonore. L'action a fini, le but est atteint, mais la conscience qui lui a donné du sens est restée dans son mystère, dans l'ombre de l'inconscient. Quand je reviens à l'objet, par des réflexions rétrospectives, je ne trouve pas une trace de l'expérience vécue“.¹⁰ De cette façon, toute nouvelle audition de la même musique détermine un nouveau vécu de celle-ci. Dans la musique, on ne cherche pas de dates, d'informations, de démonstrations qui pourraient s'épuiser plus ou moins tard; dans la musique, on cherche de nouvelles rencontres, de nouveaux vécus, don qu'elle nous offre à l'infini. Si la musique n'existait que comme objet ou instrument de connaissance, de découverte du monde, il y a longtemps déjà que les oeuvres des grands classiques seraient devenues pièces de musée.

Les raisonnements peuvent être contestés à cause de certaines erreurs, par conséquent, les opinions intellectuelles deviennent souvent des motifs pour des controverses. Or le vécu senti ne suscite pas des polémiques. (Cela semble justifier le fait que l'homme chante en chœur, mais ne peut pas parler en chœur. De même, l'homme chante seul, sans compagnie, fait naturel et qui ne soulève pas de questions, mais il ne parle pas seul, puisque c'est considéré anormal. C'est parce que la musique est plutôt un moyen de vécu subjectif que moyen de communication. Et si la communication se produit, alors c'est celle où l'homme communique avec son propre ego). Un vécu artistique sincère ne peut pas être faux. Conséquemment, le message d'une création musicale est saisi et compris adéquatement à la condition qu'il soit vécu. „Comprendre l'art du chant désigne acquérir une nouvelle compétence de perception qui pousse l'homme à vivre sa vie différemment, à vivre l'essentiel de son intérieur“, écrivait la cantatrice Gabriela Cegolea.¹¹

¹⁰ Ernest Ansermet, *op.cit.*, p.116.

¹¹ Gabriela Cegolea (1994). *Vox mentis*, Bucharest: Europa Nova & Armonia Publishing House, p.36.

Quand certains compositeurs comme Enescu, Wagner et d'autres¹² identifient la musique à l'amour, ils présupposent, probablement, la similitude du vécu authentique et profond dans les deux cas. P.Florensky reconnaît l'importance de l'intensité intérieure de l'amour dans l'acte de création, dû le fait que c'est justement dans l'amour que le vécu trouve son expression supérieure et s'élève à sa forme de culmination.¹³ C'est un des points communs de la musique et de l'amour, auprès d'autres: fusion intérieure avec l'objet, dévouement total, actualisation et valorisation des qualités suprêmes de l'Égo personnel.¹⁴ Il est impossible d'apprendre à concevoir et à aimer la musique sans apprendre à la vivre. Or il est impossible de connaître l'amour en dehors de l'état d'amour. (L'amour ne peut pas être connu et éprouvé des livres voire même à avoir lu des centaines de romans ou poésies d'amour). D'autres arts – le théâtre, la littérature, la peinture - favorisent le co-vécu ou le rapprochement au vécu des personnages, alors que la musique est un vécu direct du soi, sans intermédiaires. Ce n'est qu'en musique que le sujet s'identifie totalement avec l'objet. Puisqu'il est vécu spirituel, l'acte musical devient aussi accomplissement de l'existence. Le vécu spirituel, comme propriété de l'Égo, participe à la structuration de la conscience constituant son noyau. Le vécu est l'absolu de l'expérience. Par le vécu on arrive à saisir exhaustivement le sens de l'existence.¹⁵

Vivre la musique veut dire se trouver sous l'empire de ses lois suprêmes. Dès qu'on entend une musique résonner, on sent l'intérieur changer et passer dans une autre „tonalité”.

Donc, la musique a pénétré dans notre univers psychologique et l'a mis en action affective multiple, à différents niveaux, sous différentes formes. Or c'est justement ce qui représente, en général, la raison de la communication de l'homme avec le phénomène de la musique – lui produire des émotions, des sentiments, du plaisir auditif, lui découvrir des mouvements sentimentaux ignorés dans d'autres

¹² „Chanter signifie aimer” (George Enescu); „La musique est, par excellence, un art de l'amour” (Richard Wagner).

¹³ See *Бессознательное. Многообразие видения* (1994). Сагуна: Новочеркасск, p.75.

¹⁴ Une des approches de la gnoséologie conçoit la musique comme prémise et commencement du processus de la connaissance. See *Философский энциклопедический словарь* (2006). Москва: Инфра-М. St. Augustin disait: „Tantum cognoscitur, quantum diligitur“ („On connaît tant qu'on aime“). Goethe, Leonardo da Vinci, Giordano Bruno et autres affirmaient la même chose.

¹⁵ Henri Ey, *op. cit.*, pp. 47, 33, 50.

situations. C'est de cette façon que la grande majorité d'individus construisent, consciemment ou non, leur relation avec la musique. Pourtant la voie de la musique vers les profondeurs de l'univers intérieur de l'homme ne s'arrête pas à ce point. Elle avance, transcende le psychologique humain pour pénétrer dans ce qu'on nomme suprappsychologique. „La musique est, par excellence, un art de l'irrationnel”, témoigne J.-P.Sartre.¹⁶ La connaissance réelle de la musique, affirme G.Bălan¹⁷ dans le même contexte, commence au moment où l'on s'élève au-dessus des ondes du psychisme. La combustion émotionnelle sert d'impulsion qui conduit l'homme vers son coeur. S'identifier à la pensée musicale signifie sentir et vivre la magie des sons à une dimension tout à fait différente. Le rôle de la musique est de propulser l'homme outre les espaces de la „météorologie” psychique. Contrairement, elle devient phénomène ordinaire de la vie. Or la musique est plus que cela – elle est „l'essence de l'univers” (selon les affirmations des philosophes de tous les temps, dès ceux grecs jusqu'à Emil Cioran), de l'univers extérieur à l'homme aussi bien que, et surtout, de celui intérieur.

À partir des idées exposées ci-dessus, on arrive à formuler „la théorie” de la communication métapsychologique de l'homme avec la musique, ce phénomène qui transcende l'âme. Pour ne pas glisser dans la spéculation pseudoscientifique, ainsi que pour obtenir une „crédibilité scientifique” de la part du lecteur, dans la conception de notre thèse, nous avons posé comme postulat les affirmations de certains auteurs qui comprennent et perçoivent la musique exactement de la même manière, leurs écrits nous servant de témoignage et argument.

Donc la musique est un moyen d'exploration du psychologique de l'homme, aussi bien que de ses zones suprasensibles (métapsychologiques).¹⁸ Puisque chacun des centres énergétiques de l'individu est lié à un certain domaine de la conscience, on réussit à

¹⁶ Jean-Paul Sartre (1997). *Psihologia emoției*, Bucharest: IRI, p.10.

¹⁷ George Bălan (1998). *Cum să ascultăm muzica*, Bucharest: Humanitas, p.123.

¹⁸ En quête d'argument dans l'approche de ce sujet, on se référera, surtout, à plusieurs thèses de l'oeuvre: *Сампрем. Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания*. Санкт-Петербург (1993), le chapitre „Poésie des mantras”; bien qu'il existe d'autres études de ce genre comme, par exemple: Dan Scurtulescu, Felicia Scurtulescu (2000). *Calea transcendentă a muzicii. Perspectiva semnificării psihoenergetice a actului de trăire muzicală*, Bucharest: Ararat Publishing House; Olivea Dewhurst-Maddock (1998). *Terapia prin sunete*, Bucharest: Teora; Хазрат Инаят Хан (1998). *Мистицизм звука*, Москва.

pénétrer dans le domaine respectif par la répétition spécifique de certains sons.

Par certaines combinaisons de sons, il est possible d'entrer en contact avec divers niveaux de la conscience, de ceux inférieurs à ceux supérieurs. Les sonorités qui réalisent l'ascension aux niveaux supérieurs sont les mélodies, les strophes et les mantras des Védas et des Upanishads, considéraient les Orientaux. On pourrait ajouter, dans cet ordre d'idées, que la prière, l'énonciation des psaumes est une sorte de „mantra” chrétienne, puisque, par leur intermédiaire, la personne s'élève à un état particulier de la conscience. La musique et la poésie qui ne sont autre chose que des processus inconscients de maniement des vibrations supérieures ont tout le potentiel de devenir de puissants moyens d'ouverture de la conscience.

Ceux qui sont capables de communiquer aux niveaux supérieurs – et parmi ceux-ci on cite les poètes, les musiciens, les peintres – avant et outre les idées qu'ils veulent exprimer, ils *entendent* d'abord quelque chose, soutient Satprem.¹⁹ Certaines vibrations, rythmes couvrent et dominent l'âme entière des artistes pour acquérir après, à la mesure de son infiltration dans la zone du mental, des formes de musique, de vers, de couleurs. Pourtant le mot ou l'idée, la musique ou la couleur ne sont que des conséquences, des formes de la vibration primaire. Il existe une préconnaissance qui sait et qui voit avant la conscience et qui envoie ses impulsions vers celle-ci. Si le poète ou le compositeur affine constamment son oeuvre, il ne le fait pas pour améliorer la forme ou trouver l'expression parfaite; il le fait pour saisir cette vibration le plus exactement possible. Quand cette chose ne s'accomplit pas, tout le charme de l'oeuvre disparaît. „Si au moins une seule fois, même pour quelques minutes, on aurait entendu cette Musique, celle qu'on chante là-haut, il nous sera découvert ce que Beethoven et Bach entendaient”, continue Satprem.²⁰

Le *subconscient* (comme partie de „dessous” de l'inconscient) est une zone instinctuelle, „biologique”. Aussi, existe-t-il le *supraconscient* (la II-e partie, celle de „dessus” de l'inconscient) qui est de nature „divine”, spirituelle. La psychologie moderne est arrivée à comprendre l'importance de l'inconscient, écrit Satprem. Les psychologues n'ont étudié qu'une partie du tableau – le subconscient;

¹⁹ Satprem (1993). *Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания*. Санкт-Петербург: Институт эволюционных исследований «Савитри», p.205.

²⁰ Ibid.

ils ont négligé l'autre, le supraconscient. La psychologie de sommet, c'est-à-dire la psychologie du supraconscient, est en attente de sa gloire. Les psychologues modernes (Freud et autres) regardent de bas en haut, expliquant la lumière par les ténèbres. La musique descend dans la conscience de l'homme de dessus, du niveau supérieur; elle n'est pas issue de bas, de la zone des „ombres”. De cette façon, par la musique, on a accès aux niveaux supérieurs de la conscience.

La musique imprime et matérialise les vibrations supramentales dans le corps humain. Elle donne la possibilité à l'homme de vivre dans les zones supérieures sans l'isoler, en même temps, de sa vie ordinaire. La musique lui permet de pénétrer dans les rythmes psychologiques suprêmes, rythmes qui dépassent les courtes pulsations de la vie quotidienne. La mission de l'homme est de ne pas empêcher le circuit des flux de dessus, de leur permettre de lui pénétrer toute l'âme pour l'imprégner d'une énergie et d'une force exceptionnelles. C'est la force de l'Esprit. Il est nécessaire de découvrir et de cultiver cette force dans son intérieur. Éclairant, au début, le niveau supérieur de l'âme, elle descend, niveau par niveau, inaperçue mais irrésistible, pour couvrir l'ensemble, amenant l'harmonie et installant dans l'homme un nouveau rythme. C'est une issue vers une nouvelle zone de la connaissance. Si on insiste à recourir à „l'objectivisme” comme à l'unique critère de vérité, on risque de rater l'existence. Dans ce contexte, Satprem²¹ précise „Évidemment, il est plus facile de croire à l'existence d'un steak, par conséquent, le steak est plus objectif que la joie des derniers quatuors de Beethoven”.

Les auteurs de l'oeuvre *Voie transcendente de la musique*²² affirment avec certitude que l'élément central et le substrat de la signification de l'acte du vécu musical est la révélation du Soi. Le Soi, comme forme subtile, essence et mouvement, est le plus proche de l'énergie universelle intérieure (parce qu'il représente la fréquence des vibrations énergétiques, selon la théorie des supercordes). Ainsi, „la musique remplit irrécusablement le rôle de favoriser la surmontée de la frontière, ouvrant au cerveau la voie vers la supraconscience et vers le Soi.”²³ Selon ces auteurs, le phénomène musical est, d'un côté, son et réaction organique (qui va du niveau moléculaire à celui psychique), et, de l'autre côté, il est intuition du Soi. L'acte du vécu

²¹ Ibid., p.51.

²² Dan Scurtulescu, Felicia Scurtulescu, *op.cit.*. pp.6, 68.

²³ Ibid., p.87.

musical comprend l'Égo, mais aussi le Soi, comme deux pôlarités de nature commune, mais d'essence distincte, processuelle, cinétique. „L'acte du vécu musical, par sa nature complexe, impulsionne et permet la création d'un modèle de Conscience, c'est-à-dire, il relève à l'intellect pur une voie vers le Soi, auquel l'essence musicale appartient aussi”.²⁴ Les auteurs concluent la fausseté de l'hypothèse visant l'influence de la musique sur la conscience humaine comme but en soi et comme finalité en soi. La finalité ne représente que la première phase de l'influence musicale, nommée „appel aux sentiments”. La deuxième phase met en mouvement l'intellect qui détermine l'intentionnalité de la conscience. La révélation du Soi est la troisième phase qui est supérieure à toutes. Elle détient la clé de la compréhension de la modalité dont la musique exerce son pouvoir sur l'existence de l'homme. Ces trois étapes successives de l'action de la musique constituent, selon les auteurs cités, la dialectique de l'acte du vécu musical. La révélation du Soi par la musique implique un éloignement du psychique, de la personnalité empirique. Libéré de la charge des sentiments par leur suppression, le Soi élargit la connaissance. Quand la musique produit des sentiments dès la première étape, alors, ultérieurement, elle sensibilise la conscience qui dépasse déjà la zone des sentiments, offrant le modèle du détachement de ceux-ci, c'est-à-dire de ce qui lie l'homme étroitement, fatalement à la vie ordinaire. Dans l'acte musical, l'auditeur sent que le pouvoir des sentiments est trop pauvre pour justifier l'état surprenant, exceptionnel dans lequel la musique le transpose. Sans le savoir, il commence à chercher quelque chose d'autre. En résultat, un état parfait et intégral de la conscience ouvrant un nouvel horizon de compréhension s'instaure.²⁵ On précisera qu'il y s'agit de la compréhension objective aussi bien que de celle subjective, mais aussi de celle de connaissance de soi, dirions-nous en plus.

„L'objectif de l'art est de transmettre des connaissances exhaustives sur le monde. Dans les créations artistiques, la nature et l'homme se manifestent dans une réalité beaucoup plus profonde que dans les sciences. L'art donne la possibilité à l'individu de pénétrer dans l'éternel humain plus directement que par les voies de la science. L'univers des réalités éternelles est celui des formes artistiques”.²⁶ Ce

²⁴ Ibid., p.106.

²⁵ Ibid., p.134.

²⁶ Constantin Rădulescu-Motru (1997). *Elemente de metafizică*, Iași: Timpul Publishing House, p.18.

leitmotif, énoncé par C.Rădulescu-Motru encore, est de plus en plus rencontré dans les études philosophiques et esthétiques récentes, comme s'il devenait, à travers le temps, de plus en plus véritable.

Le sujet de la connaissance humaine se présente sous deux aspects: 1) la connaissance de l'univers; 2) la connaissance du soi. Le premier type de connaissance inclut la connaissance proprement dite – la nature, l'existence, la vie et même l'homme comme phénomène de l'univers. Le deuxième type est une connaissance spécifique – que suis-je? que puis-je? que dois-je faire pour valoriser mon égo, pour justifier adéquatement la vie, ce don suprême qu'on m'a offert?

La question de la connaissance, en général, est une question assez difficile qu'assez délicate. C'est parce que, d'un côté, il existe la connaissance directe, positiviste – et l'on considère que c'est justement celle-ci qui est la connaissance vraie et objective; et, de l'autre côté, il existe la connaissance indirecte, „dissimulée”. La philosophie moderne constate une insuffisance de connaissance fondée uniquement sur les deux formes déterminées par la gnoséologie occidentale – la connaissance sensitive et la connaissance rationnelle (celles-ci dérivant des deux systèmes de signalisation). Actuellement, on formule l'hypothèse sur trois, et même, plus largement, sur plusieurs formes de connaissance de l'existence et, respectivement, sur plusieurs systèmes de signalisation qui fonctionnent, hypothétiquement, par les organes sensoriels aussi bien que par l'intermédiaire du cerveau, du coeur etc. – et, en fin de compte, de l'être humain dans son intégralité.²⁷ Ainsi la science moderne arrive à la nécessité de nouvelles approches (surtout de provenance orientale) dans l'interprétation de la connaissance: or l'homme découvre les choses de l'univers par divers centres énergétiques de son organisme, ainsi que par différents types de conscience.

Incontestablement, l'homme fait connaissance avec le monde qui l'entoure à l'aide d'un ensemble de compétences cognitives. Mais, outre cela, d'une manière plus ou moins claire, il sent chaque fois la présence de quelque chose qui se trouve en dehors de ces instruments de connaissance.²⁸ Toute sensation éveille des réflexes se rapportant, tout d'abord, au domaine de l'existence directe et évidente, mais, en même temps, provoque l'expérience dissimulée d'une réalité d'autre

²⁷ See Волков Ю., Поликарпов В. (1999) *Человек: Энциклопедический словарь*. Москва: Гардарики, p.327.

²⁸ Mihai Drăgănescu (1991). *Tensiunea filozofică și sentimentul cosmic*. Bucharest: Academy Publishing House.

essence. Ce type de connaissance se projette dans la conscience sous la forme d'une satisfaction spirituelle indescriptible, sous la forme de la sensation d'une harmonie miraculeuse et mystérieuse. Dans ces moments-ci, l'homme comprend que toutes les formes de la connaissance extérieure acquise directement par les sens ne sont que des moyens pour la découverte d'une autre connaissance, celle supérieure.²⁹

Il existe des phénomènes (et des sens aussi) qui ne sont saisissables que par des sensations et des sentiments spécifiques comme, par exemple, le sacré qui ne peut pas être conceptualisé, rationalisé, expliqué, mais senti. On peut éprouver de telles sensations et de tels sentiments par et dans la musique aussi. La musique est, elle aussi, un „religans” (re-lien), parce qu'elle rétablit la relation de l'homme avec l'Absolut. Par la célèbre définition de la musique comme „exercice arithmétique de l'âme qu'elle effectue sans le savoir”, Leibniz souligne le caractère irrationnel de la musique, témoignant que sa perception contribue à une connaissance spécifique, énigmatique et inexplicable. C'est la „raison du coeur”, à sa logique particulière, dont B.Pascal parlait à son époque encore. La connaissance par la musique entraîne une connaissance distincte – celle qui se réalise par la „pénétration” dans l'objet de la connaissance, par la fusion et l'identification avec celui-ci (connaissance par identification).

Par l'acte que nous avons nommé „état de musique/de chant”³⁰, dans l'esprit de l'homme, se produisent et se valorisent des processus psychiques des plus insaisissables qui, dans d'autres situations psychologiques, ne pourraient pas se prononcer. Dans le chant spontané (par exemple, au moment du fredonnement involontaire³¹) la musique ne s'envisage pas comme une oeuvre d'art, mais „comme une supranature, comme un état divin, comme une raison suprahumaine, exempte de la division en „physique” et „psychique”, en „intérieur” et „extérieur”.³² Par conséquent, nous formulons la thèse que la

²⁹ В. Шмаков (1994). *Основы Пневматологии: Теоретическая механика становления духа*, Киев, pp. 25-26.

³⁰ Ion Gagim (2003). *Dimensiunea psihologică a muzicii*, Iași: Timpul Publishing House, p.130.

³¹ Une approche multiaspectuelle, profonde et absolument originale du fredonnement est proposée par George Bălan (1995), dans *Petit traité de l'art de fredonner*. Sankt-Peter : Ed. Musicosophia.

³² Эйрес Карл (1912). *Статьи по философии музыки*. Петербург, p.42.

musique ne reste pas aux limites du phénomène artistique et esthétique, mais *métaartistique* et *métaesthétique*; elle dépasse, incontestablement, ces modalités de l'interpréter et de la concevoir.

Nichifor Crainic, dans ses réflexions sur la musique en qualité de simple auditeur, écrit: „La mission de l'art est de découvrir les dimensions célestes de l'homme. Une audition wagnerienne m'élève au-dessus de moi-même”.³³ „L'art nous dirige hors de nous-mêmes. L'art prend l'homme par la main et l'accompagne à travers le mot, à travers la musique vers la source du mystère même”, affirmait Eugène Ionesco.³⁴ Il le fait „pour nous rendre à nous-mêmes, pour nous sortir de nous-mêmes, pour nous mettre devant nous-même.”³⁵

Le vécu spirituel, puisqu'il est orienté avec prédilection vers les profondeurs de l'égo de l'homme, présuppose-t-il un isolement de la vie ordinaire? Pas du tout. Au contraire, par la découverte et la valorisation du potentiel de l'Égo, il incite l'homme à une implication supérieure dans le monde réel, à une existence plus adéquate. La musique entraîne directement la découverte et l'affirmation de *l'individuel* en nous, de notre âme comme *valeur irrépétable*, la révélation et la réalisation de ce qui est *supérieur* dans chacun de nous. „Notre conscience est aliénée d'elle-même et coincée dans une couche marginale de l'âme: la couche des doutes, des impulsions obscures, des angoisses exaspérées. Oui, elle fait partie de la nature humaine, mais nous comettons une erreur tragique de penser qu'elle sera notre substrat le plus intime et que nous sommes fatalement prédestinés à mener notre existence sous sa terreur”, écrit George Bălan³⁶. „Les profondeurs les plus dissimulées de l'homme – celles que les psychanalystes modernes n'ont pas atteintes, mais dans lesquelles les anciens maîtres de la musique sont ancrés depuis longtemps – n'est pas obscurité, mais lumière, pas tourment, mais paix, pas conflit, mais amour. Lumière, paix, amour – c'est l'essence intime de l'homme”, conclut le philosophe.³⁷ Et nous ajouterons que c'est l'essence intime de la musique aussi.

³³ Nichifor Crainic (1991). *Zile albe, zile negre. Memorii*, Bucharest: Gândirea Publishing House, p.164.

³⁴ Eugène Ionesco (1994). *Sub semnul întrebării*, Bucharest: Humanitas, p.58.

³⁵ Ibid., p.59.

³⁶ George Bălan (1998). *Răspunsurile muzicii*, Bucharest: Univers Publishing House, p. 8.

³⁷ Ibid.

Ainsi on découvre la capacité de la musique de devenir un des moyens les plus efficaces dans la réalisation de la connaissance suprême, qui est la *connaissance de soi*.

Donc la musique domine l'être humain dans sa totalité – du niveau microcellulaire (niveau de la sensation et de la pensée microvibratoire) au niveau de la communication métaphysique de l'existence. La relation ordinaire avec la musique se produit au niveau des émotions et des sentiments, soit au niveau du psychologique; or on en échappe quand il s'agit d'un niveau supérieur de communication. Le niveau du „début” de pénétration de la musique dans notre esprit est d'ordre physiologique³⁸, alors que celui d'„issue” est suprapsychologique; dans ce cas il s'agit d'un parcours transpsychique de la musique. Elle transcende notre âme d'une extrémité à l'autre. Or c'est son parcours royal.

References:

- Ansermet, Ernest (1961). *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Neuchâtel: Ed. La Baconnière.
- Bălan, George (1998). *Cum să ascultăm muzica*. Bucharest: Humanitas.
- Bălan, George (1998). *Răspunsurile muzicii*. Bucharest: Univers Publishing House.
- Cegolea, Gabriela (1994). *Vox mentis*. Bucharest: Europa Nova & Armonia Publishing House.
- Crainic, Nichifor (1991). *Zile albe, zile negre. Memorii*. Bucharest: Gândirea Publishing House.
- Dewhurst-Maddock, Olivea (1998). *Terapia prin sunete*. Bucharest: Teora.
- Doron, Roland; Françoise Parot (1999). *Dicționar de Psihologie*. Bucharest: Humanitas.
- Drăgănescu, Mihai (1991). *Tensiunea filozofică și sentimentul cosmic*. Bucharest: Romanian Academy Publishing House.
- Ey, Henri (1998). *Conștiința*. Bucharest: Scientific Publishing House.
- Gagim, Ion (2003). *Dimensiunea psihologică a muzicii*. Iași: Timpul Publishing House.
- Gagim, Ion (2009). *Muzica și filosofia*. Kishinev: Știința.
- Husserl, Edmund (1994). *Meditații carteziene*. Bucharest: Humanitas.
- Ionescu, Eugène (1994). *Sub semnul întrebării*. Bucharest: Humanitas.
- Rădulescu-Motru, Constantin (1997). *Elemente de metafizică*. Iași: Timpul Publishing House.
- Sartre, Jean-Paul (1997). *Psihologia emoției*. Bucharest: IRI.

³⁸ On connaît bien la réaction des plantes et d'autres êtres vivants à la musique; ces organismes ne disposent pas de „psychique”, au moins identique à celui de l'homme (Consultez, par exemple: Ion Gagim, *Dimensiunea psihologică a muzicii*, op.cit., les chapitres *Biologie musicale* et *Physiologie musicale*, pp.79-95).

Scurtulescu, Dan; Felicia Scurtulescu (2000). *Calea transcendentală a muzicii. Perspectiva semnificării psihoenergetice a actului de trăire muzicală*, Bucharest: Ararat Publishing House.

Sessions, Roger (1950). *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. New Jersey: Princeton University Press.

Бессознательное. Многообразие видения (1994). Новочеркасск, Сагуна.

Волков Ю., Поликарпов В. (1999). *Человек: Энциклопедический словарь*. Москва: Гардарики.

Современный словарь по психологии (1998). Автор-составитель В.В. Юрчук, Минск.

Философский энциклопедический словарь (2006). Москва: Инфра-М.

Хазрат И. Х. (1998). *Мистицизм звука*, Москва.

Шмаков В. (1994). *Основы Пневматологии: Теоретическая механика становления духа*. Киев.

Эйгес К. (1912). *Статьи по философии музыки*. Петербург.