

LA MUSIQUE CHEZ SCHOPENHAUER : DE SA CONSTITUTION À SES EFFETS SUR LES ORGANES DE SENS

Konan Lazard KOUADIO

Université Alassane OUATTARA de Bouaké, Côte d'Ivoire

konanlazardk@gmail.com

Résumé : La nature de l'œuvre musicale est restée longtemps méconnue chez Schopenhauer, car elle était connue sous forme de matrice métaphysique. Ici, notre analyse vient indiquer que la musique de Schopenhauer est un phénomène physique et doit être envisagée comme une phonation. Si nous l'examinons en tant qu'une science phonatoire, c'est parce qu'elle est une onde de pression se dissipant dans l'air. Schopenhauer lui-même utilise un champ lexical purement sonore. Mais ce dernier va au-delà du simple usage du vocabulaire phonatoire, en prouvant que la musique est une impulsion électrique activant certains organes sensoriels de l'homme. Face à ses effets si puissants, l'oreille et la peau lui demeurent irrésistibles. La musique influe si immédiate et si puissante sur elles. Et on peut non seulement adjoindre l'œil pour certains les neurologues, mais encore le corps tout entier. Et surtout, le cerveau qui est le siège de l'ébranlement sonore autant pour Schopenhauer que les neurologues.

Mots-clés : Cerveau, Impulsion électrique, Matrice métaphysique, Musique, Phonation

THE MUSIC IN SCHOPENHAUER : FROM ITS CONSTITUTION TO ITS EFFECTS ON THE SENS ORGANS

Abstract : The nature of musical work was for long time underrated by Schopenhauer it was known as a metaphysical matrix. Our analysis here comes to indicate that Schopenhauer's is a physical phenomenon and must be viewed as a phonation. We examine it as a phonatory science because it is a wave of pressure spreading in air. Schopenhauer himself uses a pure sound lexical field. But he goes beyond the simple use of phonatory vocabulary demonstrating that music is an electrical impulsion that activates some senses organs of human being. The ear and the skin are always irresistible to it. Music influences them immediately and powerfully. For some neurologists we can add the eye and even the whole body. And especially the brain is the seat of the sonorous shaking for Schopenhauer like the other neurologist.

Keywords : Brain, Electric impulsion, Metaphysical matrix, Music, Phonation.

Introduction

L'œuvre musicale est reconnue, chez Schopenhauer, par la plupart des commentateurs, comme une réalité métaphysique. Ce qu'elle exprime est quelque "chose de si général" ou n'exprime "rien du tout". La musique ne peut plus être, selon sa théorie, la langue des sentiments, des affections, mais l'expression de leur essence substantialiste. Ce qu'il y a de durable, d'éternel dans le monde phénoménal, c'est ce que l'art musical tente de démasquer. Il traduit non seulement, en réalité, la texture

du monde, mais encore est, selon A. Schopenhauer (2014, pp. 327-328), « une signification plus générale et plus profonde, en rapport avec l'essence du monde et notre propre essence », ainsi que l'expression de la volonté. Il est également la matrice du monde. Sa théorie cependant, est en rupture avec le monde phénoménal, car sa musique semble ne rien répéter ou reproduire du monde, selon Rosset, qui pourrait se manifester. Cela dit, il ne peut y avoir d'analogie entre les sentiments humains et l'émotion musicale, la musique et les sens.

Et pourtant, à scruter profondément sa théorie musicale, l'on se rend à l'évidence, que son hypothèse acoustique s'érige en énergie des pulsions agissant sur les facultés sensorielles de l'homme. Elle déploie toutes ses actions sur ces facultés, en remplissant inconsciemment l'esprit pour le transformer. Cela dit, la musique schopenhauerienne traduit les émotions ou affections humaines. Elle est une véritable science physique et non pas seulement abstraite. C'est pourquoi, elle peut activer les sens et absorber le cerveau, si elle n'était pas un phénomène physique, elle ne pourrait pas les activer et se trotter dans le cerveau. Loin d'être seulement un simple sentir ou une simple perception des "déterminités antérieures", comme le prétend François Félix, la musique de Schopenhauer, bien qu'elle soit la transfiguration de l'image auditive en image musicale, elle est aussi un phénomène physique se manifestant dans la nature, en influençant le corps et le cerveau.

La musique ainsi, n'est qu'un phénomène physique, se déployant dans la nature, comme l'harmonie des êtres ou des planètes. Et surtout, l'œuvre musicale humaine est une onde de pression de l'air se dissipant ou se propageant dans la nature. La musique est pour autant une matrice physique. Mieux, elle est un phénomène physique au-delà de la matrice métaphysique. Schopenhauer n'a pas pu lui ôter cette sphère. D'où l'interrogation : Selon Schopenhauer, l'œuvre musicale est-elle un phénomène physique ? De cette question majeure, découlent deux autres questions subsidiaires : Le cosmos est-il l'origine de la musique ? L'œuvre musicale qu'elle soit cosmique ou qu'elle soit humaine, n'influe-t-elle pas sur les facultés sensorielles ?

De cette problématique, découlent des hypothèses dont une principale et deux subsidiaires. La principale vise à montrer que, chez Schopenhauer, la musique est un phénomène physique. La deuxième vise à révéler l'origine de la musique schopenhauerienne. Quant à la troisième, elle vise à révéler l'influence de l'œuvre musicale sur les organes de sens. Ces hypothèses répondent aux objectifs suivants :

L'objectif principal de ce présent article établit la lumière sur la constitution de la musique chez Schopenhauer. Il précise que, selon la théorie de Schopenhauer, la musique n'est pas seulement une matrice métaphysique, mais aussi une composition physique. L'œuvre musicale est constitutive des données physiques. Quant aux objectifs spécifiques, le premier établit la lumière sur l'origine de l'œuvre musicale. Il précise qu'elle provient de l'harmonie des êtres de la nature. Le dernier objectif vient élucider l'idée selon laquelle l'œuvre musicale chez Schopenhauer influence non seulement les facultés de sens de l'homme, mais encore sur son corps tout entier.

Pour atteindre ces objectifs et parvenir aux résultats escomptés, le cadre de mobilisation de nos données sera théorique, la recherche documentaire, vu que la théorie de la musique de Schopenhauer, ne peut s'appréhender que dans les ouvrages qu'ont laissés ses prédécesseurs, lui et ses commentateurs. Cela justifie le choix de nos techniques d'enquête.

Ici, dans notre analyse de la question axiale et ce par le moyen d'une méthode exégétique et démonstrative, il s'agira de prouver en général que l'œuvre musicale est un phénomène physique. Pour plus de clarté, nous montrerons d'abord l'origine de l'œuvre musicale. Il s'agira en outre de justifier qu'elle est certainement un phénomène physique dans son en-soi. Il sera enfin question de prouver que ce caractère physique lui permet d'exercer des effets sur les organes de sens.

1. Cosmos, lieu d'émergence de la musique

L'œuvre musicale est l'unité « d'un monde peuplé de degrés, de modes, d'altérations et d'écartés dont les combinaisons sont régies par les lois », selon J. Ferrari(2011, p. 74). C'est elle qui harmonise les composantes de la nature. Et pourtant, selon la théorie d'A. Schopenhauer (2014, p. 329), celle-ci « pourrait en quelque sorte continuer à exister, alors même que l'univers n'existerait pas ». Cette assertion de Schopenhauer nous oblige à questionner l'univers des sons. Ainsi, le monde musical serait-il différent du monde phénoménal ? Si oui, quelle relation entretient-il avec la nature ? N'est-il pas la nature elle-même ?

Avant de répondre à la première interrogation, il convient de comprendre que, chez Schopenhauer, il existe deux mondes : visible et audible. Le premier correspond au monde phénoménal et le second au monde des Idées, aux exigences de la volonté. Le premier correspond, selon Santiago Espinosa, à l'échelon des mœurs. Quant au second, il est l'univers du réel. Certes, Schopenhauer essaie de diviser le monde en deux, mais en réalité cette scission semble être une simple formalité. Cela nous amène à analyser la première interrogation que nous nous sommes posée. Schopenhauer ainsi, précise qu'à l'opposé des autres arts, la musique n'est pas l'expression des Idées, encore moins du monde phénoménal, mais qu'elle est une « copie aussi immédiate de toute la volonté qu'est le monde, que le sont les Idées elles-mêmes dont le phénomène multiple constitue le monde des objets [...] » (2014, p. 329).

Or, chez lui, même si nous avons l'impression que le monde des Idées est distinct du monde physique, phénoménal, tous deux entretiennent des relations réciproques. L'un ne peut exister sans l'autre. Cela dit, c'est le monde phénoménal qui sert de base au monde des Idées, car nous partons du monde physique pour atteindre le monde des Idées. C'est bien ce que J. Ferrari précise lorsqu'il déclare que les Idées « entretiennent avec le monde des phénomènes une relation absolument qui justifie que Schopenhauer n'ait pas jugé utile de les débaptiser » (2011, p. 50). C'est pourquoi, l'on constate que la transcendance entre phénomènes et Idées n'est pas totale, mais qu'il y

a une corrélation entre ces deux mondes. Comme l'explique Schopenhauer, la musique est "une copie aussi immédiate de toute volonté qu'est monde, que le sont les Idées elles-mêmes", c'est-à-dire que, bien qu'elle ne soit pas la manifestation des Idées, celle-ci représente l'ensemble des Idées, leur unité. L'œuvre musicale est la représentation de tout ce que les Idées pourraient représenter dans le monde physique, leur mouvement ou manifestation, c'est également ce que la volonté représente dans l'univers métaphysique.

Et pourtant, dans l'atmosphère métaphysique, les Idées ne sont que les exigences, les faits concrets de la volonté. Elles sont la mobilité des mouvements de la volonté. C'est la raison pour laquelle, Schopenhauer explique que l'œuvre musicale est la reproduction sans intermédiaire de la volonté, sa manifestation visible ou sonore. Et que celle-ci, étant placée dans l'échelon du monde idéatif, exprime l'être et non les ombres des phénomènes de la vie d'ici-bas. D'où nous vient cette musique ? Avant de répondre à cette question, revenons-en sur la relation entre musique et phénomènes. Comme le suggère Schopenhauer, si la musique ignore le monde phénoménal et qu'elle exprime l'en soi de toutes les choses physiques, c'est qu'elle est antérieure au monde. Nous pourrions, selon Schopenhauer, l'appréhender comme la volonté, mais celle saisie avant la conceptualisation du monde phénoménal. C'est ainsi qu'en commentant la pensée de Schopenhauer, S. E. Espinosa (2013, p. 63) dit que la musique « est donc la volonté, mais saisie au moment où elle est encore "possibilité", force à partir de laquelle tout va se manifester ».

Cette hypothèse de Santiago laisse entendre que la musique de Schopenhauer existe hors de notre monde. Elle semble ne pas entretenir de relation avec le monde physique. Comme le prétend Schopenhauer, si la musique est la volonté, elle est la volonté non-matérialisée. Celle-ci se présente comme la volonté non-voulante, car Schopenhauer lui-même précisait que si les autres arts sont l'expression de la matière, l'œuvre musicale en est l'être, la substance éternelle. Concevoir la science audible sous cet angle sous-tend qu'elle n'entretient pas de relations avec le monde physique. Et si elle devrait entretenir des liens avec le monde phénoménal, cela serait des liens par intermittence. Schopenhauer ainsi, explique que les liens qu'entretient l'œuvre musicale avec le monde d'ici-bas sont indirects. Il écrit « Tout en exposant ces analogies, je ne dois pas cependant négliger de rappeler que la musique n'a avec ces phénomènes qu'un rapport indirect, car elle n'exprime jamais le phénomène, mais l'essence intime » (2014, p. 334).

La composition musicale, dans la théorie de Schopenhauer, pourrait avoir une origine immémoriale inconnue, parce que si elle ignore tout ce qui est phénoménal, c'est qu'elle est la reproduction de quelque chose qui ne peut jamais être lui-même représenté directement. Et si Schopenhauer considère la musique comme une œuvre non représentative, c'est que sa source demeure inconnue, puisque tout ce qui existe n'est que répétition ou obéit au principe de la représentativité. Cela fait de la musique un ailleurs préexistant au monde, selon le vocabulaire de Rosset, la copie d'un modèle

inconnaisable. C'est pourquoi, C. Rosset (2018, p.100) précise l'idée selon laquelle la musique est la reproduction de la volonté au même titre que les Idées, et celle-ci pourrait être l'« apparition nouvelle d'un x entièrement distinct des idées de la volonté, distinct donc en définitive de la volonté elle-même [...] ». Ce x dont parle Rosset qui fait de la théorie musicale de Schopenhauer une musique inconnaisable, c'est-à-dire une source inconnue, n'est-il pas l'ensemble des constituants de la nature ? Schopenhauer répond bien à la question, en soulignant que les mélodies sont l'ensemble des phénomènes de la nature. Et pour mieux saisir l'idée en question, revenons-en sur l'explication de Jérôme Ferrari. Il nous fait comprendre que le monde physique n'est jamais distinct du monde intelligible chez Schopenhauer.

Schopenhauer certes, tente de séparer ces deux mondes, mais s'est rendu compte que ceux-ci demeurent indissociables, parce qu'ils entretiennent des relations quasiment identiques. Ainsi, il les a juste « débaptisés », selon le vocabulaire de Ferrari. Le monde intelligible dont il parle sont des réalités concrètes faisant partie du monde physique dans lequel nous demeurons. Ici, il définit la musique comme « la réalité, c'est-à-dire le monde des choses particulières, fournit l'intuitif, l'individuel, le spécial, le cas isolé, tant pour les généralisations des concepts [...] » (2014, p. 336). L'œuvre musicale est l'harmonie des êtres de la nature, tout ce qui s'y trouve dans l'univers physique. C'est la pression ou le rapport de ces phénomènes qui donne naissance à la science acoustique. Nous entendons, en effet, par musique la relation réciproque entre les phénomènes les uns aux autres, procédant ainsi à l'unité de la volonté.

L'harmonie ne peut s'étendre que là où elle demeure nécessaire à l'existence et à la subsistance du monde d'ici-bas et les créatures. Leur unité parfaite se transforme en acoustique afin que nous puissions y avoir accès. L'harmonie ou la musique signifie, selon A. Schopenhauer (2014, p. 212), « les espèces du monde organique, les forces de la nature dans le monde inorganique coexistant les unes avec les autres et même se prêtant mutuellement appui », mais encore dans une posture de guerre. C'est ce qui l'amène à établir une analogie entre les échelons d'objectivation des Idées et les tonalités musicales, en faisant une structuration de l'œuvre musicale comme un monde peuplé d'éléments physiques. Selon son analogie, les parties les plus basses constituant son soubassement correspondent aux Idées inférieures, voire la matière inorganique. Les notes intermédiaires en outre, correspondent à la nature organisée, dans toute l'étendue de ses degrés. Le tout enfin surplombe, les notes sommitales dont l'enchaînement constitue la mélodie correspondent à l'existence humaine.

L'idée de Schopenhauer nous fait dire que la musique est un monde physique organisé harmoniquement à partir de plusieurs éléments, dont, selon J.F. Mattéi (2013, p. 46), « une combinaison harmonique de contraires, une unification des multiples et les accords ». L'œuvre musicale devient une combinaison des créatures physiques de la nature. C'est pourquoi, Schopenhauer n'a pu séparer l'univers musical de la nature, car, selon lui, elle est l'incarnation de la nature aussi bien que la volonté. Elle s'origine

dans la nature afin de s'extérioriser pour démasquer le tout des mouvements de la volonté. Voici la substance de la pensée qu'il transcrit : « Le monde pourrait être appelé une incarnation de la musique aussi bien qu'une incarnation de la volonté » (2014, p. 212). Le monde est l'incarnation physique de l'univers acoustique. Il convient donc d'affirmer que le principe ontologique de la musique réside dans le cosmos, car, selon lui, l'harmonie est une musique cosmique, conformément au vocable pythagoricien, une symphonie cosmique. C'est pourquoi, son prédécesseur, Pythagore déclarait que l'harmonie possède une double forme musicale et cosmique. Et, pour Newton, les planètes, les comètes et tous les corps massifs se meuvent librement. L'œuvre musicale s'origine dans la nature en tant que vibrations aériennes et entretient des relations avec elle. Elle se forme dans la nature comme un phénomène physique, une véritable détonation, pour se faire entendre, sentir et percevoir, mais parfois mal perçue compte tenu de la faible fréquence.

2. Nature de l'œuvre musicale : un phénomène physique

Il convient de réinterroger la nature de la musique, au vu de tout ce précède, car chez Schopenhauer, elle demeure, à tous égards, comme la source, la matrice métaphysique, telle que le suggèrent Jérôme Ferrari et bien d'autres dont Clément Rosset, Santiago Espinosa. Mais, l'être de la musique ne saurait uniquement se concevoir sous le couvert de la métaphysique pour deux raisons, selon Schopenhauer, soulignées dans *Philosophie et science de la nature*. La première est que la nature est l'harmonie qui renferme l'essence de toutes les choses. Et c'est grâce à cette harmonie que les forces naturelles, considérées comme les primats des forces, les plus basses et grossières, dirigées par la plus inflexible adéquation aux lois produisent plus d'effets sonores. La seconde considération schopenhauerienne, c'est que la métaphysique provoquée par la cosmogonie, même son explication la plus étendue de la formation du monde, ne saurait jamais bannir les explications physiques. Par conséquent, le désir physique d'expliquer la naissance du monde demeure incontournable. A. Schopenhauer (2013, p. 60) précise, à cet effet, que « la physique se heurte fréquemment et inévitablement, en vertu de sa matière, aux problèmes métaphysiques ».

D'un point de vue général, la physique et la métaphysique sont indissociables. Schopenhauer explique que ce n'est pas l'observation des phénomènes rares ou masqués qui nous conduit à la découverte des vérités durables, mais celle des phénomènes physiques qui est posée là devant nous. Ce n'est ni l'encore vu, ni l'encore perçu, encore moins pensé, mais des expériences de représentabilité quotidiennes appartenant à l'atmosphère physique et non métaphysique. « Voilà aussi pourquoi il importe beaucoup plus, d'être philosophe qu'un physicien, dit Schopenhauer » (2013, p. 52). La métaphysique de Schopenhauer n'est que l'observation des phénomènes physiques. Ce qui fait de lui un physicien plus qu'un métaphysicien. Cette découverte de la nature de sa philosophie laisse entendre que sa théorie musicale ne pourrait être

qu'une matrice physique. C'est pourquoi, il précise que si nous voulons savoir comment, du point de vue de la nature, les couleurs musicales se manifestent, nous devons les examiner comme les phénomènes physiques, afin d'en tirer de cette connaissance certaines applications nécessaires aux beaux-arts.

Conscient que la musique pourrait, par sa nature, être un phénomène physique, Schopenhauer semble refuser, pour l'ouïe, la différence des sons par rapport à l'élévation et à la profondeur ; car, pour lui, la différence des sons n'est pas quantitative mais qualitative. Or, la physique, dans une analyse purement mécanique, la ramène à l'être quantitatif. Il dit en guise de conclusion : « Ainsi, en musique, non seulement l'élément rythmique – la cadence, – mais aussi l'élément harmonique, – l'élévation et la profondeur des sons, – revient au mouvement » (2013, p. 53). Ici, la pensée de Schopenhauer devient paradoxale, car à y voir de près, inconsciemment, il mécanise sa théorie musicale, en la ramenant au mouvement, au dynamisme et à l'unité physique des phénomènes. Il précise que l'hypothèse selon laquelle les couleurs musicales auraient pour base la rapidité des vibrations est non seulement hypothétique, mais encore fautive. Pourquoi dit-il cela ? L'unique raison de son refus, c'est que le caractère imprévisible de ses vibrations expulse par son pouvoir toutes les explications mécaniques de l'action, mais n'exclut pas l'hypothèse selon laquelle la musique serait l'ensemble des vibrations aériennes.

Les vibrations aériennes sont ainsi musicales, mais ne résonnent pas de manière audible. Cela nous conduit à la formation de l'œuvre musicale. Mais avant tout, qu'est-ce donc que la musique dans l'univers physique ? L'œuvre musicale, selon le physicien, Brian Greene de l'Université de Columbia, les sons, particulièrement la musique, sont créés par les ondes de pression sous forme de vibrations se propageant dans l'air. Un son, dans l'univers physique, est une onde, un déplacement de l'air en vibration. Ainsi, la différence entre deux sons, un claquement de mains et une note dépend de l'être de la vibration, de sa particularité. Il précise par exemple, qu'une note musicale est une vibration très régulière qui se répète selon un schéma bien défini. C'est pourquoi, si on examinait les molécules de l'air, on pourrait voir une belle progression cyclique : "compression-raréfaction-compression". C'est compte tenu de cette belle progression cyclique, "compression-raréfaction-compression" qu'A Schopenhauer (2013, p. 86) explique que la musique « doit être cohibée et retenue par la pression d'une atmosphère, sans quoi elle se volatilise en naissant. Car si rapidement que la lumière, originellement, traverse l'air ».

Mais, selon Schopenhauer, les vibrations oscillatoires se rencontrent en droite ligne et en trajectoire opposée, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas longitudinales, mais transversales. Ce qui veut dire qu'elles « se produisent verticalement dans la direction du rayon [...] la vibration chevauche comme Sancho sur un cheval de bois [...] » (2013, p. 69). Ici, il s'agit d'abord des vibrations relatives aux sons de la lumière existant dans l'univers physique. Les couleurs lumineuses sont des vibrations oscillatoires aériennes, ce sont des compressibilités musicales ou musiques condensées. Elles sont

est une musique vibrante et vibratoire. Il s'agit aussi de la succession des sons en rapport avec les différentes planètes.

Mais la vibration de l'air ébranlé par le passage de l'électricité, c'est-à-dire le claquement en étincelant hors du conducteur ou celle des planètes est une série de détonation d'une faible fréquence, suite à la longue distance, ne peut y parvenir à notre oreille. C'est pourquoi, Schopenhauer (2013, p. 70) déclare que l'œuvre musicale « est comparable à une corde de basse très profonde, ou à un tuyau d'orgue qui vibre, mais ne résonne plus, c'est-à-dire n'agit plus sur l'oreille ». À la suite de cette idée, nous convenons avec Brian, lorsqu'il explique que l'on baigne ainsi dans un monde musical. Tout n'est que vibration, la lumière, l'eau, le vent ne sont qu'un feu musicalisé avec une très forte vibration. Voici ce qu'il exprime : « Nous baignons dans un océan de vibration » (2008, Film-documentaire.fr ou [https:// www.film-documentaire.fr](https://www.film-documentaire.fr), consulté le 20 mai 2022).

Brian Greene va, en effet, rendre la théorie des cordes de Schopenhauer plus fluide, afin de nous faire découvrir la nature de la musique. Contrairement à Schopenhauer qui considérait l'œuvre musicale, comme une corde de basse très profonde, Brian dit que l'équation qu'on utilise pour décrire les vibrations de ces minuscules cordes au cœur de la matière est très proche de celle qui décrit les vibrations d'une corde de violon. Si la théorie de Brian Greene est correcte, la musique est au cœur de la matière. Cela n'est pas le seul lien entre la musique et le cosmos. Le big-bang par exemple, a provoqué un rayonnement appelé "fond du flux cosmologique" qui vibre à des fréquences différentes de façon très semblables à des ondes sonores. Parmi ces ondes, certaines vibrent deux fois plus vite comme des harmoniques. Selon lui, au moment où l'univers s'est créé, ces oscillations ont donné naissance à des harmoniques et à une musique cosmique ; même si on avait été là, n'aurait pas pu les entendre, car les fréquences sont trop basses pour être perçues par l'oreille humaine.

Partant de ces théories, force de comprendre que la musique est l'énergie produite sous forme de vibration, c'est-à-dire la dissipation des sons dans l'air, elle est l'excitation de mouvements ou d'espèces hétérogènes de vibrations. Ce qui renvoie la musique aux ondes de vibrations ou de trémoussements dus à l'excitation de la lumière, de l'eau ou du vent. Et, I. Newton (1955, p. 416) atteste l'idée : « Ces vibrations excitées dans l'air par la percussion, continuent aussi un peu de temps à se mouvoir en sphères concentriques depuis l'endroit de la percussion jusqu'à de grandes distances ».

L'œuvre musicale est caractérisée par des propriétés physiques aériennes présentes dans la nature. Il convient donc d'entendre par musique la pression acoustique, la pression de l'air. Selon le vocabulaire de la convention musicale et des physiciens, l'œuvre musicale est la pression d'air en vibration ou la dissipation des sons dans l'air. Quant au lexique schopenhauerien, il désigne la musique par les expressions suivantes : " la pression acoustique", " les ondes sonores", "la vibration

des sons dans l'air" et par le choc de la lumière ou des planètes". De même, Schopenhauer précise que les physiciens et chimistes français préfèrent le lexique "vibration" plus qu'"ondes". Ce vaste et riche champ lexical indique que la musique est ontologiquement un système ou une propriété physique. Cela fait de la musique un mouvement vibratoire, un système acoustique des vibrations oscillatoires. C'est pourquoi, chez Schopenhauer, elle est composée fondamentalement « dans la mesure des temps, sur laquelle repose la qualité ou la hauteur des sons, par l'intermédiaire des vibrations, comme aussi leur quantité ou leur durée, par l'intermédiaire de la mesure » (2014, p. 700).

La nature physique de la musique n'est cependant pas passive, car les propriétés physiques obéissent à une raison acoustique particulière dans le cosmos, comme dans la vie de l'homme. La musique humaine, comme nous l'avons vu avec la musique cosmique, est un phénomène physique. Elle doit nécessairement être examinée sur le plan physique. Mais si Schopenhauer l'analyse sur le plan métaphysique, c'est parce qu'il suppose qu'elle a beaucoup été examinée à ce niveau. Il l'annonce (2014, p. 1192) dans une analyse conclusive, en réalisant qu'il est nécessaire d'indiquer : « Par la suite l'union de cette partie métaphysique de la musique avec la partie physique que la science a suffisamment étudiée et connaît aujourd'hui ». Il est conscient et convaincu que l'œuvre musicale est un phénomène physique même lorsqu'il aborde la dimension métaphysique. Les vibrations musicales ne sont pas des données abstraites mais physiques. De même chez lui (2014, p. 1192), « l'harmonie des sons repose toujours sur la coïncidence des vibrations ; pour deux notes qui résonnent en même temps ». Cela revient à donc dire que la musique schopenhauerienne est une science physique et non pas seulement métaphysique. L'œuvre musicale, par sa constitution physique, agit sur l'organe de sens auditif, selon la qualité ou la quantité fréquentielle. Ici, c'est notamment l'acoustique produite par l'homme qui agit sur ses organes. Ce qui nous amène à analyser les effets de la musique sur les organes de sens.

3. Les effets de l'œuvre musicale sur les organes de sens

La musique schopenhauerienne, étant un phénomène physique, va exercer des actions vibratoires sur certains organes sensoriels. Schopenhauer précise, par exemple, que la faculté auditive est le centre de vibration. Vu son aspect passif, l'œuvre tonale vient l'ébranler. L'on perçoit la musique ou la sent à travers la faculté cognitive. Elle se laisse sentir ou percevoir par les sens de l'homme. Pour cette raison, nous opposons un refus à la thèse d'E. Straus qui subsume le sentir au caractère cognitif de la perception, en transcrivant l'idée suivante : « Le percevoir, et non le sentir, est un connaître ; il est le premier degré de la connaissance pour autant que la perception soit perception sensorielle, détermination de l'impression sensorielle » (2000, p. 390). Il considère « le percevoir » comme le principe premier de la connaissance sensorielle, et non « le sentir » qui devient une intuition sensorielle secondaire.

Nous avons ainsi l'impression, selon l'analyse d'Erwin Straus, que la perception est antérieure au sentir, qu'elle le précède. Ce qui est loin d'être vrai, car la perception sensorielle est une cognition intuitive autant que le sentir sensoriel. C'est ce que confirme La Versanne (2000, p. 35) « Le percevoir n'est pas l'issue destinale du sentir « sensoriel ». Le sentir, le percevoir et l'entendre sont des voies par lesquelles la musique accède aux organes de sens. Le compositeur perçoit la musique sans la voir, la sent sans pouvoir la toucher. C'est ce qui fait dire, à F. Félix (2012, <https://www.Cairn.Info>, consulté le 11 avril 2022), que la musique est le « véritable sujet du phénomène, qui, imaginante, rend imaginant le regard- et non l'oreille - de la conscience auditive, celle qui perçoit les sons dans le monde ». La musique de Schopenhauer ne rend pas imaginant le regard, comme le prétend Félix, mais vient se mettre sous la peau pour se faire sentir ou percevoir, et traverse la conscience auditive pour se faire entendre.

Schopenhauer précise que l'œil est un organe de sens actif alors que l'oreille est un organe sensoriel bien passif. Les sons n'agissent pas sur la vue, mais sur le sens auditif. Nous constatons que ce n'est pas le regard qui perçoit les sons, c'est l'ouïe qui les entend et les perçoit. Selon lui, « Tout ce que nous venons de dire pour l'ouïe s'explique par l'ébranlement mécanique du nerf acoustique, se propage aussitôt jusqu'au cerveau, au lieu que le fait de voir est réellement une action de la rétine » (2014, p. 701). La musique, étant la vibration des sons dans l'air, vient trotter dans le cerveau du compositeur ou du musicien, inconsciemment pour se faire percevoir. Elle y accède commodément parce que le cerveau est le centre du tremblement mécanisé du nerf acoustique. Et, précisément, c'est l'hémisphère droit du cerveau qui possède les aires capables de gérer la perception de la musique. Il est le siège de l'émotion, dont de la musique. Selon O. Sacks (2012, p. 58), pour ceux qui ont l'oreille musicale, « les mélodies musicales surgissent spontanément au premier abord, qu'elles fassent brusquement irruption dans leur tête ou demeurent si discrètes qu'elles échappent à leur attention, tandis que la seconde est quasi universelle ».

David Sousa, dans *Un cerveau pour apprendre*, révèle que l'invention d'une chanson ou la composition d'un morceau de musique active les cellules du cerveau au même titre que celles qui répondent à l'écoute d'un morceau provenant à une source externe. Et surtout, Elena Mannes précise que si nous pouvons voir toutes les zones du cerveau qui extraient le signal pour le transformer en musique, nous assisterions à "un feu d'artifice d'impulsions", certaines coordonnées d'autres non. L'écoute de la musique externe comme interne secrète les substances chimiques telles que la dopamine, l'épinéphrine, la sérotonine et l'acétylcholine, selon David Sousa. Schopenhauer est bien conscient de l'action puissante et irrésistible de l'œuvre musicale sur le cerveau. Il déclare qu'elle influe par son action si puissante, si immédiate et si irrésistible sur l'esprit, « et en outre l'action qui la suit, et qui consiste dans une certaine exaltation. Les vibrations sonores qui se succèdent, combinées suivant les rapports numériques rationnels, impriment aux fibres du cerveau de

semblables vibrations » (2014, p. 704). Et comment l'art musical arrive-t-il à avoir accès à notre cerveau ?

Schopenhauer dit que la musique passe par l'organe auditif pour accéder au cerveau, vu non seulement la passivité de sa nature, mais aussi qu'il est le siège d'ébranlement sonore. C'est ce qui fait qu'il perçoit si aisément la musique. Il écrit : « Les sensations auditives n'ont pas lieu dans le labyrinthe ou dans le limaçon, mais dans les profondeurs du cerveau [...] Là, le nerf acoustique n'est qu'à une courte distance du labyrinthe, qui est le siège de l'ébranlement sonore » (2014, p. 701). La faculté auditive est également dangereuse parce que tous les mouvements sonores pénètrent dans le cerveau par son intermédiaire. C'est elle qui les perçoit et les transmet aux différents organes ou constituants du cerveau. Ici, on dispose des récepteurs dans l'oreille qui repèrent les mouvements des ondes sonores dans l'espace permettant au cerveau de percevoir des sons. Elle devient l'organe sensoriel moteur qui détecte les signaux internes comme externes.

Les vibrations ou les ondes acoustiques sont transmises au cerveau par l'oreille qui les traduit, selon le vocabulaire d'Elena Mannes, "en signaux neuraux", c'est-à-dire lorsque le son frappe le tympan, il déclenche les ondes de pression à l'intérieur de la cochlée étant une structure en forme spirale. Cette structure tapissée de cellules sciées capte des fréquences bien précises. À la base de la cochlée, ces cellules envoient des pulsions électriques en réponse aux basses fréquences. Quant au signal sonore, il est transmis au cerveau par le tronc cérébral. En outre, l'impulsion électrique est transmise au cortex auditif qui est agencé par ordre de tons un peu comme le clavier de piano. De même, les cellules sciées, qui sont connectées au cortex auditif, propagent le son de manière croissante, les notes les plus graves aux plus aiguës. Nous assistons à plusieurs centres de musique repartis dans l'ensemble des zones du cerveau. Les signaux remontent le long du tronc cérébral traversant les colluculus (collicules) inférieures puis le corps genouillé médian avant de venir activer le cortex auditif, en générant « de molécules de plaisir », à travers la sécrétion des substances biochimiques. Nous devons ces informations à d'Elena Mannes.

C'est la dopamine, un neurotransmetteur, appartenant au groupe des catécholamines, précurseur de la noradrénaline, qui est la molécule générant le plaisir lors de l'écoute ou de la composition de la musique. Schopenhauer, ayant ainsi su cela plutôt, dit que la musique ne procurait pas le plaisir, mais la matrice du plaisir, selon son lexique « la quintessence du plaisir ». L'œuvre musicale est la motricité du plaisir générée par le système dopaminergique. L'analyse de C. Debrenne (2013, p. 44) atteste que « c'est en menant une étude sur l'effet "jouissif" de la musique sur l'homme qu'ils ont montré que cet état de plaisir était bel et bien dû à la sécrétion par le cerveau du neurotransmetteur (la dopamine) ». Nous devons signifier que l'oreille, bien qu'elle soit un incontournable organe sensoriel pour le percevoir et le sentir musical, n'est pas l'unique sens par lequel nous sentons, percevons et entendons la musique.

La peau n'en demeure pas moins. D'aucuns sentent ou perçoivent la musique dans la peau. Elle est un organe très sensible aux sons et aux vibrations sonores. Si la peau sent la musique, c'est parce que la musique est l'énergie, celle qui nous fait vibrer inconsciemment. Elle est l'énergie des pulsions. C'est ce qu'atteste C. Belloq (2018, p. 105) : « Elle s'exprime sans que nous voulions quelque chose en particulier. Comme si elle n'était qu'une pure énergie pulsionnelle ». C'est pourquoi, nous sentons ses vibrations dans l'ensemble du corps, en l'occurrence sous notre peau. Elle vient ébranler la peau tout entière sans qu'elle puisse lui résister. C'est dans cette optique qu'I. Arseneau (2015, www.cdsp.qc.ca) écrit : « Ces vibrations dans l'air, qui sont inaudibles, peuvent parfois être ressenties par notre corps, l'énergie des vibrations étant transmise à d'autres organes comme la peau, la cage thoracique ou le crâne ».

L'expérience de l'œuvre sonore est foncièrement ancrée dans la physiologie humaine, particulièrement dans nos sens. Elena Mannes, dans *L'instinct de la musique*, explique que Vinigrini, une percussionniste, atteinte de la surdité profonde depuis l'âge de 12 ans, dit que nous pouvons sentir les vibrations dans tout notre corps. Vinigrini, étant créatrice de sons, prétend, en dépit de sa surdité, qu'elle entend à sa façon même si cette manière d'entendre diffère de la nôtre. Elle ressent, perçoit le son, les différents rythmes, sons à travers ses pieds et d'autres parties du corps. Elle déclare que le ton grave passe par la partie inférieure du corps et le ton aigu par la supérieure du corps. Cette percussionniste entend, sent et perçoit la musique par la voie du toucher, et non le par le canal auditif. Elle touche le corps tout entier. A. Schopenhauer (2014, 1193) précise : « Mais nous sommes bien plutôt nous-mêmes alors la corde tendue et pincée qui vibre ».

La musique est un fleuve d'impulsions électriques qui font vibrer la plupart des organes sensoriels sous forme d'ondes visuelles et sonores. C'est ce que D. Sousa (2002, p. 41) écrit : « Certains modules spécialisés traitent plutôt les impulsions électriques créées par la lumière et par le son comme étant ce que le cerveau perçoit comme la lumière ou du son ». L'oreille, l'œil, la peau, l'ouïe, la vue et le toucher sont des récepteurs et producteurs de sons ou de musique. D'où les interrogations d'I. Newton (1995, pp. 423-423) :

La vision n'est-elle pas produite principalement par les Vibrations, excitées dans le fond de l'Œil par les Rayons de la lumière, & continuées par les fibrilles solides, diaphanes, & uniformes des Nerfs Optiques jusqu'au lieu des Sensations ? L'Ouïe n'est-elle pas aussi produite par les Vibrations, excitées dans les Nerfs acoustiques par les trémoussements de l'Air, & continuées aussi par les fibrilles solides, diaphanes, & uniformes des Nerfs jusqu'au lieu des Sensations ? & ainsi des autres sens.

L'être humain tout entier est une espèce musicale. Ses sens sont adaptés ou récepteurs et conducteurs de la musique. Selon Oliver Sacks, ce sont nos systèmes auditifs et nerveux qui sont adaptés à l'œuvre tonale. Écouter de la musique devient une activité non seulement auditive et émotionnelle, mais aussi motrice, car les autres

sens n'en demeurent pas moins. Il y a foncièrement une identité entre la nature humaine et la musique. L'homme est une entité musicale.

Conclusion

Chez Schopenhauer, l'œuvre musicale est, au fond, une matrice physique. L'univers métaphysique lui-même commence et s'achève avec le monde physique. Il a tenté de scinder ces deux mondes, mais en réalité il a failli à sa mission. Selon le lexique de Jérôme Ferrari précité, Schopenhauer les a juste « débaptisés », mais il n'y a pas eu de véritable scission. Conscient des limites de sa thèse, dans *''Philosophie et science de la nature''*, il déclare que les problèmes physiques se heurtent à ceux de la métaphysique. C'est ce qui fait que, chez lui, la musique tient son sens à l'être - au monde-. L'ontologie et le monde en question ne sont pas pour autant abstraits, mais les constituants physiques, les Idées visibles de la nature. Cela se justifie par la formation des propriétés physiques de sa théorie musicale telles que « perceptions auditives », « tambour d'alarme de l'oreille », « ébranlement sonore », « détonation soudaine », « vibrations sonores », « ondes », « exaltation » et « acoustique ».

Ce procédé lexical et bien d'autres matrices physiques nous ont permis d'indiquer que la musique de Schopenhauer est un phénomène physique. Ainsi, l'œuvre musicale est une impulsion électrique qui active les organes sensoriels tels que l'oreille, la peau et l'œil, dont le cerveau est le siège d'ébranlement et d'activation de la plupart des signaux électriques du tronc cérébral, faisant de lui un « feu d'artifice » et agissant sur l'ensemble du corps. Il précise que « la nature passive de l'ouïe [...], explique aussi l'action si puissante, si immédiate, si irrésistible de la musique sur l'esprit [...] Les exaltations sonores se succèdent [...] impriment aux fibres du cerveau de semblables vibrations » (2014, p. 704).

La théorie musicale de Schopenhauer ne se limite pas à la pure abstraction, mais elle est un véritable phénomène physique qui exerce les actions sur le corps humain. C'est ce qui fait d'elle un art à caractère thérapeutique s'il est bien exploité, mais dangereux s'il est mal exploité, une musique psychotique ou névro-psychotique. C'est pourquoi, Schopenhauer dit qu'elle est une consolation suprême et une hantise pour le cerveau, purifiant l'esprit de toutes les souillures, mais aussi pouvant être pour lui une obsession. Son hypothèse musicale pourrait ainsi être considérée comme l'un des fondements du corrélat entre musique et science physique, musique et thérapie, et musique et démence, influençant aujourd'hui les neurosciences, la psycholinguistique et l'orthophonie étudiant la musique comme thérapie.

Références bibliographiques

- ARSENEAU Isabelle, 2015, *Du son à la musique : où créativité et sciences se rencontrent*, Centre de démonstrations en sciences physiques et Mathieu Riopel, Cegep Garneau, Disponible sur www.cdsp.qc.ca.
- BELLOQ Céline, 2018, *Lâcher prise avec Schopenhauer*, Paris, Eyrolles. ESPINOSA Santiago, 2013, *L'ouïe de Schopenhauer : Musique et réalité*, Paris, L'Harmattan.
- FÉLIX François, 2012, « La musique, ou le sujet à son commencement. Vers une phénoménologie de l'invisible", in *Les Études philosophiques*, n° 102, pp. 319-344, Disponible sur <https://www.Cairn.Info/revue-les-etudes-philosophiques-2012-3-page-319>. Htm.
- FERRARI Jérôme, *L'art dans Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. Auguste Burdeau, Paris, PUF, 2011.
- MATTÉI Jean François, 2013, *Pythagore et les pythagoriciens*, Paris, P. U. F.
- NEWTON Isaac, 1995, *Traité d'optique*, trad. Gauthier-Villars, Paris, Éditeur Imprimeur-Libraire.
- SACKS Oliver, 2009, *Musicophilia, La musique, le cerveau et nous*, trad. Christian Cler, Paris, Seuil.
- SCHOPENHAUER Arthur, 2014, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. Burdeau et revue par Richard Roos, Paris, P. U. F.
- SCHOPENHAUER Arthur, 2013, *Philosophie et Science de la nature*, Trad. Auguste Dietrich, Numérisé par Guy Heff, Disponible sur www.schopenhauer.fr, Paris
- SOUSA David A., 2002, *Un cerveau pour apprendre*, trad. Gervais Sirois, Montréal, Édition de la Chenelière Inc.
- STRAUS Erwin, 2000, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. G. Thines et J. - P. Legrand, Grenoble.