

PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES

REVUE IVOIRIENNE DE PHILOSOPHIE ET DE SCIENCES HUMAINES



Volume XI - Numéro 21A Juin 2021 ISSN : 2313-7908

N° DEPOT LEGAL 13196 du 16 Septembre 2016

PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES

Revue Ivoirienne de Philosophie et de Sciences Humaines

Directeur de Publication : Prof. Doh Ludovic FIÉ

Boîte postale : 01 BP V18 ABIDJAN 01

Tél : (+225) 03 01 08 85

(+225) 03 47 11 75

(+225) 01 83 41 83

E-mail : administration@perspectivesphilosophiques.net

Site internet : <https://www.perspectivesphilosophiques.net>

ISSN : 2313-7908

N° DEPOT LEGAL 13196 du 16 Septembre 2016

ADMINISTRATION DE LA REVUE PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES

Directeur de publication : **Prof. Doh Ludovic FIÉ**, Professeur des Universités
Rédacteur en chef : **Prof. N'dri Marcel KOUASSI**, Professeur des Universités
Rédacteur en chef Adjoint : **Prof. Assouma BAMBA**, Professeur des Universités

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Prof. Aka Landry KOMÉANAN, Professeur des Universités, Philosophie politique, Université Alassane OUATTARA
Prof. Antoine KOUAKOU, Professeur des Universités, Métaphysique et Éthique, Université Alassane OUATTARA
Prof. Ayénon Ignace YAPI, Professeur des Universités, Histoire et Philosophie des sciences, Université Alassane OUATTARA.
Prof. Azoumana OUATTARA, Professeur des Universités, Philosophie politique, Université Alassane OUATTARA
Prof. Catherine COLLOBERT, Professeur des Universités, Philosophie Antique, Université d'Ottawa
Prof. Daniel TANGUAY, Professeur des Universités, Philosophie Politique et Sociale, Université d'Ottawa
Prof. David Musa SORO, Professeur des Universités, Philosophie ancienne, Université Alassane OUATTARA
Prof. Doh Ludovic FIÉ, Professeur des Universités, Théorie critique et Philosophie de l'art, Université Alassane OUATTARA
Prof. Henri BAH, Professeur des Universités, Métaphysique et Droits de l'Homme, Université Alassane OUATTARA
Prof. Issiaka-P. Latoundji LALEYE, Professeur des Universités, Épistémologie et Anthropologie, Université Gaston Berger, Sénégal
Prof. Jean Gobert TANO, Professeur des Universités, Métaphysique et Théologie, Université Alassane OUATTARA
Prof. Kouassi Edmond YAO, Professeur des Universités, Philosophie politique et sociale, Université Alassane OUATTARA
Prof. Lazare Marcellin POAMÉ, Professeur des Universités, Bioéthique et Éthique des Technologies, Université Alassane OUATTARA
Prof. Mahamadé SAVADOGO, Professeur des Universités, Philosophie morale et politique, Histoire de la Philosophie moderne et contemporaine, Université de Ouagadougou
Prof. N'Dri Marcel KOUASSI, Professeur des Universités, Éthique des Technologies, Université Alassane OUATTARA
Prof. Samba DIAKITÉ, Professeur des Universités, Études africaines, Université Alassane OUATTARA

COMITÉ DE LECTURE

Prof. Ayénon Ignace YAPI, Professeur des Universités, Histoire et Philosophie des sciences, Université Alassane OUATTARA
Prof. Azoumana OUATTARA, Professeur des Universités, Philosophie politique, Université Alassane OUATTARA
Prof. Catherine COLLOBERT, Professeur des Universités, Philosophie Antique, Université d'Ottawa
Prof. Daniel TANGUAY, Professeur des Universités, Philosophie Politique et Sociale, Université d'Ottawa
Prof. Doh Ludovic FIÉ, Professeur des Universités, Théorie critique et Philosophie de l'art, Université Alassane OUATTARA
Prof. Henri BAH, Professeur des Universités, Métaphysique et Droits de l'Homme, Université Alassane OUATTARA
Prof. Issiaka-P. Latoundji LALEYE, Professeur des Universités, Épistémologie et Anthropologie, Université Gaston Berger, Sénégal
Prof. Kouassi Edmond YAO, Professeur des Universités, Philosophie politique et sociale, Université Alassane OUATTARA
Prof. Lazare Marcellin POAMÉ, Professeur des Universités, Bioéthique et Éthique des Technologies, Université Alassane OUATTARA
Prof. Mahamadé SAVADOGO, Professeur des Universités, Philosophie morale et politique, Histoire de la Philosophie moderne et contemporaine, Université de Ouagadougou
Prof. Samba DIAKITÉ, Professeur des Universités, Études africaines, Université Alassane OUATTARA

COMITÉ DE RÉDACTION

Prof. Abou SANGARÉ, Professeur des Universités
Dr. Donisongui SORO, Maître de Conférences
Dr Alexis KOFFI KOFFI, Maître-Assistant
Dr. Kouma YOUSOUF, Maître de Conférences
Dr. Lucien BIAGNÉ, Maître de Conférences
Dr. Nicolas Kolotioloma YEO, Maître-Assistant
Secrétaire de rédaction : **Dr. Blé Sylvère KOUAHO**, Maître de Conférences
Trésorier : **Dr. Grégoire TRAORÉ**, Maître de Conférences
Responsable de la diffusion : **Prof. Antoine KOUAKOU**, Professeur des Universités

SOMMAIRE

| | |
|---|-----|
| 1. Averroès, un Aufklärer au cœur du Moyen Âge ?, Alain Casimir ZONGO | 1 |
| 2. Comprendre l'éducation naturelle rousseauiste pour la rendre utile, Nayala Lacina TUO | 22 |
| 3. La mobilité sociale en Afrique, une alternative à l'immigration clandestine. lecture kantienne, Salif YÉO | 44 |
| 4. Note musicale, révélation de l'identité d'un peuple chez Arthur SCHOPENHAUER », Konan Lazard KOUADIO | 62 |
| 5. Popper au secours de Kant, Kpa Yao Raoul KOUASSI | 79 |
| 6. Perceptions des peuples et politique antisexiste : l'ontologie à la rescousse de l'égalité des genres en Afrique, Baba Hamed OUATTARA | 101 |
| 7. L'« ethnicisation » de l'État en Afrique : une entrave à la vie sociopolitique et à l'avènement d'une nation, Christian LOAJEMBÉ, Dieudonné VAÏDJIKÉ | 120 |

LIGNE ÉDITORIALE

L'univers de la recherche ne trouve sa sève nourricière que par l'existence de revues universitaires et scientifiques animées ou alimentées, en général, par les Enseignants-Chercheurs. Le Département de Philosophie de l'Université de Bouaké, conscient de l'exigence de productions scientifiques par lesquelles tout universitaire correspond et répond à l'appel de la pensée, vient corroborer cette évidence avec l'avènement de *Perspectives Philosophiques*. En ce sens, *Perspectives Philosophiques* n'est ni une revue de plus ni une revue en plus dans l'univers des revues universitaires.

Dans le vaste champ des revues en effet, il n'est pas besoin de faire remarquer que chacune d'elles, à partir de son orientation, « cultive » des aspects précis du divers phénoménal conçu comme ensemble de problèmes dont ladite revue a pour tâche essentielle de débattre. Ce faire particulier proposé en constitue la spécificité. Aussi, *Perspectives Philosophiques*, en son lieu de surgissement comme « autre », envisagée dans le monde en sa totalité, ne se justifie-t-elle pas par le souci d'axer la recherche sur la philosophie pour l'élargir aux sciences humaines ?

Comme le suggère son logo, *perspectives philosophiques* met en relief la posture du penseur ayant les mains croisées, et devant faire face à une préoccupation d'ordre géographique, historique, linguistique, littéraire, philosophique, psychologique, sociologique, etc.

Ces préoccupations si nombreuses, symbolisées par une kyrielle de ramifications s'enchevêtrant les unes les autres, montrent ostensiblement l'effectivité d'une interdisciplinarité, d'un décroisement des espaces du savoir, gage d'un progrès certain. Ce décroisement qui s'inscrit dans une dynamique infinitiste, est marqué par l'ouverture vers un horizon dégagé, clairsemé, vers une perspective comprise non seulement comme capacité du penseur à aborder, sous plusieurs angles, la complexité des questions, des

Perspectives Philosophiques n°021A, Deuxième trimestre 2021

préoccupations à analyser objectivement, mais aussi comme probables horizons dans la quête effrénée de la vérité qui se dit faussement au singulier parce que réellement plurielle.

Perspectives Philosophiques est une revue du Département de philosophie de l'Université de Bouaké. Revue numérique en français et en anglais, *Perspectives Philosophiques* est conçue comme un outil de diffusion de la production scientifique en philosophie et en sciences humaines. Cette revue universitaire à comité scientifique international, proposant études et débats philosophiques, se veut par ailleurs, lieu de recherche pour une approche transdisciplinaire, de croisements d'idées afin de favoriser le franchissement des frontières. Autrement dit, elle veut œuvrer à l'ouverture des espaces gnoséologiques et cognitifs en posant des passerelles entre différentes régionalités du savoir. C'est ainsi qu'elle met en dialogue les sciences humaines et la réflexion philosophique et entend garantir un pluralisme de points de vues. La revue publie différents articles, essais, comptes rendus de lecture, textes de référence originaux et inédits.

Le comité de rédaction

**NOTE MUSICALE, RÉVÉLATION DE L'IDENTITÉ D'UN PEUPLE
CHEZ ARTHUR SCHOPENHAUER**

Konan Lazard KOUADIO

Université Alassane OUATTARA (Côte d'Ivoire)

konanlazardk@gmail.com

Résumé :

La musique, dans l'acception de Schopenhauer, est d'abord un art primordial, car elle questionne l'existence de chaque peuple, communauté et nation pour nous révéler son essence liminale. L'œuvre tonale devient donc, chez Schopenhauer, un vecteur consistant à lever le voile qui s'interpose entre chaque société et nous, pour que nous accédions à son identité primale. Elle nous dévoile, par conséquent, l'en-soi constitutif du peuple qui la pratique. La tonalité est, ensuite, une grammaire réglée universellement pour se faire comprendre et entendre partout dans le monde. Elle va au-delà de la géographie linguistique, c'est-à-dire qu'elle est une grammaire normative qui transcende toutes les frontières linguistiques. L'œuvre musicale est ainsi une mélodie réglée ou cadencée pour exprimer les exigences ou chaque mouvement, action et élan de la volonté, et surtout le langage du peuple pour se faire entendre hors des frontières géographiques.

Mots-clés : Art primordial, En-soi constitutif, Grammaire, Musique, Peuple, Tonalité.

Abstract :

Music, in Schopenhauer's acceptance, is unanimously a primordial art, for it questions the existence of people, community and nation in order to show its liminal core. The tonal work therefore becomes, with Schopenhauer, a means consisting in getting rid of the veil which stands between each society and us so that we can understand its primal identity. Then it reveals to us the essential core of the people who practise it. Besides, tonality is a grammar set is universally to be understood and heard everywhere in the world. It goes beyond geographical linguistics, it means that it is a normative grammar which crosses all linguistics borders. Musical work is thus a regulated or rhythmic melody to express the demands or each movement, action and surge

of the will, and especially the language of the people in order to be heard beyond geographical boundaries.

Keywords : Primordial art, essential core, Grammar, Music, People, Tonality.

Introduction

La musique, chez Schopenhauer, ne saurait être un simple art, comme les autres types des beaux-arts exprimant les Idées. Elle occupe, dans son déploiement, une place primordiale, se présentant comme un art qui exprime l'en soi de la vie. Cela porte à croire que, selon Schopenhauer, l'art musical, en l'occurrence le contenu d'une mélodie musicale ne se réduit pas à une simple expression des phénomènes, mais « des seules réalités pour la volonté » (2008, p. 183). La volonté pourrait être le primat de la connaissance de la réalité tangible.

Or, chez Schopenhauer, la musique s'identifie à la volonté elle-même, à cette réalité tangible. Schopenhauer établit l'identité entre l'art musical et la réalité elle-même, c'est-à-dire le caractère réel de la réalité (de la volonté). Chez lui également, la mélodie musicale pourrait être une linguistique universelle exprimant l'essence liminale du monde, de l'humanité. Elle traduit, avec précision, et, par le biais des phénomènes acoustiques la condition de vie masquée de l'humanité. Il précise que « la musique, [...] dans une langue éminemment universelle, exprime d'une seule manière, par les sons, avec précision, l'être, l'essence du monde » (2014, p. 337). Ce qu'expriment les phénomènes acoustiques sont, en réalité, l'essence identitaire de l'humanité ou de la société. Les phénomènes acoustiques schopenhaueriens pourraient ainsi traduire la nature liminale des sociétés dans lesquelles ils sont pratiqués.

Les signes d'altérations sont relatifs à l'essence identitaire des sociétés qui les pratiquent. Ils pourraient devenir la représentativité de l'être identitaire de la société. Selon l'approche schopenhauerienne, la tonalité serait relative à la condition de vie des peuples. C'est dire que les tonalités pourraient non seulement révéler la nature des peuples, leur identité mais aussi et surtout les

définir. Dès lors, force est de retenir que, dans l'acception de Schopenhauer, la tonalité démasque l'en-soi du peuple. Elle est un canal qui permet de découvrir l'essence primale du peuple qui l'exécute ou la joue. Celle-ci s'érige comme un outil de découverte de l'être destinal des sociétés. Mais, cette lecture schopenhauerienne de la tonalité comme révélation de l'essence liminale d'un peuple est-elle justifiée ?

Schopenhauer précise bien que l'œuvre tonale révèle les conditions de vie du peuple qui l'exerce. Répondre à cette interrogation essentielle revient à analyser les questions suivantes : Quel est l'être et le rôle du mode dans la musique schopenhauerienne ? La tonalité n'est-elle pas l'expression de l'en-soi d'un peuple ? Et surtout, la musique n'est-elle pas, en plus d'être une grammaire plurative, celle de l'universalité ?

Dans notre analyse, par le moyen d'une méthode exégétique et démonstrative, il s'agira d'abord, de préciser la nature et le mode de l'art musical schopenhauerien. Ensuite, nous allons prouver que la tonalité est l'expression de l'en-soi d'un peuple. Enfin, il sera question de préciser que l'œuvre tonale est également une grammaire universelle.

1. Être et rôle du mode dans la théorie musicale de Schopenhauer

À l'instar de la convention musicale classique, chez Schopenhauer, le mode, la gamme et la tonalité sont indissociables, c'est-à-dire qu'on ne peut parler de l'un sans les autres. Il convient donc d'amorcer notre analyse par une approche définitionnelle de la gamme. La gamme est un mot d'origine grecque. En grec, il vient du terme *gamma*, qui désigne sol. Mais, selon le lexique musical contemporain, la gamme est une suite de notes conjointes dont la dernière reprend la première à l'octave (Do-ré-mi-fa-sol-la-si-do). Quant au mode, il est, selon le dictionnaire Larousse, la répartition des intervalles dans l'octave type, prise de tonique à tonique. Pour être plus précis, il est l'enchaînement des tons et des demi-tons. Le mode est ainsi caractérisé par la succession de tons et de demi-tons. La gamme peut être soit majeure, soit mineure selon le mode choisi, mais nous devons retenir que dans la

musique classique l'ordre de la gamme importe peu. Il peut être majeur ou mineur, selon l'enchaînement des tons et des demi-tons.

Ainsi, Éric Prust explique que la gamme majeure n'est autre que le mode de Do. Mais pourquoi dit-on que la gamme de Do est en mode majeur ? Selon son analyse, l'on parle de mode majeur parce qu'entre le premier et le troisième degré, l'intervalle de "Do-mi" est un intervalle de tierce majeure, "Do-mi = 2 tons". Éric Prust justifie sa thèse par l'exemple suivant : "1-1-½-1-1-1-½". Ce mode est celui de Do majeur, c'est-à-dire que la gamme de "Do" génère le mode majeur. Quant à la gamme de "La" (La-si-do-re-mi-fa-sol-la), elle génère le mode mineur. Mais pour y parvenir, ce n'est si simple comme on pourrait le croire, parce que si entre le premier et le troisième degré se trouve un intervalle de tierce mineure, entre le septième et le huitième degré se trouve 1 ton et non ½ ton comme en majeur. Pour retrouver ce même type de son comme intervalle, il convient d'élever la gamme d'un ½ ton grâce à un sol-dièse, afin d'en fabriquer le mode de La mineur. Ce mode de La mineur se présente ainsi : "1-½-2-½-1½-½". Éric Prust (<https://twitter.com/mathspiusun>) précise, en résumé, qu'« il y a deux modes : le mode majeur généré par l'enchaînement des tons et des demi-tons issu de la gamme de Do sans aucune note altérée, et le mode mineur généré par la gamme de La dans laquelle se trouve le sol », c'est-à-dire le septième degré a été élevé d'un ½ ton.

A. Schopenhauer (2014, p. 1199), son précurseur, disait également qu'il y avait deux modes fondamentaux dans l'univers musical. Voici, l'idée qu'il transpose : « [...] De même la musique ne connaît que deux modes généraux, répondant à ces deux états, le majeur et le mineur [...] ». Ici, il met à nu la double nature du mode, c'est-à-dire majeur ou mineur, mais il ne peut pas être les deux à la fois. Cela signifie que l'acoustique est une composante de modes majeur et mineur selon le degré de la gamme. C'est pourquoi, l'étude des degrés de la gamme, dans la convention musicale classique, est ainsi exclusivement primordiale, car elle lève le voile de la tonalité. Elle démasque la tonalité. Retenons, pour l'instant, que le degré est la note principale de la gamme parce qu'il donne son nom à la gamme. La diatonique de do majeur commence avec la

note de do. Son nom est la tonique. Cette analyse pourrait nous conduire à comprendre que la tonalité est la combinaison de la gamme au mode. La musique occidentale, depuis le XVI^e siècle, s'articule de manière tonale, c'est-à-dire qu'elle se construit autour d'une tonalité majeure ou mineure.

La tonalité est la gamme référentielle avec laquelle l'on construit une œuvre musicale, le centre de gravité de la mélodie et de l'harmonie. L'œuvre tonale est l'essence primordiale de l'art musical. Ainsi, elle porte le nom de la gamme qui sert de base à la construction d'un morceau. L'on comprend donc que, dans une musique, tout se construit autour de la tonalité. L'œuvre tonale est la résolution parfaite de notre équation auditive, c'est-à-dire que c'est à partir d'elle que tout se réalise et s'achève. Elle est le commencement et la fin de toute œuvre musicale. Étienne Souriau (2018, p.1428) souligne que la tonalité est « la gamme choisie pour écrire un morceau majeur ou mineur ». La nature du mode, chez Schopenhauer, va au-delà de la dimension physique ou des dispositions physiques. La tonalité, dans l'univers métaphysique, ne signifie plus simplement la beauté des sons, mais selon François Félix (2012, p. 334) reçoit « une ratification supplémentaire de sa prééminence », mais dans un horizon objectif.

Nous avons susmentionné que la musique connaît deux « modes généraux » chez Schopenhauer, comme dans la convention musicale. Le mode majeur est de nature gai. Quant au mode mineur, il est de nature angoissant. Mais au plan métaphysique, l'être du mode révèle le désir de l'homme, précisant les exigences et les actes de la volonté. Le mode traduit les états d'âme de l'homme, le désir humain sous plusieurs formes. A. Schopenhauer (2014, p. 332) déclare alors que le mode est l'expression idéale des « formes diverses du désir humains ; son retour à un son harmonique, ou mieux encore au ton fondamental, en symbolise sa réalisation ». C'est le mode majeur qui, cependant, symbolise la réalisation des projets de l'homme, c'est-à-dire dans ce mode nous découvrons l'homme conscient qui se projette dans l'avenir, afin d'envisager toutes les possibilités lui permettant de réaliser ses projets, dans la vie qu'il mène d'ici-bas. Et surtout, c'est le rôle que joue l'altération des notes, mais seulement lorsqu'elles sont augmentées. A. Schopenhauer (2014,

p. 332) écrit : « Comme la septième dissonante et les intervalles augmentées [...] Tous les écarts de la mélodie représentent les formes diverses du désir humain ; et son retour à un son harmonique, ou mieux encore au ton fondamental, en symbolise sa réalisation ».

Cette pensée schopenhauerienne nous contraint à analyser ces deux altérations, à savoir le dièse et le bémol. Le dièse est en effet, un signe d'altération qui sert à augmenter les intervalles ou la note dans l'univers tonal, tandis que le bémol est un signe d'altération consistant à diminuer les intervalles ou la note. Ainsi, le mode mineur, selon Schopenhauer, symbolise la non-réalisation des projets de l'homme. Ce mode peut se comprendre, dans sa métaphysique musicale comme les désirs humains irréalisables ou difficiles à réaliser. Il pourrait signifier l'échec ou les conditions pénibles de la vie. Dans une analyse conclusive, nous pouvons dire que les deux modes représentent les dispositions communes du cœur humain, c'est-à-dire deux dispositions incontournables, que sont les affects, les émotions de l'homme. Et Schopenhauer (2014, p. 1199) explique qu'« il n'y a que deux dispositions générales de notre cœur, la sérénité ou du moins la vigueur et l'affliction ou du moins l'angoisse, de même la musique ne connaît que deux modes généraux, répondant à ces deux états, le majeur et le mineur » . L'acoustique musicale suit nécessairement le mode majeur ou le mode mineur. Selon Schopenhauer, elle doit absolument suivre l'un ou l'autre.

La nature des deux dispositions collectives du cœur ou des deux états de la conscience humaine sont symbolisées, pour le mode majeur par la jubilation ou la satisfaction, et, pour le mode mineur par la douleur ou la peine. Les modes démasquent la nature du cœur. Ils la représentent dans le cosmos métaphysique comme physique. Nous découvrons cette vérité par l'expression des traits caractérogiques de la face pendant l'écoute de la mélodie. Ainsi, nous devons retenir, comme nous l'avons susmentionné, qu'il ne s'agit pas simplement du mode, mais de la combinaison du mode à la gamme, c'est-à-dire de la tonalité.

R. Bodossian (<http://bit.ly/1VIKLa0>) précise que « la tonalité peut avoir deux natures : elle peut être, soit majeure (On a tendance à dire pour simplifier que majeur sonne joyeux), soit mineure (On a tendance à dire pour simplifier que mineur sonne triste ». Il vient confirmer la théorie musicale de Schopenhauer selon laquelle la tonalité majeure exprime la joie et la mineure la tristesse. De même, ces modes exercent des effets physiologiques sur le cerveau humain. A. Schopenhauer (2014, p. 333) résume cette fonction psychologique en ces termes : « Mais ce qui tient vraiment de la magie, c'est l'effet des modes majeur ou mineur ». Ici, les effets des modes sont bien précisés, majeur remplit notre conscience de joie et mineur de tourment.

Schopenhauer va au-delà du rôle limitatif de la tonalité. Il explique que la tonalité est un marqueur d'identité ou une révélation. Prenant l'exemple des peuples du Nord tels que la Russie et la France, dans *Le monde comme volonté et comme représentation ainsi que Douleurs du monde*, il explique que la musique démasque l'identité liminale d'un peuple. C'est pourquoi, J. F. Mattéi (2013, p. 42) déclare que, selon Platon, « "Nulle part on ne change les modes musicaux sans que changent aussi les lois les plus importantes qui régissent la cité", Rép., IV, 424 c ». Selon Mattéi, Platon établit une correspondance entre les modes musicaux et la législation, car les uns dévoilent l'identité du peuple. C'est ce que nous envisagerons d'examiner dans le point ci-après.

2. Tonalité musicale, révélation de l'essence primale de l'identité d'un peuple

La tonalité est une vie tout entière, dans l'acception de Schopenhauer, c'est-à-dire que le changement d'une tonalité à une autre représente une vie. Ce passage pourrait ressembler à « la mort » détruisant l'individu. C'est pourquoi, nous éprouvons la douleur lorsque nous passons d'une tonalité à une nouvelle, parce qu'un changement d'atmosphère s'opère dans notre conscience. C'est une nouvelle vie qui naît en elle. Et la note, selon Elena Mannes, est aussi une vie. Ce que nous venons de jouer ou d'entendre il y a quelques secondes n'existe plus. Avant d'approfondir notre analyse, il importe d'examiner l'identité.

L'identité est non seulement ce qui fait notre particularité, c'est-à-dire le facteur qui nous différencie des autres, voire l'être en soi de l'individu, mais aussi

son origine sociale ou communautaire. L'identité, selon A. Maalouf (2000, p. 18), est d'abord, « ce qui fait que je suis identique à aucune personne ». Cette définition d'Amin Maalouf porte à croire que l'identité musicale est ce qui fait la particularité d'un peuple. C'est pourquoi, l'idée de redéfinir la question de l'identité, dans la musique schopenhauerienne, devient primordiale, car elle renferme l'appartenance à une tradition religieuse, à une nationalité, à un groupe linguistique, à une profession, à une institution, à un milieu social, à la coutume, à une certaine condition de vie et à une culture. Nous devons par ailleurs comprendre, selon le documentaire d'Elena Mannes, dans *L'instinct de la musique*, que l'identité se construit. Elle n'est pas figée. C'est dans cette optique qu'A. Maalouf (2000, p. 33) précisait, avant elle, que « l'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence ».

Si on s'en tient à ces définitions d'Elena Mannes et Amin Maalouf, on peut conclure que l'identité est, de prime abord, une sorte de quête de soi, en vue d'une recherche de l'authenticité. C'est la raison pour laquelle, la saisie de son identité suppose la saisie de son être en-soi. Cela dit, l'identité devient une caractéristique individuelle. Mais si elle est d'abord une affaire de construction permanente sur « fond d'histoire » comme ils le prétendent, elle devient ensuite une caractéristique collective. L'analyse identitaire est à la fois statique et mouvante, c'est-à-dire la culture en-soi est une essence qui colle aux peuples et s'étend à d'autres, mais cette essence est exprimée sous une tonalité musicale.

Chaque peuple pourrait ainsi se caractériser par son génie musical. Le peuple se laisse découvrir par sa mélodie. Ce génie musical, selon Schopenhauer, n'exprime pas les phénomènes du peuple, mais la substance du peuple lui-même, c'est-à-dire les exigences de la volonté, dont les lois, les institutions, les coutumes et les traditions, dans leur essence primatiale. C'est pourquoi, A. Schopenhauer (1990, p. 152) précise que l'invention de la mélodie est « la découverte de tous les secrets les plus profonds de la volonté et de la sensibilité humaines, c'est là l'œuvre du génie ». Ici, il ne faut pas seulement comprendre par « sensibilités humaines » l'expression des affects ou des

émotions du peuple, mais plutôt ses caractéristiques identitaires. Tout ce qui est relatif à ses pratiques à tous égards, et surtout à l'ordre constitutionnel.

Platon a été un véritable prophète, en établissant une analogie entre la législation et la musique. Selon lui, les modes musicaux sont consubstantielles aux lois de la cité. Leur changement implique celui de la constitution. C'est ce qu'exprime J. F. Mattéi (2013, p. 42) : « Nulle part on ne change les modes musicaux sans que changent aussi les lois les plus importantes qui régissent la cité ».

La musique est un outil identitaire relatif à la constitution d'un peuple. C'est pourquoi, la constitution d'une nation est indissociable de sa musique, car la tonalité est constitutive de l'identité. Connaître la loi fondamentale d'une nation ou d'un peuple suppose la connaissance préalable de sa musique, le mouvement de sa tonalité. Selon C. Debrenne (2013, p. 65), Platon expliquait que « si tu veux contrôler le peuple, commence par contrôler sa musique ». L'œuvre musicale définit la constitution de la société selon cette assertion platonicienne. Schopenhauer reprend cette pensée de Platon, en disant que la musique a une appartenance identitaire. Cela nous oblige à redéfinir la notion d'altération chez Schopenhauer. Chez lui, l'altération est l'expression substantialiste du peuple. Le mouvement traduit par l'altération révèle la volonté du peuple. Il symbolise la volonté du peuple. L'altération n'est en effet que l'expression de l'identité démasquée d'une société donnée ou la reproduction générale de l'ensemble de ses idées, mieux la reproduction de ses formes originaires.

Chez A. Schopenhauer (1990, p. 153), la musique « a deux tonalités générales correspondantes, le dièse et le bémol, elle tient presque l'une dans l'autre ». Ces altérations consistent à élever ou abaisser le son des notes auxquelles elles sont affectées. Le double dièse, selon la convention musicale, élève une note d'un demi-ton de plus qu'un dièse. Quant au double bémol, il abaisse une note d'un demi-ton de plus qu'un bémol. Le dièse a pour rôle d'élever ou d'augmenter le son de la note au sein de la tonalité alors que le bémol abaisse ou diminue le son de la note. L'usage de ces signes d'altération traduit l'essence primale du peuple.

Les signes d'altération sont les constituants de l'essence identitaire des communautés, peuples ou nations. Le dièse, selon A. Schopenhauer, exprime la joie alors que le bémol traduit la souffrance. Il précise (1990, p. 153) qu'en « vérité n'est-il pas extraordinaire qu'il y ait un signe exprimant la douleur, qui ne soit douloureux ni physiquement ni même par convention, et pourtant si expressif que personne ne peut s'y méprendre, à savoir le bémol ? ». L'analyse de Schopenhauer indique que, par essence, le bémol symbolise la souffrance. Il est un signe altératif s'identifiant à la douleur, comme constitutif de son en soi. Cette douleur que le bémol exprime est l'en soi du peuple qui compose, joue cette musique bémolisée, en tant que sa substance au quotidien. C'est pourquoi, contrairement à ce que pense le sens commun, Schopenhauer identifie l'essence de l'œuvre tonale à la volonté d'une communauté. Il, souligne, à cet effet, que si la nation russe utilise fréquemment le bémol, dans sa musique, ce n'est pas anodin, cet usage récurrent du bémol est bien significatif. Il est dû aux conditions pénibles de vie des russes.

Cette utilisation fréquente du bémol, en tant qu'altération prédominante, n'est que le reflet des conditions de vie des russes. En réalité, le bémol vient lever le voile qui couvre la nation russe pour que, sans ce voile, l'on découvre l'essence liminale de leur vie. A. Schopenhauer précise cette idée, en soulignant que la tonalité nous plonge dans « l'essence intime » de la vie des peuples, afin que nous accédions à leur en soi. Il explique, en substance, qu'« on peut mesurer à quelle profondeur la musique nous plonge dans la nature intime de l'homme [...] - Chez les peuples du Nord, dont la vie est soumise à de dures conditions de vie, surtout chez les Russes, c'est le bémol qui domine » (1990, p. 153). Il ajoute que même dans la musique sacrée russe, c'est-à-dire dans la musique chrétienne, le bémol est une altération très récurrente. Sa présence dans cette musique n'est pas anodine, mais très énonciative, il dévoile la condition gravative de leur existence.

Schopenhauer déclare aussi que les français n'échappent pas à cette révélation de l'identité primatale exprimée par la tonalité. Ils sont caractérisés par l'allegro en bémol. Or, nous savons que l'allegro est un mouvement symbolisant la souffrance, mais comme la culture linguistique française est

par nature lente, ils ont préféré adjoindre une altération pour dévoiler leur essence identitaire, et surtout leur identité linguistique. Cette altération leur permet d'être en adéquation avec leur identité culturelle, dont les institutions, les lois, les coutumes etc. A Schopenhauer (1990, p. 153) explique que « l'allegro en bémol est très fréquent dans la musique française, et très caractéristique ; c'est comme si quelqu'un se mettait à danser avec des souliers qui le gênent ».

La culture française s'ouvre, dans son caractère identitaire, par l'usage de l'allegro en bémol, comme caractéristique dominante de son être. Nous ouvrons cette lucarne pour signifier que, si le peuple français utilisait comme le peuple russe le bémol, c'est parce qu'il voulait nous livrer la substance de son existence. L'usage de cette tonalité symbolise une situation gravative, selon le lexique schopenhauerien. Tout comme la tierce mineure au lieu de majeure énonce la sensation d'anxiété.

Selon A. Schopenhauer, l'usage de chaque tonalité est bien significatif. Il exprime l'en soi de la nation, du peuple, de la communauté. Il explique que « l'adagio en bémol s'élève jusqu'à l'expression de la plus haute douleur, il devient une plainte déchirante, la musique danse en bémol exprime la déception d'un bonheur médiocre » (1990, p. 154). À en croire Schopenhauer, le changement d'un demi-ton, c'est-à-dire l'introduction d'une tonalité mineure au lieu de majeure donne l'impression d'affliction et de tourment que le compositeur tente d'exprimer. L'on est tenu de comprendre que, dans la musique, l'attitude la plus significative n'est que l'extériorisation de soi, de la volonté de sa communauté ou de son peuple au monde extérieur. Elle devient donc l'expression de la nature la plus substantialiste durable du peuple ou la nation, c'est-à-dire qu'elle lève la voile qui s'interpose entre la communauté, le peuple ou la nation et nous, pour que nous découvriions la réalité intemporelle de ce peuple.

La beauté de la tonalité n'est qu'un masque couvrant l'identité culturelle, linguistique, institutionnelle et juridique d'un peuple. À dire vrai, ce qui s'ouvre dans cette belle tonalité n'est que l'essence identitaire substantialiste du peuple ; mais en plus d'être un marqueur d'identité, particulariste, la

tonalité est l'harmonie ou l'âme universelle du monde. C'est pourquoi, la musique est, selon Schopenhauer, une linguistique que l'on comprend partout. Il précise que « le compositeur a su rendre dans la langue universelle de la musique les mouvements de la volonté qui constituent la substance d'un événement (aussi universel) » (2014, p. 337). Elle est une grammaire collectivement réglée pour se laisser appréhender partout dans le monde.

3. La nature universelle de la musique et sa saisie commune

V. Pape (2011, p. 20) qualifiait la musique « d'un vecteur de communication, d'un langage avec les codes et sa syntaxe ». Avant elle, Schopenhauer disait que si nous voulons saisir la valeur substantielle et significative de la musique, nous devons songer aux signes de reprises et aux da capo. Il précise qu'elle est « une grammaire réglée ». Cela dit, l'acoustique est la description complète de la langue universelle. Nous entendons par langue universelle des principes d'organisation d'une langue commune à tous les hommes. Et cette grammaire, dont parle Schopenhauer, serait constituée d'une phonologie, d'une syntaxe, d'une lexicologie et d'une sémantique. Ces constituants ne sont que la série d'éléments de la volonté rationnelle. Ici, cette grammaire de l'œuvre tonale n'est ni générative ni plurative, mais plutôt normative, c'est-à-dire qu'elle fournit une théorie phonétique universelle. Elle pourrait reposer sur une matrice universelle de caractéristiques phonétiques. La mélodie, chez Schopenhauer, réalise des tâches de grammaire impliquant l'existence des universaux linguistiques.

Selon l'analyse d'Elena Mannes, les compositeurs de tous les pays ou les continents utilisent de façon très diverse ces éléments : le ton, le tempo, le rythme, la mélodie et parfois l'harmonie et le rythme pour déclencher certaines réactions dans le cerveau, pour nous faire saisir la musique universellement, en dépit de cette différenciation. Ces universaux¹ comme l'octave constitue la note, c'est-à-dire qu'il y a une raison acoustique physique à cela. Notre cerveau, dans

¹ Universaux est employé ici en termes de propre, ce qui est commun à tous les hommes ou à toutes les sociétés.

son évolution, règne dans un monde où il y a une certaine régularité physique et il a bien intégré ses principes au cours de son développement.

Les neurones, à leur tour, envoient des impulsions synchronisées avec la fréquence fondamentale des sons que nous entendons. Il existe deux autres intervalles généralisés en musique, à savoir la quinte parfaite et la quarte parfaite. On ne les trouve pas dans toutes les cultures, mais après l'octave ce sont les éléments les plus répandus des gammes musicales. C'est probablement la façon dont ils touchent physiologiquement la cochlée qui justifie qu'ils se soient propagés à travers les cultures et le temps. Ce sont les intervalles, les écarts entre les deux sons mesurés par le rapport de leur fréquence qui nous font réagir à une musique donnée de manière universelle. C'est cette régularité physique qui fait que nous entendons la musique de manière universelle sans tenir compte de la différenciation des écarts entre deux sons.

La théorie musicale schopenhauerienne est un véritable moyen de communication universelle, car nous comprenons tous son langage. Si nous comprenons universellement le langage de la musique, c'est parce qu'il exprime quelque chose de si général. Ce quelque chose relève tout entier d'une saisie de la volonté selon la métaphysique substantialiste, qui exprime l'en-soi des pulsions, des désirs, des émotions, et des affects humains. La sémantique musicale n'est que l'expression de la volonté. C'est pourquoi, elle touche la faculté auditive aussi bien que la conscience dans tous les pays. C'est ce qu'exprime A. Schopenhauer (2008, p. 183) : « La musique est un véritable langage universel que l'on comprend partout [...], avec beaucoup de sérieux et de zèle, dans tous les pays et à tous les siècles, et une mélodie significative suggestive fait-elle bien vite chemin autour du globe terrestre ».

La science des sons se comprend partout dans le monde, toute nation, tout peuple et toute tribu l'appréhende profondément et de manière immédiate, mais bien perceptible. L'œuvre musicale, chez Schopenhauer, pourrait être la somme d'empreintes déposées dans le cerveau de tous les individus, c'est-à-dire le langage qui existe dans la conscience collective. Elle est donc une linguistique universelle, ne tenant pas compte de la géographie

linguistique, de l'environnement linguistique. Mais sa communication se fait avec plus de facilité et excède toutes les exactitudes sémantiques normatives, parce qu'elle est le langage du vouloir.

Schopenhauer explique qu'une mélodie significative a un profond sens social agissant sur le corps et l'esprit humain. La mélodie ne fait acception de personne, d'aucun groupe, d'aucune communauté et d'aucune tribu, mais se fait entendre et comprendre dans tous les continents. C'est ainsi que C. L-Strauss (1993, p. 105) précise qu'« on ne comprend pas toutes les langues, mais tout le monde est accessible à n'importe quelle musique : un Européen à celles d'Asie, et même d'Afrique et d'Amérique » . Claude Lévi-Strauss, à la suite de Schopenhauer, reconnaît que la musique est une grammaire généralisante, normative.

La musique schopenhauerienne est un moyen de communication, mais une communication non-verbale. L'acoustique musicale nous rassemble, nous parle, crée également des moments d'échanges et de partage sans verbaliser. Elle nous parle dans une langue intelligible. Cette langue est, cependant, intraduisible dans le langage rationnel, mais elle est extra-lucide, nous réunissant autour de la table ronde pour aborder le problème de l'existence avec les sons. Elle est en effet, selon A. Schopenhauer (2014, p. 337), « une langue éminemment universelle, elle exprime d'une seule manière, par les sons, avec vérité et précision ce que nous concevons sous », le terme de rassemblement, d'expression, d'échanges et de partage. Pour cette raison, nous convenons avec Charlotte Debrenne, quand elle prétend que la musique possède bien une fonction sociale, parce que, par son langage non-verbal, elle crée un lien foncièrement social visant à rassembler les hommes.

La musique vise, par le moyen des sons, à socialiser notre monde. Elle prépare chaque individu à cela lors de son écoute ou de sa composition. La création du lien social devient l'un des principes majeurs de l'art musical. L'art musical, aux dires d'A. Schopenhauer (2008, p. 198), « consiste à mettre dans le plus fort relief la vie intérieure au moyen du plus petit déploiement possible de la vie extérieure : car la vie intérieure est proprement l'objet de notre propre

intérêt ». Il vise à éradiquer le caractère égoïste pour asseoir celui de la sociabilité. Cela fait de lui un produit social. Parler de la musique revient à aborder la problématique du tissu social.

La musique, selon Charlotte, favorise le rassemblement et la solidarité. Daniel Levitin disait que jouer ensemble rassemble indubitablement les individus, ou encore pour Schopenhauer composer une mélodie musicale consiste à rassembler ceux-ci. D. Levitin ((2010, p. 314) souligne bien que si « l'homme est un animal social, (alors) la musique peut avoir eu pour fonction d'encourager le rassemblement et la synchronisation. Les humains ont besoin de liens sociaux pour faire évoluer la société : la musique en fait partie ». La musique favorise non seulement la solidarité au sein de la cité, mais encore va au-delà de cette vision, car elle n'est pas une science spatiale.

La musique transcende l'espace dans lequel elle a été créée. Car elle est ancrée dans notre cerveau ou le pénètre sans être convoquée. C'est ce qui justifie sa dimension sociale de façon neurologique pourquoi certains de ses éléments fondamentaux sont universels, au point où elle devient un outil éminemment universel. Elle a pour siège le cerveau et parle le langage liminaire des émotions sans la raison. C'est ce qui fait que de façon neurologique celle-ci parvient à rassembler tous les hommes sans distinction de races ni de continents.

En outre, V. Pape considère la musique comme un véritable matériau de construction de création et de récréation, et non simplement comme un langage vulgaire à part entière. Avant elle, Rousseau la définissait d'une part comme une suite de sons agréables à l'oreille, et d'autre part comme étant une sorte de langue qui sert de sons comme signes, et surtout comme un matériau qui est capable de rassembler autour de lui des constructions communes. C'est pourquoi, A. Schopenhauer (2008, p. 183) prouve que « la grammaire de ce langage universel a été réglée de la façon la plus précise », c'est-à-dire lorsque ce matériau est utilisé par plusieurs individus, il les rassemble autour de lui, en favorisant le climat social. La grammaire musicale de Schopenhauer,

étant un langage universel, se considère elle-même comme un facteur du tissu social, de rassemblement et de réconciliation.

Le constat que nous faisons, c'est qu'aujourd'hui, ce climat social a beaucoup évolué dans l'atmosphère musicale, à travers des plates-formes d'échanges d'Internet. La musique se fait avec beaucoup de sérieux et de zèle, dans notre société actuelle, en réunissant des nations, des pays et des peuples lors des événements comme des festivals. Le Festival International de Musique de Dinard, en France, et le Festival des Musiques Urbaines d'Anoumabo (FEMUA), à Abidjan illustrent bien l'idée. Le Festival International de Musique de Dinard est une série de concerts de musique classique, se déroulant en été, sous la direction de Marie-Claire Guay, avec une ouverture à d'autres univers musicaux, dans un cadre exceptionnel accueillant de prestigieux musiciens venus du monde entier. La 32^e édition se tiendra du 12 au 18 juillet 2021, à Dinard (www.festival-music-dinard.com). Il en va de même pour le FEMUA, qui réunit de fascinants musiciens africains, est une série de musiques urbaines afro-populaires, sous la direction du groupe Magic System. L'édition antérieure s'est tenue du 23 au 28 avril 2019 à Abidjan.

Conclusion

L'œuvre tonale est un fait éminemment identitaire, c'est-à-dire qu'elle va au-delà du primat de l'expression de la beauté. La tonalité musicale, en plus d'être normative, est une grammaire générative, c'est-à-dire qu'elle est l'expression de l'identité d'un peuple bien défini. À dire vrai, elle s'ouvre à nous pour révéler l'identité primale d'un peuple. Celle-ci, dans son ouverture au monde, vient par conséquent dévoiler l'essence primale du peuple ou la nation de son compositeur. L'acoustique, par nature, devient un facteur de révélation de l'essence identitaire de la tribu, de la communauté, du peuple et de la nation de son compositeur. Ce que l'œuvre tonale met à nu ce sont les institutions, la constitution, les us, les habitudes, les coutumes du compositeur et les conditions de vie des sociétés. C'est pourquoi, J. Blacking (1980, p. 101) explique qu'« étant un son organisé, (la musique) exprime l'expérience des individus en société » .

Mais nous devons retenir qu'elle est, aussi, l'expression d'une grammaire réglée universellement, afin qu'elle soit comprise en dehors de son espace de création. Ainsi, la musique, chez Schopenhauer et en général, se comprend partout. Cela dit, elle s'inscrit dans un registre social, en s'ouvrant au monde extérieur pour se faire comprendre et entendre par tous les peuples, toutes les communautés et toutes les nations : de l'Afrique en Europe, de l'Asie en Amérique. Elle n'a pas de frontière, c'est-à-dire qu'elle se fait comprendre jusqu'à l'extrémité du monde. L'acoustique est, ainsi, non seulement une grammaire plurative, mais elle est aussi plurative.

Références bibliographiques

BLACKING John, 1980, *Le sens musical*, trad. Éric et Marika Blondel, Paris, Éditions de Minuit.

BODOSSIAN Romain, 2017, *La note morte*, vidéo en ligne sur <http://bit.ly/1VIKLa0>.

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, Version PDF sur <https://www.Cairn.Info/revue-les-etudes-philosophiques-2012-3-page-319>. Htm, consulté le 06 mars 2020.

LÉVI- STRAUSS Claude, 1993, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon.

LEVITIN Daniel, 2010, *De la note au cerveau*, Paris, Éditions Héloïse d'Ormesson.

MAALOUF Amin, 2000, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset.

MATTÉI Jean François, 2013, *Pythagore et les pythagoriciens*, Paris, P. U. F.

PRUST Éric, 2017, *Cours d'harmonie*, Ep 01, You Tube, Vidéo mise en ligne sur le site : Maths+1eric75@yahoo.fr).

SCHOPENHAUER Arthur, 1991, *Douleurs du monde*, trad. Jean Bourdeau, Paris, Éditions Rivages.

SCHOPENHAUER Arthur, 2009, *Esthétique et métaphysique*, trad. Auguste Dietrich, revue et corrigée par Angèle Kremer-Marietti, Paris, L. G. F.

SCHOPENHAUER Arthur, 2014, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. Burdeau et revue par Richard Roos, Paris, P. U. F.

SOURIAU Étienne, 2018, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/P. U. F.