



HAL
open science

Le son, la conscience d'image et la phantasia

Manuel Dias Alves, Gaëlle Mougin, Jean Vion-Dury

► **To cite this version:**

Manuel Dias Alves, Gaëlle Mougin, Jean Vion-Dury. Le son, la conscience d'image et la phantasia. Chroniques phénoménologiques, 2021, 20, pp.31-42. hal-03460528

HAL Id: hal-03460528

<https://hal.science/hal-03460528>

Submitted on 1 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le son, la conscience d'image et la phantasia

Manuel Dias-Alves (*)

Gaëlle Mougin (§)

Jean Vion-Dury (*) et (§)

* : Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM, Marseille, France

§ : Institut de Phénoménologie Expérientielle, Marseille, France

I) Introduction.

L'écoute d'un son peut être abordée de multiples manières au rang desquelles notamment l'acoustique et la sémiotique. Mais le son a été également un objet particulièrement étudié en phénoménologie (pour revue voir (Ihde, 2007)). Depuis de nombreuses années nous travaillons sur une phénoménologie de l'écoute musicale et sonore en utilisant des entretiens phénoménologiques qui permettent de déplier les structures et les contenus des vécus de conscience et en particulier des vécus d'arrière-plan tel que les nomme Husserl (Husserl, 1985, p. 147), c'est-à-dire des processus préréflexifs survenant dans l'expérience consciente de l'auditeur.

La question centrale du texte que nous proposons est de décrire ce qu'il en est des processus qui se déroulent dans la conscience à l'issue de la reconnaissance du son comme signe de quelque chose. C'est à dire de se poser la question de l'imaginaire qui se déploie au-delà des processus sémiotiques en tant que tels.

Pour cela nous nous reviendrons sur trois expérimentations empiriques réalisées au cours de nos différentes recherches en ce domaine, en les relisant de manière phénoménologique, ce qui avait été fait partiellement pour certaines d'entre elles. L'accent sera mis ici d'une part sur les phénomènes se produisant pendant le processus de rétention du son dans la conscience (Husserl, 1996, p. 43-50) et, d'autre part, sur les processus imaginaires mis en jeu lors de l'écoute ou la reproduction de sons dans un dispositif expérimental *ad hoc*. Deux de ces études utilisent des entretiens phénoménologiques, la troisième exploite les formes graphiques obtenues lors de la reproduction de gestes sonifiés.

II) Complexité de l'écoute et de la reproduction sonores.

A) Les contenus et structures de la conscience préréflexive dans l'écoute sonore.

La première expérimentation (Petitmengin et al., 2009) consistait à décrire, au cours d'entretiens d'explicitation (Vermersch, 2011), les processus conscients non-réflexifs se déployant lors de l'écoute sonore. Des entretiens ont été réalisés chez des personnes entraînées au cours de plusieurs sessions d'écoute de sons, que ce soient des sons de la nature ou de l'environnement (forêt de Fontainebleau par exemple) ou des sons « bizarres », requérant une écoute acousmatique¹. La méthode d'analyse des entretiens était celle décrite par C. Petitmengin (Petitmengin, 2001) par groupement de catégories perceptives et extraction des régularités.

Un premier groupe de résultats montre qu'il y a 3 manières d'écouter un son (tableau 1) : quant à sa source, quant à son origine, quant à sa qualité acoustique. L'écoute d'un son n'est pas qu'auditive ; elle est multimodale sur le plan sensoriel (vision, kinesthésie, olfaction). On peut également définir l'espace corporel dans lequel se déroule l'expérience et celui-ci varie avec la manière d'écouter. De même, la disposition de l'attention varie avec le type d'écoute. Ceci est vrai dans l'ensemble des expériences d'écoute explicitées.

Au cours de la préparation de ce travail, de nombreuses explicitations avaient été réalisées sur de nombreux sons enregistrés. C'est ainsi qu'un second groupe de résultats concerne essentiellement des sons qui ne sont pas naturellement dans l'environnement et qui sont en fait ininterprétables ou incertains quant à leur origine. Dès lors, ces sons requièrent une écoute différente, dite acousmatique ou musicale, qui s'attache à décrire les caractéristiques des sons plutôt que leur origine. Comme le dit Schaeffer, « cessant d'écouter un événement par l'intermédiaire du son, nous n'en continuons pas moins à écouter le son comme un

¹ Ces sons avaient été générés au Laboratoire de Mécanique et d'Acoustique de Marseille (LMA-CNRS) dans l'équipe d'acoustique musicale (R. Kronland-Martinet) et nous avaient été fournis par M. Aramaki.

évènement sonore » (Schaeffer, 1966, p. 271). Schaeffer appelait cette écoute réduite par allusion à la réduction phénoménologique husserlienne et il insistait lui-même sur la problématique de l'époque que requiert cette écoute. Lors de l'explicitation de ce type de sons apparaît alors une dimension, certes présente dans l'écoute de sons de l'environnement, mais se déploie de manière massive dans ce cas : il s'agit d'une scène imaginaire où se raconte une histoire. Jugeons-en : « J'avais l'impression qu'il était ... qu'il [le son] occupait un espace assez petit dans un champ d'expérience beaucoup plus large. Comme s'il était petit et un peu effiloché dans le champ de l'expérience... Le son déploie de petits filaments ; des petits filaments qui s'apparentent à un grattement ; un grattement modulé, qui occupe de temps en temps ... Là aussi c'est un peu visuel, c'est-à-dire que de temps en temps je vois qu'il y a des petits filaments de gratouillage qui s'infiltrèrent vers la gauche, vers la droite ; c'est un petit son qui ne s'impose pas, qui me surprend même par sa légèreté, et puis dont les tons eux-mêmes sont plus ternes, mais juste...oui, comme ça : mieux que noir et blanc, mais argent et blanc, et tout ça ... oui, des petites poussées filamenteuses argent et blanc. Même les terminaisons sonores, les moments où il y a ce petit son légèrement grattant et râpeux, avaient pour correspondants dans l'impression visuelle que j'avais... de petites pointes, de toutes petites pointes très fines, très fines mais ... comment dire ? Qui pouvaient légèrement piquer sur la peau ; quelque chose comme ça, quelque chose de légèrement piquant. »². On le voit, ce son a généré dans la conscience une scène imaginaire, à la fois pleine de références métaphoriques (on dirait un être unicellulaire avec des cils) et parfaitement loufoque.

	Résultat perçu	Sens impliqués	Disposition attentionnelle	Espace expérientiel
Source du son	Objet et ou procédure utilisée pour produire le son.	Visualisation de la source.	Focalisation sur la source.	Extension en direction de la source, corps transparent
L'objet sonore	Qualités auditives du son.	Qualités auditives quelques fois associées avec des traits quasi-tactiles ou quasi-visuels.	Non directionnelle mais centrée volontairement sur les oreilles.	Densification de l'espace entre la source et les oreilles. Oblitération de la source.
Le son ressenti	Résonance corporelle du son.	Ressentis transmodaux avec des résonances visuelles, olfactives, somesthésiques et kinesthésiques.	Non focalisée, réceptive, préparée par un processus impliquant tout le corps.	Synchronisation entre l'espace intérieur et l'espace extérieur.

Tableau 1. Contenus et structures de la conscience préreflexive lors de l'écoute sonore soit d'un son de l'environnement, soit d'un son inhabituel. D'après Petitmengin et al., 2009.

B) Les traces étonnantes obtenues lors de la reproduction de gestes sonifiés.

La seconde expérimentation fait partie de la thèse de M. Dias-Alves (Dias-Alves, 2021) et elle concerne la reproduction de gestes sonifiés. Le dispositif est le suivant : des formes diverses (ellipse, lemniscate, arche forme aléatoire) sont réalisées sur une tablette graphique et les profils de vitesse obtenus et numérisés sont sonifiés (rendus audibles) avec un synthétiseur qui peut produire 3 types de texture sonore : du bois, du métal, du liquide (non visqueux). On peut ainsi entendre, par exemple, une arche sur du bois ou dans un liquide et une lemniscate sur du bois. Avec ce dispositif on réalise une banque de sons de type ellipse sur du métal, arche sur du bois etc. Les participants à l'expérience entendent de tels sons, sans connaître ni la texture du son ni la forme du geste qui l'a créé et on leur demande de reproduire le mouvement qui les a formés sur le même dispositif avec une tablette graphique associée au même synthétiseur de sons. Les paramètres de profils de vitesse du geste réalisé sont analysés que le plan physique pour évaluer les

² Extraits d'une explicitation du son Son XPP8 de la banque du LMA-CNRS, le 7 juillet 2008.

différences éventuelles avec le profil de vitesse du son initial entendu. Mais ce n'est pas ce qui nous intéresse ici.

Ce qui nous intéresse ce sont les traces obtenues, c'est-à-dire les dessins réalisés par les participants lors de cette reproduction. Dans le cas du son produit par un geste d'ellipse (dans les 3 textures), on observe que les sujets ne reproduisent que dans moins d'1/3 des cas le mouvement ayant généré le son de synthèse. On peut différencier ainsi 5 catégories de formes réalisées et différentes de l'ellipse ayant généré le son : lemniscates, boucles, dents de scie, vagues, ou autres (figure 1).

La répartition de ces formes dépend notamment de la texture (liquide, métal, bois) du son produite par le synthétiseur. Le sujet imagine donc fréquemment un (des) mouvement(s) sans rapport avec le mouvement ayant produit le son initial. La question est alors de savoir ce qui se passe dans la conscience au cours de cette perte de fidélité de la reproduction et quels sont les processus mis en jeu.

Participant	Profil de Vitesse initial Trace	Participant	Profil de Vitesse initial Trace
1		14	
2		15	
3		16	
4		17	
5		18	
6		19	
7		20	
8		21	
9		22	
10		23	
11		24	

Figure 1 : Traces obtenues lors de la reproduction par les sujets d'un son d'ellipse présentant une texture de bois. D'après (Dias-Alves, 2021, p. 195-196)

C) Dessiner des ellipses dans l'eau.

La troisième étude (Vion-Dury et al., 2021) consiste à faire des entretiens phénoménologiques chez des sujets devant reproduire un son d'ellipse dans de l'eau, selon le protocole de la seconde étude et en réalisant des entretiens phénoménologiques expérientiels (EPE) (Vion-Dury and Mougine, 2018). Pour améliorer la qualité et la profondeur des réponses, chaque sujet était interrogé par deux interviewers. Plusieurs résultats intéressants émergent de cette troisième étude.

Tout d'abord, on retrouve les trois modes d'écoute du son avec une focalisation sur l'origine (la source), les caractéristiques acoustiques, et les effets du son décrits dans l'expérience n°1. Mais surtout, chaque sujet présente une écoute prévalente, avec les deux autres écoutes secondaires, qui peuvent ou non être utilisées. D'autre part, les profils de vitesse du crayon sur la tablette ne sont pas prédictifs de la forme des traces, malgré une valeur du produit scalaire (qui indique la qualité de reproduction) à la fois élevée et globalement homogène. Les profils de vitesse dessinent des rythmes plus ou moins rapides, alors que les traces dessinent des ellipses, des lemniscates ou d'autres formes assez similaires à celle de l'expérience n°2 (figure 2).

Quand on interroge les sujets sur ce qui s'est passé dans leur conscience quand ils ont écouté le son avant de le reproduire, on observe qu'ils se représentent le son sous divers aspects : soit de vagues et/ou de bulles,

soit de sinusoïdes, soit d'un flot croissant, d'une dynamique, d'un sablier, d'un fuseau, d'une pulsation. Ils ont donc des images mentales du son.

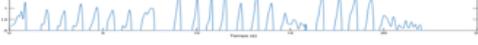
Sujet n°	Trace enregistrée	Profils de vélocité	Produit scalaire
2			0,89
4			0,93
5			0,89
1			0,87
7			0,90
8			0,95
10			0,92
3			0,98
6			0,99
9			0,91

Tableau 2 : Formes, profils de vélocité, produit scalaire (qualité de la reproduction qui augmente si tend vers 1), des gestes de reproduction d'un son d'ellipse dans l'eau. D'après Vion-Dury et al., 2021.

Quand on les interroge sur la manière dont ils ont reproduit le son, ils évoquent des scènes dans lesquelles ils sont actifs : ils chevauchent des vagues, ils dansent, ils pensent à un mouvement cardiaque, ils lavent un pull à la main, etc. Ainsi, la consigne de reproduire le son a modifié le type d'intentionnalité et a fait passer de la représentation du son par des images mentales à des scènes imaginaires dans lesquelles le mouvement de reproduction trouve sa cohérence (voir tableau 3).

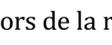
Sujet n°		Ecoute du son Le son est comme... (= représentation)	Reproduction du son Imagerie multimodale associée Scène(s) impliquant le sujet	Trace enregistrée
2	Source du son	Vagues	Scène de vagues. Je chevauche des vagues	
4		Vagues et bulles	Scène de vagues rapprochées bulles qui éclatent, écume	
5		Vagues et bulles	Scène de vagues avec des gouttes qui éclaboussent,	
1	Paramètres acoustiques du son	Qqch de parfaitement rond avec rythme	Ellipse sur une table, mouvement cardiaque	
7		Dynamique: vague ou sinusoïde	Je voulais faire des formes sinusoïdales	
8		Flot croissant	C'est comme un refrain	
10		Vagues	Scène de vagues, avec "vrrr" et "boum"	
3	Effets du son	Oscillation, ovale, sablier	Je lave un pull à la main. Je chante le rhythm, je danse.	
6		Dynamique. Zigzag Ellipse	Je danse sur le son. Je rame sur l'eau.	
9		Pulsation, fuseau	Je voulais faire un fuseau ou une vague, avec des mouvements intérieurs	

Tableau 3 : Représentation du son, imagerie multimodale et trace enregistrées lors de la reproduction d'un son d'ellipse dans l'eau. D'après Vion-Dury et al., 2021.

III) Synthèse des trois expériences.

L'écoute d'un son est un processus complexe multimodal sur le plan sensoriel et multifocal sur le plan de l'attention (source, caractéristiques acoustiques, effets). L'écoute sonore est profondément incarnée, en ce sens qu'elle génère certes une représentation cognitive du son (sinusoïde, ou autre forme) mais, qu'en plus, les modalités de l'écoute, l'espace expérientiel, la disposition attentionnelle et la focalisation de l'écoute impliquent tout le corps de la même manière que nous avons pu le montrer pour l'écoute musicale (Vion-Dury, 2016). Mais par-dessus tout, comme nous avons pu le voir dans l'expérience n°1, l'écoute sonore convoque des processus imaginaires d'autant plus que le son est un son inouï, ou que l'écoute est réduite, ou que le son est en rapport avec une attente. Si quelqu'un frappe à ma porte et que je n'attends personne, je vais me lever pour ouvrir, et le son génèrera peu de scènes imaginaires : mon intentionnalité se tournera vers l'action à réaliser : ouvrir la porte et voir qui vient. Si au contraire, j'attends un ami, alors au moment où il frappe, je vois son visage, sa silhouette et je commence à me projeter dans la relation. Dans le premier cas (la porte), le son a valeur d'un signe indicatif, tel que le définit Husserl. Le signe indicatif est décrit comme enchaînement de deux moments de conscience : il y a d'abord un certain vécu de conscience, qui est la perception de la marque symbolique (frappe à la porte), puis, par sa fonction constituante, le symbole réoriente la conscience vers un autre contenu qui est la chose, l'action à effectuer, l'idée ou l'état de choses à communiquer dont on veut informer l'interlocuteur (Husserl, 2003, p. 29). Dans le second cas (l'ami qui frappe à la porte), le son nous semble avoir valeur ou ressembler au signe « signitif » en ce sens que le signe « signitif » s'inscrit dans un seul et même moment de conscience : l'appréhension du divers sensible et son élaboration comme phénomène-signe s'opèrent dans un seul acte intentionnel qui est la visée d'un objet de « contenu ».

La reproduction d'un son, en tout cas dans le dispositif-expérimental que nous avons décrit, fait intervenir trois niveaux de processus, dans les vécus d'arrière-plan. Le premier niveau est la reproduction du rythme du mouvement qui a généré le son. Cette reproduction est plus dans la forme du rythme que dans sa fréquence comme le montre la figure 2. Un second niveau concerne l'écoute du son à reproduire, et nous avons vu qu'il s'agissait d'un niveau dans lequel la conscience se représente ce son, plus sa forme d'ailleurs que son origine possible. Il s'agit là d'une écoute réduite. Les sujets ne décrivent pas une sinusoïde, une vague, mais disent « c'est comme une sinusoïde, une vague ... ». Entre l'idée même de sinusoïde (sur un plan mathématique) et ce qui est ainsi décrit, s'insèrent des processus métaphoriques qui convoquent probablement des classes d'expériences personnelles antérieures. Le troisième niveau est celui qui opère dans la reproduction : il s'agit là d'une scène dans laquelle le sujet se situe pour lui permettre d'imaginer au mieux la reproduction du son. Ici on n'est plus dans une métaphore du son mais vraiment dans une histoire propre au sujet, sans doute en lien avec des expériences passées. Pour autant, comme on le note dans le tableau n° 3, ce qui survient comme représentation du son ou scène imaginaire est modulé par le type d'écoute prévalente du sujet. A ceci s'ajoute sans doute une très grande quantité de modulations rétroactives. On peut ainsi construire le schéma synthétique de la figure 2.

IV) Conscience de remplissement et écoute sonore.

La « conscience verbale », concernant la problématique du langage chez Husserl, est afférente au « phénomène signe » ; elle coordonne organiquement, suivant les modalisations d'un champ attentionnel, les visées respectives d'une intentionnalité perceptive et signitive, qui se trouvent ainsi promues, respectivement, au rang de signifiant et de signifié. Pour revue sur la problématique du signe et de la conscience verbale chez Husserl et Saussure, nous renvoyons à (Vion-Dury et al., 2015).

Pour Husserl, le « phénomène signe » se distribue sur quatre strates de conscience verbale³ toutes coprésentes dans le champ de conscience (Husserl, 2003):

- a) la conscience de son de mot : on entend « pomme » en tant que son concret « pom » fermé sur lui-même. C'est ce caractère « fermé sur lui-même » qui caractérise phénoménologiquement le « son de mot » husserlien. Ainsi, au plan de la conscience verbale, Husserl ne fait pas de distinction entre le phonétique et le phonémique.

³ Ces strates correspondent à des modalisations de la conscience verbale, le terme modalisation lui même utilisé par Husserl permettant de mieux comprendre l'organisation de cette conscience verbale.

- b) la conscience primaire (ou, dans le vocabulaire saussurien, conscience de signifiant) : « pomme ». C'est une conscience d'objet (attentionnel) primaire, c'est-à-dire d'un objet en tant que « tourné » vers une certaine signification vers laquelle il oriente la conscience comme à sa pleine existence.
- c) la conscience (attentionnelle) « thématique »: elle concerne l'objet de signification que la conscience investit pleinement au sens où, suivant les termes de Husserl, elle y « habite ». Dans une perspective structurale, il s'agit du signifié comme identité différentielle de sens institué dans la substance de contenu : à savoir « pomme » en tant qu'opposé à « poire » ; et enfin :
- d) la conscience de remplissement, qui est l'acte par lequel on passe d'un objet simplement intentionné (présomption d'objet) à un objet actuel (une image mentale). À la source de ce processus se produit ce que l'on pourrait appeler une polarisation de la matière phonique.

Dans le champ de la conscience verbale, l'objet primaire (signifiant) oriente vers (et coexiste avec) l'objet thématique (signifié) et les quatre composantes de ce champ de conscience sont simultanément présentes.

Cette conception de la conscience développée par Husserl nous semble s'appliquer d'une certaine manière aux processus sonores des expériences présentées, dans la mesure où, d'une part, ils possèdent une fonction de signe (signifiant) et où, d'autre part, le processus de remplissement survient par le biais d'images mentales et de scènes imaginaires, ainsi que nous l'avons vu plus haut. On peut ainsi interpréter les comptes rendus d'explicitation des présentées plus haut selon ce cadre : dans un premier temps apparaît la conscience du son en tant que tel, une conscience impressionnelle, en fait (Husserl, 1996, p.43-44). Puis la conscience du sujet qui doit reproduire le son va s'orienter vers une certaine signification possible de ce son : elle va devenir de manière coprésente à la fois primaire et thématique : il y a quelque chose à entendre (comprendre) et il fait donner un sens à ce quelque chose (un son de...). Puis le remplissement survient avec les images ou scènes afférentes.

Ce que l'on relève également lors de l'écoute des sons, dans les trois expériences, c'est que les processus imaginaires comme la représentation du son (expérience 3) ou la scène imaginaire métaphorique (expérience 1), se déploient dans le remplissement, alors que le son est encore présent à la conscience, alors donc que se produit le processus de rétention dont nous avons parlé plus haut. Il y a donc à ce moment donné de l'expérience, se tenant tout juste après le moment de la conscience impressionnelle, d'une part, l'activation de la conscience rétentionnelle (souvenir primaire) quand la conscience intentionnelle se tourne vers le son et le maintient en elle et, d'autre part (et en même temps), le déploiement de la conscience de remplissement, oscillant entre du réflexif et du pré-réflexif. En langage cognitiviste on parlerait de mémoire de travail, mais on voit bien que poser le problème en termes de l'expérience des modalisations successives et co-présentées de la conscience donne de la chair à ce concept à la fois désincarné et mécanique qu'est la mémoire de travail.

Lors de la reproduction des sons, en revanche, la rétention s'est achevée et même si le délai entre l'écoute et la reproduction du son est bref, il n'en reste pas moins que le son que le sujet tente de reproduire n'est plus là « en chair et en os » et qu'il prend alors le statut de souvenir secondaire. Dès lors, et Husserl le signale lui-même de manière explicite, rien ne prouve que le souvenir secondaire soit superposable au souvenir primaire, ou, en d'autres termes, que la conscience de ressouvenir contient la même expérience que la conscience rétentionnelle (Husserl, 1996, p.75-76). Il semble bien que, pour effectuer la tâche de reproduction, le souvenir secondaire soit insuffisant dans la mobilisation des ressources motrices. C'est alors qu'interviennent les processus imaginaires, c'est-à-dire ces scènes qui orientent, donnent du sens à ce que sera le geste reproducteur. C'est ainsi que dans l'expérience 2, le rythme, peut-être plus fondamental à reproduire (cf. expérience 3), trouve des modes de re-présentification (traces) très différents. C'est également ainsi que des situations contextuelles doivent être imaginées (expérience 3) pour que soit produit un son d'ellipse dans de l'eau.

Enfin, les processus de remplissement semblent dépendre, concernant le son, de son caractère de présence naturelle dans l'environnement ou non. Les sons d'ellipse sur du métal, du bois, ou dans l'eau, sont compatibles avec l'environnement habituel. Ce sont pour les deux premiers des grattements, des crissements sur des matériaux solides, et pour le troisième, le son que l'on peut faire quand on joue dans l'eau. L'expérience 3 montre que l'imagerie mentale générée dans ce cas est sinon pauvre du moins peu imaginative, comparativement à ce que l'imagerie mentale générée par le son XPP8, inouï par le sujet au moment de l'écoute. On peut envisager que plus les sons s'avèrent incongrus, inouïs, bizarres, plus ils généreront des remplissements riches, voire baroques.

V) La conscience imaginaire et la phantasia.

Le problème de l'imaginaire ou de l'imagination, est un problème particulièrement difficile et ancien en philosophie. Mais ceci est vrai également dans le domaine de la psychologie, mais tout autant sinon plus que dans le domaine des neurosciences cognitives. Dans le paradigme des neurosciences cognitives, les images mentales sont pensées en termes de perceptions faibles impliquant les aires visuelles (Pearson et al., 2015) ou étant de nature multimodale (Nanay, 2018). Dans ce domaine également on distingue ce qui est l'image mentale de l'imagination qui présente un niveau élevé d'originalité et de créativité (Dias-Alves, 2021) (p. 118).

Dans le livre XXIII des *Husserliana* se trouve l'ensemble des textes posthumes de Husserl sur la conscience d'image et la *phantasia* qui se sont échelonnés pendant une période de plus de 25 ans, incluant un cours sur la perception interne et l'espace (Demange, 2002). Il est impossible de résumer ces textes difficiles mais, pour notre propos, nous présenterons quelques notions fondamentales sur la problématique de l'imagination développée par Husserl. Il convient de noter que selon le point de vue Husserlien, la problématique de l'imagination se conçoit par le biais de la conscience et comme caractéristique de celle-ci et non pas d'un point de vue d'une fonction psychologique.

Pour Husserl, l'imagination « est un second mode de l'intentionnalité, du fait de sa situation verticalement fondée, et non plus fondatrice (comme celle qu'occupe le premier le mode perceptif), en étant nécessairement déporté, au-delà de lui-même, vers des corrélats trans-intentionnels, qui ne sont pas et ne pourront jamais être purement et simplement des choses » (English, 2009, p. 84). Husserl décrit ainsi trois modalités intentionnelles verticalement organisées : la modalité perceptive, la modalité imaginaire et la modalité signitive, la modalité imaginaire étant en position intercalaire entre les deux autres modalités.

A) la conscience d'image.

Dans la modalité imaginaire de la conscience, Husserl distingue la conscience d'image et la conscience de *phantasia*. Il les départage rigoureusement, quant à leurs distinctions d'essence, des représentations perceptives (donc de la conscience de perception) : « à l'apparaître [...] extérieur en tant qu'apparaître présent, s'oppose l'acte de se présenter [...] intérieurement, "le flottement dans la *phantasia*" [...] » (dans Hua XXIII, 3, cité par Carlson, 2015). C'est ainsi que « la différence entre sensation (comme matière de la perception) et *phantasma* (comme matière de la *phantasia*) [ou de l'image] n'est pas graduelle, mais une distinction d'essence : l'image n'est donc pas une « perception faible ». Mais d'un autre côté, cela signifie aussi que la perception ne peut pas s'interpréter à partir de l'imagination » (Carlson, 2015). On voit donc ici que le point de vue phénoménologique est radicalement différent du point de vue de la psychologie cognitive contemporaine. Cela ne signifie d'ailleurs pas, comme l'indique Carlson, que la conscience d'image ou la *phantasia* ne puisse comporter des moments de perception, mais ce sera au prix de la mise hors circuit de la perception au sens habituel.

Husserl analyse avec rigueur la problématique de la conscience d'image. Quand on regarde une photographie avec des personnes, on distingue trois objets intentionnels distincts : a) la chose physique (*Ding*) qu'est la photographie et ses caractéristiques spatiales, de taille, etc. ; b) l'image en tant qu'elle apparaît de telle ou telle manière en représentant ou figurant quelque chose d'autre qu'elle-même (la position des personnages, le paysage derrière eux), ce que Husserl nomme l'objet-image (*Bildobjekt*) et, c) ce « quelque chose » qui est figuré en image, le sujet-image ou (*Bildsubjekt*) qui est sur la photographie, ce qu'elle figure, représente (ces personnes en question). Si je pense à la personne sur l'image, la conscience d'image qui la concerne présuppose la mise hors circuit de la chose physique (la photo), proprement dite. Ce qui est visé dans la conscience d'image est le *Bildsubjekt*. Mais la conscience d'image n'est pas la conscience de similitude, ce n'est pas la mise-en-rapport d'une image-objet avec son modèle (Demange, 2002). Il n'y a pas similitude entre l'objet et son image, mais seulement des ressemblances, sans concordance réelle de traits figuratifs. L'image peut alors apparaître comme esquisse, et on doit noter que cette conscience imaginative par ce biais des esquisses est l'unique moyen qui permet d'accéder à l'*eidōs*, à l'intuition de l'essence, par le biais des variations eidétiques ou imaginaires (English, 2009, p. 95).

Quand il existe un support physique, la conscience d'image est un complexe de sensations sur lequel se bâtit la conscience d'image. Quand il n'y a pas de support physique, la conscience d'image s'accomplit avec des

phantasmata (par exemple je pense à un Centaure). Le statut de l'image apparaît alors comme un objet intentionnel complexe (Carlson, 2015).

La conscience-de-signe et la conscience d'image ne sont en rien équivalentes : le signe n'a rien de commun avec ce qu'il signifie, même si parfois il peut y avoir ressemblance (cas des hiéroglyphes) alors que l'image implique nécessairement que ce qui est donné là comme figure possède des traits qui le font ressembler à ce à quoi il renvoie (Demange, 2002). La structure intentionnelle de la présentification (conscience d'image) est par ailleurs différente de la structure intentionnelle de la présentation (conscience perceptive)

Un autre point fondamental est que la chose physique (*Ding*) n'est pas « indifférente par rapport à ce qu'elle donne à figurer. Mais cela signifie que ces rapprochements ou combinaisons relèvent d'associations bien plus profondes que celles que l'on peut relever au seul niveau de l'apparence physique : y entrent en jeu ... des couches plus archaïques de la conscience, où interviennent en particulier des affects et des associations d'affects dans le cadre de ce que Husserl nommait aussi des synthèses passives » (Carlson, 2015). Car dans cette conscience d'image, des processus affectifs peuvent circuler, et les affects peuvent être eux-mêmes simplement visés dans le *Bildsujet*. Husserl d'ailleurs souligne que les affects relèvent d'une intentionnalité à part entière, non indépendante mais requérant un acte objectivant servant de fondement.

B) La *phantasia*.

Chez Husserl l'imagination est toujours comprise comme un acte second subordonné à la perception, alors que la *phantasia*, elle, est irréductible à la fois à la perception et à la conscience d'image (*ibidem*) : « les représentations perceptives présentent leur objet comme [leur] étant présent de soi [...]; les représentations-de-*phantasia* au contraire se le présentent [...] en image-de-*phantasia* ... » (Hua XXIII, 109, cité par Carlson, 2015).

Pour Husserl, la *phantasia* a un statut tout à fait spécifique, lorsqu'elle désigne « l'acte par lequel j' « imagine » [...] toutes sortes de choses ou de situations qui ne sont pas forcément supposées pouvoir se rencontrer dans le monde réel... : la *phantasia* se déploie « dans un tout autre monde qui est entièrement séparé du monde du présent actuel » (Hua XXIII, 58 cité par Carlson, 2015). Quand nous suivons nos *phantasia*, le monde réel sombre sous nos regards, tout en faisant encore sentir son être-là, sa présence. S'accomplit alors une pure conscience-de-présentification, cette présentification s'avérant la « forme ultime de la représentation intuitive » (*ibidem*).

La *phantasia* c'est l'apparaître des formes imaginaires pures. Même si conscience d'image externe et *phantasia* semblent proches, la l'apparaître de *phantasia* présente des caractéristiques spécifiques et étranges : aspect protéiforme, discontinuité, surgissement en éclair, intermittence, couleurs pauvres comme reflétant un « vide indicible », ne constituant pas des séries continues et cohérentes, présentant des lois anarchiques de composition (Demange, 2002). « Les objets-de-*phantasia* apparaissent comme schèmes vides, pâles jusqu'à la transparence, avec des couleurs complètement insaturées, avec une plastique défectueuse, souvent des contours seulement vagues et fluctuants remplis d'un *je ne sais quoi* [en français dans le texte], où à proprement parler remplis de rien qui pourrait être attribués à l'apparaissant comme surface délimitante, colorée de telle ou telle manière » (Hua XXIII, 59, cité par Carlson, 2015). Dans la *phantasia*, l'unité de la chose appréhendée n'est pas sauvegardée dans l'unité de la représentation, mais la chose change constamment. Dans la *phantasia* il n'y a qu'un apparaître pur. Le *phantasma* de la *phantasia* pure n'est vécu que comme un pure *fictum*, il n'est pas perçu ; le *phantasma* est une quasi-perception, pure présentification.

Pour Richir, qui développera la pensée de Husserl sur ce point, la *phantasia* relève en fait d'un mode de représentation intuitive au moins tout aussi originaire que la « présentation » (*Gegenwärtigung*) perceptive, que l'on peut rapprocher, à la limite, de ce que Husserl nommait, dans *Ideen I*, l'« intuition donatrice originaire », à ceci près qu'il n'est pas question, ici, de la donation d'un objet, mais du phénomène tel qu'il surgit préalablement à toute cristallisation dans le présent perceptif (ou imaginaire). S'il y a bien, dans la *phantasia*, la visée de quelque chose, il n'y a jamais d'intuition d'objet, mais seulement une « intuition en amorce » – ou une « ombre d'intuition (Richir, 2004).

Pour Richir (mais aussi Husserl), une caractéristique essentielle de la *phantasia* est qu'elle est indissociable de l'affectivité, à tel point qu'il peut écrire, considérant le champ originaire de la *phantasia* : « Si notre vie profonde et archaïque est faite de schématisation de phénomènes et par là, de *phantasiai*-affectifs, l'intentionnalité primitive est bien imaginative, antérieure à l'intentionnalité perceptive » (Richir cité par Carlson, 2015). Richir va même plus loin en suggérant de renverser complètement le primat de la

perception en phénoménologie pour le replacer par celui de la *phantasia*-affectation, pour lui plus originaire, l'intentionnalité imaginative, primitive, étant antérieure à l'intentionnalité. C'est ainsi que pour cet auteur la *phantasia* est toujours *phantasia*-affectation, l'affectivité dans la *phantasia* étant toujours d'une extrême mobilité circulant dans l'expérience de manière bien plus fluide que dans le cas de la perception ou de l'imagination.

C) Les sons et l'imaginaire.

Si nous tentons d'interpréter les expériences rapportées à la lumière de la conscience d'image et de la *phantasia*, et plus généralement à partir des structures de la conscience telles que les décrit Husserl, il semble que l'on puisse décrire plusieurs processus superposés et/ou simultanés.

Lors de l'écoute du son, la conscience impressionnelle est suivie du moment de rétention, pendant lequel il existe un remplissage qui fait apparaître une représentation du son (vague, bulle, sinusoïde...). A ce moment, le son est présent dans la conscience à titre de souvenir primaire et la conscience d'image se déploie comme remplissage, en lien avec la perception afin de donner un sens au son entendu (vague, bulle, sinusoïde...). On a bien ici simultanément les trois formes d'intentionnalité qui se déploient dans le temps de l'écoute : l'intentionnalité perceptive, l'intentionnalité imaginative et une tentative d'intentionnalité signitive donnant en quelque sorte un sens verbal au son entendu. Dans le cas de l'écoute du son XPP8, la *phantasia* est particulièrement riche et en décalage complet avec la structure acoustique du son. Elle est coprésente avec une conscience d'affects.

Lors de la reproduction du son, le statut du son est en grande partie celui d'un souvenir secondaire qui se déploie dans le temps même de la reproduction. Mais, sans doute, la conscience d'image du son est insuffisante et se déploie alors, chez certains la conscience de *phantasia*, les conduisant à imaginer les scènes dans lesquelles ils sont impliqués, ou bien des formes qui n'ont rien à voir avec le mouvement ayant généré le son.

Ces différents mouvements de la conscience sont synthétisés dans la figure 2.

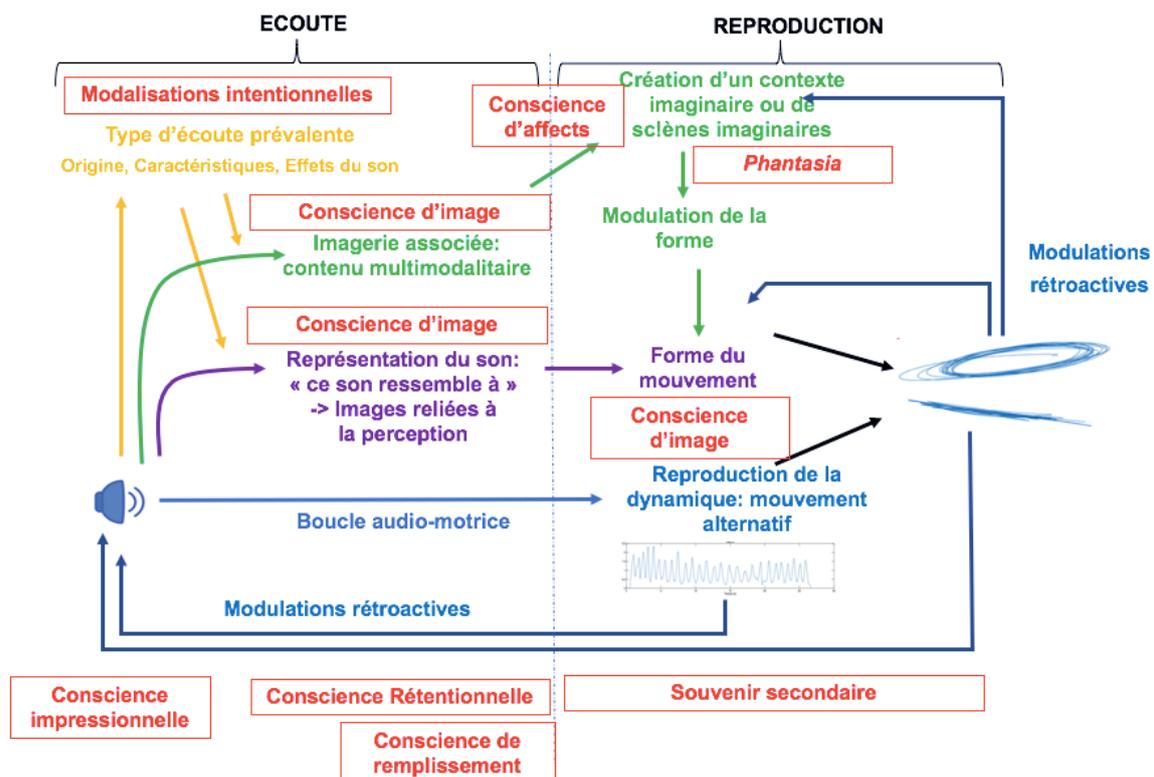


Figure 2 : Synthèse des différents processus survenant lors de l'écoute d'un son et sa reproduction. Les textes en rouge présentent les différentes modalités de la conscience dans ces deux moments. D'après Vion-Dury et al., 2021 modifié.

Insistons : dans l'unité de la conscience plusieurs strates de consciences sont coprésentes : conscience impressionnelle, conscience rétentionnelle, conscience de remplissement, conscience d'image, conscience de *phantasia*, conscience de signification, conscience d'affects etc. Penser l'expérience consciente et ses modalisations variables dans le flux c'est comme, sur le plan épistémologique, passer dans un espace de Rieman à 15 dimensions après avoir laissé de côté l'espace euclidien en trois dimensions de la pensée cognitive. Toutes ces strates de la conscience, nous les apercevons dans l'explicitation phénoménologique, elles se donnent à nous comme de multiples plans plus ou moins nets. Dans les pensées d'arrière plan, tout un monde intérieur se phénoménalise dont le langage courant ne donne qu'une approximation bien moyenne.

VI) Conséquences dans les expérimentations concernant l'écoute sonore.

Les analyses que nous avons faites ont deux conséquences dans certaines recherches sur les sons. Elles concernent d'une part la possibilité d'un langage des sons et , d'autre part, la problématique de la thérapie par les sons.

A) Le langage des sons.

Que l'on soit acousticien ou sémioticien, le caractère informatif des sons pose la question de la possibilité d'un langage des sons plus ou moins ressemblant à un langage. Mais nombre de sons s'avèrent des signes indicatifs, et ne rentrent que peu dans une intentionnalité signitive. Par ailleurs nous avons vu que le même son (porte à laquelle on frappe) peut en fonction du contexte avoir le sens d'un signe indicatif ou celui d'un signe signitif. Si le remplissement de la conscience verbale peut-être aisément partagé, qu'en est-il du remplissement de la conscience lors de l'écoute de sons et jusqu'à quel point le fait de n'avoir pas de langage pré-existant de ce type, de plus sans grammaire, pourrait générer des processus sérieux d'incompréhension. Sauf à penser un langage des sons assez sommaire et consensuel pour éviter les problèmes d'absence de représentations communes tel qu'ils apparaissent dans les expériences 2 et 3.

B) La sonothérapie.

La sonothérapie est proposée dans divers contextes. Elle pose la question de son mode d'action. Y-a-t-il un effet propre au son, en termes de transmission d'énergie acoustique sous une forme ou une autre qui aurait une action sur les tissus, encore mal comprise et non inventoriée. En d'autres termes, l'effet des sons serait-il relié à des phénomènes physiques impactant des structures physico-chimiques, comme le font par exemple certains rayonnements électromagnétiques. L'autre solution est que l'écoute des sons activerait plutôt la conscience d'image et de *phantasia*, et par ce biais génèrerait des processus de transe, c'est-à-dire des transformations des modalisations conscientes mettant entre parenthèse la conscience réflexive pour laisser se déployer les vécus d'arrière plan. Dans tous les cas, des programmes de recherche sont requis pour répondre à cette question particulièrement complexe.

VII) Conclusion

La relecture phénoménologique d'expériences empiriques ou de programmes de recherches n'est pas souvent réalisée. Elle est cependant essentielle pour ouvrir un espace de pensée dans les paradigmes scientifiques engoncés dans leur méthodologie. Elle a cependant un prix à payer : c'est de faire le pas de côté qui fait passer des approches objectivistes au fait de penser tout résultat obtenu chez un sujet humain conscient comme le fruit d'une expérience consciente complexe, qui, de fait, rend le « toutes choses égales par ailleurs » du physicalisme éminemment problématique. On le voit : reproduire un son d'ellipse dans l'eau est à l'origine d'une variance intersujets très grande, parce que ce qui se passe n'est pas de nature physique, ni même seulement cognitive, mais engage toute la vie consciente du sujet dans le moment de l'expérimentation. Ce n'est que quand on aura enlevé le bandeau méthodologique qui aveugle les expérimentateurs dans le modèle standard des recherches sur le sujet humain que l'on pourra alors faire ce saut intellectuel dans cet espace de Rieman à multiples dimensions tel que peut être métaphorisé l'espace de la conscience humaine. Tant que ce saut phénoménologique n'aura pas été réalisé, une part considérable de l'humain restera largement inconnue et l'activité techno-scientifique restera triste, étroite et conventionnelle.

Remerciements : ces différentes études ont été réalisées avec le concours de Manuel Dias-Alves, Marie Degrandi, Mitsuko Aramaki, Gaëlle Mougin, Solvi Ystad, Richard Kronland-Martinet (études 2 et 3), les membres de l'Atelier de Phénoménologie Expérientielle de Marseille (étude 3 et entretiens phénoménologiques sur l'écoute musicale et sonore), Claire Petitmengin et Michel Bitbol (étude 1)

Références.

- Carlson, S. (2015). Phantasia et imagination : perspectives phénoménologiques (Husserl, Sartre, Richir). *Eikasia, Revista de Filosofia* 19–58.
- Demange, D. (2002). Phantasia conscience d'image, souvenir. De la phénoménologie des présentifications intuitives. Textes posthumes (1898-1925) d'Edmund Husserl. *Le Philosophiare* 17, 129–141.
- Dias-Alves, M. (2021). Perception et reproduction des invariants cinématiques et acoustiques au travers de gestes sonifiés. *Neurosciences*. Aix Marseille Université.
- English, J. (2009). *Le vocabulaire de Husserl* (Paris: Ellipses Marketing).
- Husserl, E. (1985). *Idées directrices pour une phénoménologie* (Gallimard).
- Husserl, E. (1996). *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (Paris: Presses Universitaires de France - PUF).
- Husserl, E. (2003). *Recherches logique, tome 1 : Prolégomènes à la logique pure* (Presses Universitaires de France - PUF).
- Ihde, D. (2007). *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound* (Albany: State University of New York Press).
- Nanay, B. (2018). Multimodal mental imagery. *Cortex* 105, 125–134.
- Pearson, J., Naselaris, T., Holmes, E.A., and Kosslyn, S.M. (2015). Mental Imagery: Functional Mechanisms and Clinical Applications. *Trends Cogn Sci* 19, 590–602.
- Petitmengin, C. (2001). *L'expérience intuitive* (Paris: L'Harmattan).
- Petitmengin, C., Bitbol, M., Nissou, J.M., Pachoud, B., Curallucci, H., Cermolacce, M., and Vion-Dury, J. (2009). Listening from within. *J.Consciousness Studies* 16, 251–284.
- Richir, M. (2004). Les structures complexes de l'imagination selon et au-delà de Husserl. In *Phantasia, Imagination, Affectivité, Phénoménologie et Anthropologie Phénoménologique*, (Grenoble: Jérôme Millon), pp. 99–141.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines* (Paris: Seuil).
- Vermersch, P. (2011). *L'entretien d'explicitation* (Issy-les-Moulineaux: ESF Editeur).
- Vion-Dury, J. (2016). L'homunculus musical, ou le contenu des vécus préréflexifs dans l'écoute de la musique. (hal-01738640). *Chroniques Phénoménologiques* 40–51.
- Vion-Dury, J., and Mougin, G. (2018). L'exploration de l'expérience consciente : archéologie d'une démarche de recherche. Vers l'entretien phénoménologique expérientiel (EPE). *Chroniques Phénoménologiques* 11, 43–57.
- Vion-Dury, J., Besson, M., Cermolacce, M., Schon, D., and Piotrowski, D. (2015). Neurophénoménologie du signe linguistique: Apport du modèle Phénoménologique, Structuraliste et Morphodynamique (PMS) à la compréhension des mécanismes neuraux sous-tendant la donation de sens. *Intellectica* 123–157.
- Vion-Dury, J., Degrandi, M., Mougin, G., Bordonné, T., Ystad, S., Kronland-Martinet, R., and Aramaki, M.

(2021). How would you reproduce a synthetic sound of an ellipse in water ? A phenomenological investigation of pre-reflexive contents of consciousness. In Perception, Representations, Image, Sound, Music, CMMR2019, (Cham: Springer International Publishing), pp. 449–461.