



HAL
open science

Phénoménologie de l'expérience d'écoute d'un chemin de musiques baroques

Esther Dulaurent, Gaëlle Mougin, Jean Vion-Dury, Manuel Dias-Alves

► To cite this version:

Esther Dulaurent, Gaëlle Mougin, Jean Vion-Dury, Manuel Dias-Alves. Phénoménologie de l'expérience d'écoute d'un chemin de musiques baroques. *Chroniques phénoménologiques*, 2023, 24, pp.30-46. hal-04313316

HAL Id: hal-04313316

<https://hal.science/hal-04313316v1>

Submitted on 29 Nov 2023

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.

PHÉNOMÉNOLOGIE DE L'EXPÉRIENCE D'ÉCOUTE D'UN CHEMIN DE MUSIQUES BAROQUES.

Esther Dulaurent ⁽¹⁾
Gaëlle Mougïn ⁽²⁾
Jean Vion-Dury ⁽³⁾
Manuel Dias-Alves ⁽³⁾

(1) Département de médecine générale, Faculté de Médecine de Marseille.

(2) IPHEX

(3) Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM, Marseille, France

I) INTRODUCTION.

Depuis plusieurs années nous nous sommes attachés à expliciter les expériences d'écoute de musiques ou de sons (Vion-Dury, 2016 ; Vion-Dury et al., 2021 ; Dias Alves et al., 2021; Dias-Alves, 2021) en utilisant l'entretien phénoménologique expérientiel, EPE (Mougïn & Vion Dury, 2018 ; Vion-Dury & Mougïn, 2018), Dans notre expérience de l'écoute musicale chez les patients en service de psychiatrie (Balzani et al., 2014 ; Vion Dury & Mougïn, 2021), les pièces musicales étaient proposées mais sans intention particulière autre que l'écoute attentive précédée d'une présentation rapide, en insistant sur tel ou tel motif mélodique ou rythmique, ou sur les timbres ou la polyphonie.

Dans le contexte du programme Sons Musique, Thérapies SoMuThé¹ (Vion-Dury et al., 2022), nous avons voulu proposer un concept peu ou pas usité en musicothérapie : celui de Chemin de Musique. L'idée fondamentale est d'ordonner une suite de pièces pour faire évoluer les affects de l'auditeur, par exemple de l'agitation au calme et à la sérénité, ou bien au contraire de la tristesse à la joie. C'est pourquoi, dans cette recherche, nous nous sommes intéressés à des pièces baroques, considérant l'importance, dans ce siècle tragique (Chaunu, 1993, p. 362-367), de la problématique des passions de l'âme (D'Arcy, 1990). Mais les passions ont toujours été, dans les discours, mobilisées au mieux par la rhétorique dont l'importance a été perçue dès l'Antiquité, au point parfois de supplanter le fond même du discours. En tout cas, science de la forme du discours, la rhétorique a été, au cours des siècles, particulièrement utilisée par les juges et avocats (Fumaroli, 2002).

Comme l'écrivait Geminiani en 1751, dans l'*Art de jouer du violon* : « l'intention de la musique est non seulement de plaire à l'ouïe, mais d'exprimer les sentiments, de frapper l'Imagination, d'affecter l'esprit et de commander les passions » (Geminiani, 2009). A cette fin, la musique a, au siècle baroque, abondamment utilisé la rhétorique.

C'est pourquoi, dans ce travail, nous avons voulu mettre à profit cette caractéristique et ce projet explicite de la musique baroque pour commander les affects des auditeurs par le biais d'un Chemin de Musique construit à cet effet.

Que veut dire ici « Chemin de Musique » ? L'idée est d'ordonner, dans l'esprit de Geminiani, les affects des auditeurs selon une direction choisie, en leur proposant une série de pièces musicales connues ou non d'eux, mais les conduisant progressivement dans une série d'ambiances et de mondes imaginaires et en les amenant dans une transe légère, à la faveur de ruptures de pattern tels qu'on les utilise en hypnose (Vion-Dury & Mougïn, 2019).

Mais avant toute chose, il convient de tenter de clarifier la problématique des émotions en musique.

II) AFFECTS, PASSIONS, ÉMOTIONS, THYMIE, ÉMOTIONS ESTHÉTIQUES.

¹ Ce programme a été développé au sein de l'unité CNRS 7061 PRISM (Perception, Représentations, Images, Sons, Musique) de 2017 à 2022.

Depuis l'Antiquité les philosophes se sont intéressés aux états affectifs et aux « passions » qui troublaient le « repos de l'âme » et qu'un observateur pouvait constater sur la physionomie d'une personne ainsi troublée (Delay & Pichot, 1975, p. 122). C'est ainsi que Descartes, dans son traité *Les Passions de l'âme* (Descartes, 1990), analyse avec une extrême finesse, en quelque 212 articles, les états affectifs et leurs combinaisons, tout en s'autorisant quelques hypothèses sur la genèse de ces passions dans le corps.

A) Émotions et sentiments d'émotions.

Au XIX^e siècle, la naissance de la psychologie et de la physiologie naturalistes (et donc tournées vers l'objectivation et la mesurabilité) a entraîné une réorganisation de la définition de ces états affectifs et passions sous le terme d'émotions. Au passage de concept de l'âme (du latin *anima*, « principe de vie de la pensée et de toutes deux à la fois, en tant qu'il est considéré comme une réalité distincte du corps par lequel il manifeste son activité » (Lalande, 2010, p. 41)) disparut, en faveur (ou défaveur) du monisme naturaliste dominant au XX^e siècle.

L'émotion proprement dite (et étymologiquement décrite, comme un mouvement vers l'extérieur) est « une conduite réactive, réflexe, involontaire vécue simultanément au niveau du corps d'une manière plus ou moins violente et affectivement sur le mode du plaisir ou de la douleur » (CNRTL²). Du point de vue physiologique l'émotion est un ensemble de réactions chimiques, neuronales et comportementales (notamment au niveau de la face), biologiquement déterminées et stéréotypées qui sont, pour la majorité d'entre elles, publiquement observables (Damasio, 2002, p. 43-44). Les émotions sont avant tout des dispositifs biorégulateurs permettant l'homéostasie de l'organisme voire sa survie en réponse à une situation plus ou moins dangereuse dans le milieu, mais également des indices importants donnés aux congénères. Ces réponses physiologiques et faciales sont liées à des processus d'activation cérébrale (réticulaire, corticale etc.) qui se traduisent par des modifications végétatives (augmentation de la fréquence cardiaque et respiratoire, préparation à l'action, augmentation de la pression artérielle, etc.) (Hugelin, 1976, p. 1235). A tel point d'ailleurs qu'il a été possible de cartographier la configuration des différentes réponses émotionnelles dans le corps (Nummenmaa et al., 2014). Au demeurant, il convient de noter que la réponse physiologique aux agressions, et en particulier la réaction d'orientation (Dell, 1976) (p. 333) est principalement codée dans le tronc cérébral et l'hypothalamus des mammifères, ce qui en souligne le caractère universel dans cette classe taxonomique et l'aspect primitif sur le plan phylogénétique. Le thème des émotions a été repris avec beaucoup de constance par les neurosciences. Par exemple, le nombre d'items répertoriés dans Pubmed sous le titre « *music and emotions* » fait état de 55 publications en l'an 2000 et de 639 en 2023. Si, pendant des années, dans les études de psychologie cognitive et de neurosciences, le concept d'émotion était majoritairement limité aux émotions dites de base de la psychologie cognitive (peur, joie, tristesse, colère, dégoût, et surprise), il semble que les neuroscientifiques aient progressivement compris et intégré leur complexité.

Le grand psychologue et philosophe W. James (1842-1910) étudia les émotions dans une approche dite physiologique, suggérant que, dans le cas des émotions fortes, c'est la conscience que nous avons des modifications organiques réflexes qui constitue l'émotion comme fait psychique : je vois un ours, je tremble (physiologie) et donc j'ai peur (émotion), et non l'inverse. Ceci est d'ailleurs cohérent avec la chronométrie cérébrale, les réponses réflexes dans le tronc cérébral intervenant plus rapidement (entre 10 et 20 ms) que les réponses complexes dans le cortex frontal (vers 200-300 ms pour l'apparition des processus conscients) (Vion-Dury & Blanquet, 2008, p. 169-176). Damasio propose, dans la suite de James, la notion de sentiment d'émotion, expérience mentale et privée d'une émotion (donc des modifications physiologiques qui surviennent), affectant la conscience et l'esprit (Damasio, 2002, p. 50). Dans ce cas on peut penser que le système limbique soit alors impliqué dans ce sentiment d'émotion, avec toutes les composantes affectives associées. Désormais les études neurocognitives examinent « les similitudes et les différences entre les substrats neuronaux qui sous-tendent ces émotions "complexes" provoquées par la musique et d'autres expériences émotionnelles plus "basiques". [...] Ces émotions émergent par une combinaison d'activation dans les systèmes cérébraux émotionnels et motivationnels (par exemple, y compris les voies de la récompense) qui confèrent leur valence à la musique, avec l'activation dans plusieurs autres zones en dehors des systèmes émotionnels, y compris les régions liées à la motricité, à l'attention ou à la mémoire » (Vuilleumier & Trost, 2015).

Il est ainsi indispensable de différencier l'émotion (processus de réponse physiologique et comportementale) du sentiment d'émotion (état mental associé) dont on voit bien que les déterminants sont très différents.

² Centre Nationale des Ressources Textuelles et Lexicales.

B) Les émotions esthétiques, un cas particulier.

A nouveau, les neurosciences et la psychologie cognitive pèchent par manque de nuances notamment en ce qui concerne la musique, en réalisant bien trop souvent l'étude des émotions de base et le caractère négatif ou positif de ces émotions (Pralus et al., 2020). Or, il est bien clair que les émotions musicales (et plus largement les émotions esthétiques) sont, dans leur configuration, bien différentes des émotions de base du sujet dans son milieu (Livet, 2005). En effet les émotions esthétiques: 1) sont déterminées différemment des émotions de base (car il n'y a pas de mise en jeu vitale, ni de régulation homéostatique critique); la réponse physiologique (accélération du rythme cardiaque etc.) est d'une amplitude plus réduite, le plus souvent, que les réponses à un stimulus vital; 2) leur réponse comportementale se limite à l'accompagnement rythmique ou à des mouvements pour mieux percevoir le tableau, 3) elles génèrent une attitude de non pas d'adaptation mais de mise en accompagnement dépendant de l'humeur de base, 4) elles requièrent une certaine familiarité avec l'objet esthétique pour la mise en accompagnement, 5) elles jouent sur des dynamiques différentielles et non sur des émotions pleines et entières; 6) elles retiennent les germes de nos dimensions affectives, mais pas les dimensions affectives intégrales elles-mêmes et, 7) elles ne comportent pas d'affects entièrement négatifs (peur, haine...). Par ailleurs, et contrairement aux émotions adaptatives non esthétiques, elles peuvent conduire à des expériences de pic caractérisées par perte de la sensation de temps et d'espace, la disparition de la sensation des limites corporelles, la sensation d'être un sujet plein et en harmonie, la sensation complète de vécu du moment présent (Maslow, 1994). Par ailleurs comme le souligne Wolff, l'émotion musicale est « contingente, imprévisible subjective, arbitraire, privée » (Wolff, 2015, p. 196) ce que n'est pas l'émotion suscitée par la rencontre d'un ours, par exemple, émotion qui sera quasi-universelle dans son déploiement. « Une musique nous émeut d'autant plus que, dans son déroulement, chacun des événements nous semble le plus imprévu possible quand il advient, et le plus réciproquement prévisible dès qu'il est advenu... Mais selon la sensibilité ou les humeurs du moment, selon ses habitudes ou son éducation musicale, on privilégiera le prévisible au présent, un peu plus mécanique, ou l'imprévisible au passé, un peu plus complexe » (Wolff, 2015, p. 203).

C) La thymie, la grande oubliée.

« Selon les humeurs du moment » ... voilà un paramètre majeur dans la configuration des émotions ou des sentiments d'émotions, esthétiques ou non. Or il y a bien peu d'études concernant les émotions qui intègrent la notion de thymie, c'est-à-dire d'humeur. La thymie (humeur) est une « tonalité affective de base oscillant entre la position optimiste et la position pessimiste » (CNRTL). La distinction entre humeur et émotion est ambiguë, complexe. L'humeur est considérée comme évoluant entre un pôle négatif et un pôle positif. C'est selon cette approche que l'on conçoit les troubles de l'humeur en psychiatrie, entre manie et dépression (Bottemanne et al., 2022). Par rapport à l'émotion, et dans une approche cognitiviste et de philosophie de l'esprit, l'humeur est un état prolongé, moins intense, moins explosif et plus accumulatif que l'émotion. Mais c'est l'intentionnalité qui semble le mieux séparer émotion et humeur : « Contrairement à l'émotion, l'humeur ne porte pas toujours sur un objet du monde, et peut émerger sans être associée à un contenu représentationnel... Cette différence fait de l'émotion un état affectif ancré dans le monde, assujéti à l'expérience sensorielle et au contenu représentationnel, tandis que l'humeur apparait comme un état sans objet intentionnel identifiable, libéré de l'ancrage sensoriel, indépendant de la temporalité de l'expérience phénoménologique du monde » (Bottemanne et al., 2022). Dans leur approche Bottemanne et coll. envisagent un continuum entre émotion prototypique et humeur prototypique tout en admettant que l'humeur colore notre perception du monde et notre interaction à l'environnement. Pour eux, dans la logique aristotélicienne, l'humeur est une disposition à ressentir un état émotionnel.

Chez Heidegger, l'humeur est une disposition mais elle constitue un existentiel (une détermination ontologique) du *Dasein* : c'est la disponibilité : « l'humeur est un genre d'être original du *Dasein* dans lequel il est découvert à lui-même avant toute connaître et tout vouloir et bien au-delà de leur portée de détection » (Heidegger, 1986, p. 180). La disponibilité est « un genre d'être existentiel de la cooriginale ouverture du monde, de la coexistence et de l'existence, parce que celle-ci est elle-même essentiellement être au monde » (idem, p. 181). « La disponibilité comporte existentiellement un être-relié au monde découvrant celui-ci et à partir duquel put se rencontrer ce qui concerne. Nous devons en fait nous en remettre ontologiquement et par principe à la « simple disposition » pour le dévoilement premier du monde » (idem, p. 182). Chez Heidegger, nul continuum entre émotion (relevant d'une problématique ontique) et la disponibilité (relevant d'une problématique ontologique). La disponibilité (l'humeur, la disposition) est une caractéristique fondamentale du *Dasein* dans son être-au-monde.

D) Retour aux affects et passions.

Si nous prenons le parti de ne pas couper en rondelles l'expérience pour en tirer des mesures scientifiques, si nous laissons en suspens le matérialisme sous-tendant implicitement ou explicitement toute cette philosophie de l'esprit et ces sciences cognitives, si nous décidons de sortir du paradigme qui tout entier polarise et organise ce que l'on croit être la compréhension de la pensée et de l'esprit, si nous faisons l'épochè de ces classifications entre émotions, sentiments d'émotions, thymie, expériences esthétique etc., en d'autres termes si nous nous mettons en position phénoménologique de décrire ce qu'il en est de manière incarnée et non plus desséchée par la computation scientifique, que nous reste-t-il de ces nomenclatures, débats et expérimentations ?

Il nous reste que, quand nous sommes émus, quand notre « âme » est sortie de son repos, ce qui nous arrive ce sont des affects. L'affect est une « disposition affective élémentaire (par opposition à *intellectuelle*), que l'on peut décrire par l'observation du comportement, mais que l'on ne peut analyser (CNRTL) ». L'affect a à voir avec quelque chose qui nous touche, que nous subissons sans en préciser exactement la nature. D'ailleurs Henry souligne qu'il y a une passivité originaire de la vie (Henry, 2000, p. 86). La vie subit passivement ce qui vient en elle et vers elle. L'expérience de la chair, du corps vécu, a un caractère éminent de passivité. Et ce qui survient à la conscience lors d'un événement est originairement une impression (impression), c'est-à-dire que la conscience est impressionnelle avant qu'elle ne devienne conscience intentionnelle, c'est-à-dire qu'elle ne se tourne vers ce qui fait impression (Husserl, 1996, p. 44). Husserl a bien montré dans les processus conscients la succession des processus passifs. La « passivité » du sujet (connaissant ou conscient) se dévoile dans des synthèses passives, lesquelles s'opèrent indépendamment de la prise de position de l'ego transcendantal, amenant une certaine structuration du donné sensible (Husserl, 1998).

Nous avons ainsi une relation pathique au monde (Rosa, 2018, p. 125), c'est-à-dire une relation passive au monde dans laquelle le monde nous émeut, nous meut vers l'extérieur. C'est l'idée même du *pathos* grec : « ce qu'on éprouve... État de l'âme agitée par les circonstances extérieures »³. Et la passion (*passio* emprunté au latin *pati*, et dérivé du *pathos* grec est le fait de subir de souffrir, d'éprouver, CNRTL). C'est aussi initialement le supplice qui est subi par un martyr (dont le mot en grec signifie témoin, CNRTL). Ce qui nous affecte, ce que nous subissons (ou souffrons, ou éprouvons) c'est littéralement la passion. Cela nous affecte et nous émeut, vient vers nous et nous meut vers l'extérieur. C'est à la base de ce que Rosa nomme la résonance (Rosa, 2018, p. 200). Sans doute cela ne va pas dans le sens d'une philosophie de l'action, où des agents cognitifs plus ou moins robotisés transforment le monde. Cela va dans le sens d'un laisser venir sur soi, d'une passivité face au phénomène pour le laisser nous traverser et nous transformer. C'est le sens même de l'expérience selon Heidegger : « Faire une expérience avec quoi que ce soit, une chose, un être humain, un dieu, cela veut dire : le laisser venir sur nous, qu'il nous atteigne, qu'il nous tombe dessus, nous renverse, nous rend autre. Dans cette expression « faire », ne signifie justement pas que nous sommes les opérateurs de l'expérience : faire veut dire ici, comme dans la locution « faire une maladie », passer à travers, souffrir de bout en bout, endurer, accueillir ce qui nous atteint en nous soumettant à lui. Cela se fait, cela marche, cela convient, cela s'arrange. » (Heidegger, 1976, p. 145.).

Le concept de passion, comme nous venons de le voir est plus large que celui d'émotions utilisé dans les études de psychologie (cognitive) de la musique (Koelsch, 2014), car il inclut les sentiments d'émotions décrits par Damasio (Damasio, 2002), l'imagination et la mémoire (Jäncke, 2008), la thymie, mais aussi des processus complexes comme l'activation des styles prénataux (Guerra Lisi & Stefani, 2009) et bien d'autres choses encore. Et donc il nous revient dans cette étude d'observer la manière dont le Chemin de Musique nous affecte, dans un retour à une passivité fondamentale face au monde.

III) SUR LA RHÉTORIQUE DANS LA MUSIQUE BAROQUE

Le siècle baroque (1600-1750), en Europe, s'est passionné pour les « passions de l'âme », c'est-à-dire « tout ce qui se fait ou arrive de nouveau au regard du sujet auquel il arrive » (Descartes, 1990, article 1). Si Géminiani a pu écrire la phrase citée plus haut, cet intérêt pour les passions et leurs mouvements était bien antérieur à 1750. Ainsi les ces passions furent analysées, souvent en lien avec la morale dans une très riche littérature qui, au XVIIe siècle, fut celle des moralistes français (Lafond, 1992), comme La Rochefoucauld, Mme de Scudéry etc.

³ Abrégé du dictionnaire grec – français. Bailly A. Hachette. 1901.

Ces multiples élans de l'âme ne pouvaient pas ne pas être transcrits dans la manière de structurer le discours qui reprenait la longue tradition de la rhétorique, ce qu'atteste par exemple l'œuvre d'Honoré d'Urfé, *l'Astrée*. De multiples figures de rhétorique (métaphores, allégories, litotes, synecdoque, oxymores etc.) (Garde-Tarminé, 1996) agrémentaient le discours des élites (comme le titre de Roi-Soleil) et inspiraient tous les arts (architecture, sculptures, peintures), générant une sorte de double langage codé parfaitement compréhensible par ceux qui en avaient la culture.

La musique vocale n'échappait pas à cette généralisation de la rhétorique. Parallèlement à la rhétorique propre au discours (par exemple dans l'opéra ou dans les pièces religieuses) existait une rhétorique proprement musicale complexe avec des règles très précises qui dataient en grande partie de la Renaissance. Ainsi les passions étaient illustrées, dans les pièces vocales des opéras ou des pièces religieuses, à la fois par le texte lui-même, mais plus encore par les figures de style qui constituaient la musique qui portait les paroles, dans un système à « double rhétorique ». Petit à petit et jusqu'à la période du baroque tardif (première moitié du XVIII^e siècle), la rhétorique se détacha de la vocation religieuse et de l'exigence des offices pour s'attacher à l'étude des passions elles-mêmes, dans des pièces plus spécifiquement instrumentales.

La rhétorique musicale requérait des règles et de nombreux traités virent le jour à cette époque afin d'en codifier ces usages dans la musique. Que ce soit pour Athanasius Kircher (1601-1680) dans son traité *Musurgia universalis* ou pour Christoph Bernhard (1628-1692) dans son *Tractatus compositionis augmentatus*, la rhétorique musicale de leur époque est clairement au service des affects (Favier, 2017, p. 159-161). Un des traités les plus connus est celui de Mattheson : le *Vollkommene Cappelmeister* (« Le musicien accompli ») (Mattheson, 1739). Dans ce traité, Mattheson fait une analyse très poussée de la rhétorique musicale au service des affects. Outre les tonalités, les intervalles et les figures musicales, le rythme, les silences et les tempi sont tout autant des outils de représentation des affects : *presto* pour représenter l'impatience, *lento* dépeignant le soulagement, *l'adagio* pour la détresse... Même les différentes danses correspondent à des affects particuliers. Le menuet par exemple, évoque une joie mesurée tandis que la gavotte provoque la jubilation (Favier, 2017, p. 169, 179, 183-184 ; Cantagrel, 2015, p. 64). Afin d'émouvoir les « passions de l'âme » (Stricker, 1968), outre un instrumentarium spécifique, la rhétorique musicale apparaissait en jouant sur les groupements de notes, les résolutions de dissonances, les tonalités exprimant des humeurs, les intervalles et les signifiants (Favier, 2017).

C'est en nous basant cette idée que la rhétorique des pièces de notre chemin musical comme propres à mobiliser les affects des auditeurs et à modifier leur humeur et leurs sentiments que nous avons construit ce Chemin de Musique.

IV) LE CHEMIN DE MUSIQUE

Le Chemin de musique a été pensé pour métaphoriser l'évolution positive de la tristesse jusqu'à l'apaisement et la renaissance de l'élan vital. La notion d'élan vital fait référence à Bergson (Bergson, 2008a) et à Minkowski (Minkowski, 2013).

Les pièces ont été choisies par deux des auteurs, musiciens amateurs et interprètes de musique baroque (JVD et ED). Les interprétations proposées à l'écoute correspondent à des approches historiquement informées et sont jouées par les musiciens reconnus actuellement dans ce type de musique.

Le chemin de musique est divisé en trois parties selon l'évolution des affects suscités : tout d'abord « les déplorations », puis, « méditations et renaissances de l'espoir » et enfin la « renaissance de l'élan vital » en L'ensemble (environ 31 minutes) comprend 7 pièces, 2 pièces instrumentales, et 5 vocales. Parmi ces dernières 2 proviennent d'opéras (avec des voix féminines) et 3 de pièces religieuses (grands motets à la française avec chœurs pour deux d'entre eux). Nous avons volontairement intégré des pièces vocales en raison de l'effet spécifique de la voix (Ihde, 2007, p. 167 et suivantes ; Clément, 1975, 255-314). Les références le constituant sont données dans le tableau 1 avec une analyse plus détaillée des caractéristiques de chaque pièce.

V) EXPLICITATION PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L'ÉCOUTE DU CHEMIN DE MUSIQUE.

A) Protocole :

Le Chemin de musiques baroques a été présenté à 5 experts pratiquant régulièrement les Entretiens Phénoménologiques Expérientiels (EPE) (Mougin & Vion Dury, 2018). Il s'agit de membres de l'Atelier de Phénoménologie Expérientielle de Marseille (APHEX) qui travaillent sur l'explicitation phénoménologique de l'expérience vécue depuis plus de 12 ans. Le but de cette phase était de disposer des rapports d'expérience de personnes n'ayant pas conçu le chemin de musique pour s'assurer que le chemin musical proposé produisait bien une évolution des affects métaphorisant le passage de la tristesse à la joie, et modifiant les sentiments et les humeurs des auditeurs.

Les EPE sont analysés en utilisant la méthode des saillances-résonances, à partir des enregistrements (Vion Dury & Mougin, 2020). Les contenus saillants décrivant l'expériences de chaque patient sont notés, puis classés dans diverses catégories descriptives (Petitmengin et al., 2009). Les régularités observées dans les descriptions des différentes expériences sont comptabilisées. Les résonances avec des concepts ou des théories issus de paradigmes différents (musicologique, ethnologique, neurocognitif, ...) sont notées.

B) Résultats :

Concernant l'ensemble de l'expérience du Chemin de Musique, les commentaires et impressions des 5 participants sont présentés dans le tableau n°2. Les participants ont ressenti globalement une organisation sous-jacente avec un sous-texte théologique et métaphysique. Deux participants sont dans une transe proche de la transe hypnotique. On note aussi une évolution de la fragilité à la sécurité, de l'inquiétude à un soulagement.

L'analyse plus précise des saillances morceau par morceau et participant par participant est présentée dans le tableau 3. Nous avons classé ces saillances en deux groupes : le premier contient les affects, et les sentiments d'émotions esthétique ; le second concerne l'imaginaire associé. Il est frappant de voir que m'on ne retrouve que très rarement les émotions de base, isolées ou telle quelles. On observe plutôt des complexes d'affects, et quand une émotion dite de base est évoquée, elle est souvent nuancée ou enrichie d'images. On note aussi du côté des affects une sorte de dissociation entre ce que signifie la musique (par exemple la mort de Didon) et la tonalité des affects : douce plainte résignée, harmonie, vulnérabilité et protection... Il est aussi surprenant que lors de l'écoute des Leçons de ténèbres les sentiments ressentis soient par exemple ceux d'une ambiance lumineuse, ou d'une protection. Par ailleurs on peut observer la richesse des scènes imaginaires déclenchées par une pièce musicale, sans rapport aucun avec le thème connu ou non de la musique proposée. Cependant les images ne sont pas systématiquement présentes. On peut voir dans certains cas l'histoire imaginaire apparue lors d'une pièce, se continuer à l'écoute d'une autre pièce comme une variation de l'histoire ou sa suite. Le sujet n° 5, probablement un peu déprimé, s'est laissé envahir par une tristesse et une noirceur. On peut penser que la musique a mis en résonance une tonalité affective déjà présente et qui s'est ainsi déployée. Chez ce même sujet, l'écoute de la pièce de J.S. Bach a inversé ce sentiment de tristesse en un soulagement partiel et durable.

DISCUSSION

D'une manière générale il est plutôt habituel d'analyser l'expérience d'écoute d'une seule pièce. Dans le cas du chemin de musique il a fallu à la fois expliciter l'ensemble de ce qu'est l'expérience d'écoute du discours musical qui est proposé mais, en plus, expliciter l'effet de chaque pièce musicale, en raison de ses particularités. Nous avons noté dans une des premières études sur les sons (Petitmengin et al., 2009), qu'il était difficile d'explicitier, avec l'entretien d'explicitation de Vermersch (Vermersch, 2011) des pièces de musique un peu longues. Ceci était dû au fait que dans l'entretien de Vermersch, l'accent est mis sur un moment spécifié de la conscience lequel est considéré comme stable et délimité dans le temps, en général assez court (de l'ordre de la minute) (Borde, 2017). Il n'en est pas de même avec l'EPE dans lequel on considère les métamorphoses permanentes de la conscience et de ses contenus (Mougin & Vion Dury, 2018). Dès lors une expérience complexe comme celle de l'écoute d'un chemin de musique peut être explicitée, sinon facilement, au moins par des personnes ayant une longue habitude de l'explicitation (ce qui était le cas ici)

On voit ainsi apparaître deux plans d'expérience : le premier est celui qui concerne l'expérience globale et son évolution, et le second ce qui concerne chaque pièce proposée dans le chemin de musique. Et pour chaque pièce, à nouveau l'expérience se diffracte en deux plans (au moins) : un plan d'affects et de

sensations diverses concernant à la fois la pièce écoutée et en même temps ses liens avec les autres pièces, et un plan imaginaire, dans lequel de véritables histoires prennent place, peuvent se continuer d'une pièce à l'autre et génèrent tout un monde suscité par la musique.

Sans doute nous n'avons pratiqué des EPE que chez un nombre restreint de sujets, mais il nous fallait valider la preuve du concept de Chemin de Musique, ce qui semble être le cas.

On notera à quel point les études en sciences cognitives basées sur les émotions de base et la musique sont alors indigentes et ne nous apprennent pas grand-chose. On voit également qu'aucune imagerie cérébrale, dans l'état actuel des choses, ne peut rendre compte ou expliquer la richesse des déploiements imaginaires observés. Étonnamment notre travail rejoint la pensée de Stumpf au début du XX^{ème} siècle. Stumpf, directeur de thèse de Husserl et violoniste, considérait que le jugement fait par un observateur expert musicalement dans un contexte approprié tel qu'une salle de concert ou une église a plus de poids qu'un millier d'observations recueillies par des observateurs non musiciens et non exercés en ces domaines (Vermersch, 1998). Il introduisit la notion de fusion comme « l'absence de discontinuités phénoménales ou de lignes de démarcation dans une séquence d'objets ou de relations », notion qui sera reprise d'une part par Ehrenfels (et les gestaltistes) (Hipolito, 2017) et par Husserl dans *De la synthèse passive* (Husserl, 1998). « La notion de fusion correspond à une attitude antiréductionniste et descriptive qui représente une tentative de produire ce que nous pourrions appeler une philosophie naturelle d'expériences complexes, incluant non seulement les phénomènes de fusion et les phénomènes purement agrégatifs, mais aussi une gamme de différentes sortes de phénomènes de Gestalt considérés comme se situant entre ces deux extrêmes » (Hipolito, 2017). C'est exactement ce que nous conduit à observer les explicitations phénoménologiques du Chemin de musique.

Nous avons déjà observé la richesse de l'imaginaire associé à l'écoute d'une pièce musicale (Vion-Dury, 2016) ou d'un son (Vion-Dury et al., 2021). Comme le signalent à de multiples reprises Jung mais également Roustang, l'imaginaire (l'imagination) est une force majeure dans le psychisme qui est bien supérieure à la force de la réflexion (Jung, 2019, p. 65-67 ; Jung, 2014, p. 80-88 ; Roustang, 2002).

Cette richesse imaginaire est en rapport avec l'activation (ou la libération) de ce que Jung appelle la pensée non dirigée (Jung, 2014, p.63-67), activation qui se produit dans le moment de la transe hypnotique (Roustang, 2002). Ce processus s'apparente à une mise entre parenthèses de la pensée réflexive qui se trouve ainsi en grande partie suspendue en même temps que se produit une focalisation de la conscience sur le corps. L'épochè de la pensée réflexive (ou pensée dirigée chez Jung), conduit en psychothérapie au processus thérapeutique et à la reconfiguration du psychisme sous l'égide des processus inconscients.

On peut ainsi penser que le Chemin de Musique amène progressivement, en suscitant des affects et en même temps en libérant l'imaginaire, pourrait s'avérer un moyen thérapeutique en psychiatrie, en particulier chez les patients déprimés. C'est ce que nous avons observé dans l'atelier d'écoute musicale avec les patients psychotiques (Vion Dury & Mougin, 2021).

Dans cet ordre de choses, on doit mentionner le concept très intéressant de « concert d'urgence personnel » tel que le développe un quatuor allemand, en sollicitant de la part un sujet d'écrire une de ses préoccupations et en jouant successivement un morceau du répertoire classique et une improvisation en lien avec la préoccupation du sujet lequel est invité à s'asseoir sur une chaise au centre du quatuor à cordes, ce qui en renforce l'effet (Güsewell et al., 2021).

Au-delà des processus imaginaires que nous avons évoqués, le Chemin de Musique proposé, outre la rhétorique qui caractérise les différentes pièces, constitue également ce qu'on pourrait appeler un Chemin de Temporalités. La musique est un art du temps (Emery, 1998) (Accaoui, 2001) et en ce sens elle met en résonance les temporalités des différents acteurs : le compositeur, les interprètes, l'auditeur (Schutz, 2007). Or on sait que depuis Minkowski, les processus mélancoliques et plus généralement psychiatriques se caractérisent par une altération de la temporalité (Minkowski, 2013, p. 316-317). L'écoute musicale conduit à une réorganisation de cette temporalité, au moins pour durant un certain moment. Il est particulièrement intéressant d'observer que le sujet 5 a vu à la fois son humeur et sa temporalité changer à l'écoute de la sonate pour flûte de Bach. Or la musique de Bach est une musique dont la « solidité » rythmique et harmonique est de nature à resynchroniser une temporalité désorganisée (Vion-Dury, non publié).

Nous avons également dans ce chemin de musique introduit, dans le troisième groupe de pièces la notion de retour de l'élan vital. Ce concept bergsonien (Bergson, 2008b, p. 88-98) est également important en psychiatrie, puisque la mélancolie s'accompagne d'une perte de l'élan vital. Il nous a semblé intéressant de

conclure le chemin de musique par une stimulation progressive de l'élan vital succédant à une méditation et renaissance de l'espoir. C'est bien ce que les explicitations nous montrent.

Ainsi il nous semble disposer, avec le Chemin de Musique, d'un outil thérapeutique intéressant afin de modifier les humeurs, les affects et les passions de sujets malades que ce soit dans le domaine de la psychiatrie, en cancérologie ou dans tout service d'hospitalisation. On pourrait évidemment reprendre cette étude avec un tout autre Chemin de Musique, non baroque, et le cas échéant proposer à des institutions pratiquant la musicothérapie, ce type d'outils. Il nous reste également à envisager de tester ce Chemin de Musique dans une population de patients déprimés.

Remerciements.

Nous remercions les membres de l'APHEX qui ont bien voulu participer à ce travail.

Biblio

- Accaoui, C. (2001). *Le temps musical*. Desclée de Brouwer.
- Balzani, C., Naudin, J., & Vion-Dury, J. (2014). Phénoménologie expérientielle de l'écoute musicale en psychiatrie. *Annales Médico-Psychologiques, Revue Psychiatrique*, 172(7), 524-529. <https://doi.org/10.1016/j.amp.2013.11.001>
- Bergson, H. (2008a). *L'évolution créatrice*. Presses Universitaires de France - PUF.
- Bergson, H. (2008b). *L'évolution créatrice*. Presses Universitaires de France - PUF.
- Borde, F. (2017). La référence à un moment spécifié, condition fondamentale de la psycho-phénoménologie. *Chroniques Phénoménologiques*, 20-24.
- Bottemanne, H., Barberousse, A., & Fossati, P. (2022). Théorie multidimensionnelle et computationnelle de l'humeur. *L'Encéphale*, 48(6), 682-699. <https://doi.org/10.1016/j.encep.2022.02.002>
- Cantagrel, G. (2015). *Passion Baroque : Cent cinquante ans de musique en Europe*. Fayard.
- Chaunu, P. (1993). *La Civilisation de l'Europe classique*. Arthaud.
- Clément, C. (1975). *Miroirs du sujet*. Union générale d'édition (10/18).
- Damasio, A. R. (2002). *Le sentiment même de soi : Corps, émotions, conscience*. Éditions O. Jacob.
- D'Arcy, P. (1990). Introduction. In *Descartes. Les Passions de l'âme* (p. 6-60). Librairie générale française.
- Delay, J., & Pichot, P. (1975). *Abrégé de psychologie* (3e éd). Editions Masson.
- Dell, P. (1976). Les systèmes non spécifiques à projections diffuses de l'encéphale. In *Physiologie Tome 2. Système Nerveux Muscle* (Kayser Charles, p. 317-376). Flammarion.
- Descartes, R. (1990). *Les Passions de l'âme*. Librairie générale française.
- Dias Alves, M., Mougin, G., & Vion Dury, J. (2021). Le son, la conscience d'image et la phantasia. *Chroniques Phénoménologiques*, 20, 31-42.
- Dias-Alves, M. (2021). *Perception et reproduction des invariants cinématiques et acoustiques au travers de gestes sonifiés*. [Neurosciences]. Aix Marseille Université.
- Emery, É. (1998). *Temps et musique : Temps et dialectique de la durée, dialectique de la durée dans l'art musical*. L'Age d'homme.
- Favier, J. (2017). *La rhétorique musicale et les émotions : Éveil ou expression des affects? : Perspectives historiques et théoriques*. [Philosophie].
- Fumaroli, M. (2002). *L'Âge de l'éloquence : Réthorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Librairie Droz.
- Garde-Tarmine, J. (1996). *La rhétorique*. Armand Colin.
- Geminiani, F. (2009). *The Art of Playing on the Violin. [Facsimile of 1751 edition]*. (T. & Emery, Éd.; Facsimile edition). Travis and Emery Music Bookshop.
- Guerra Lisi, S., & Stefani, G. (2009). *Les styles prénatals dans les arts et dans la vie*. Editions L'Harmattan.
- Güsewell, A., Harer, A.-M., Hettich, Y., Posth, T., & Ruppert, J. (2021). Concerts d'urgence personnels : Orchestrer un moment intime. In *Musique et santé mentale* (Güsewell A., Bovert E., Stantzios A., Bangerter G., Bornand C et Thomas M., p. 55-67). Champs Social éditions.
- Heidegger, M. (1976). *Acheminement vers la parole*. Gallimard.
- Heidegger, M. (1986). *Être et temps*. Gallimard.
- Henry, M. (2000). *Incarnation : Une philosophie de la chair*. Seuil.
- Hipolito, I. (2017). *Principles of Experimental Phenomenology: Complexes and Fusion*. <http://www.ineshipolito.org/blog/berlin-school-and-principles-of-experimental-phenomenology-complexes-and-fusion>
- Hugelin, A. (1976). L'activation. Physiologie des états de veille et de sommeil, électroencéphalogramme. In *Physiologie Tome 2. Système Nerveux Muscle* (Kayser Charles, p. 1193-1265). Flammarion.
- Husserl, E. (1996). *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (4e éd). Presses

Universitaires de France - PUF.

Husserl, E. (1998). *De la synthèse passive*. Jérôme Millon.

Ihde, D. (2007). *Listening and Voice : Phenomenologies of Sound* (Édition : 2nd). State University of New York Press.

Jäncke, L. (2008). Music, memory and emotion. *Journal of Biology*.

Jung, C.-G. (2014). *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Le Livre de Poche.

Jung, C.-G. (2019). *La structure de l'âme*. L'esprit du temps.

Koelsch, S. (2014). Brain correlates of music-evoked emotions. *Nature Reviews. Neuroscience*, 15(3), 170-180. <https://doi.org/10.1038/nrn3666>

Lafond, J. (1992). *Moralistes du XVII siècle*. Robert Laffont.

Lalande, A. (2010). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Presses Universitaires de France - PUF.

Livet, P. (2005). Les émotions artistiques. In *Approches cognitives de la création artistique* (Borillo M., p. 11-30). Mardaga.

Maslow, A. H. (1994). *Religions, Values, and Peak-Experiences*. Penguin Books.

Mattheson, J. (1739). *Der vollkommene Capellmeister : Das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*. Herold.

Minkowski, E. (2013). *Le temps vécu* (3e édition). Presses universitaires de France - PUF.

Mougin, G., & Vion Dury, J. (2018). *L'entretien phénoménologique expérientiel de premier et de deuxième ordre : Vers la découverte des « métamorphoses expérientielles »...* <https://hal.archives-ouvertes.fr/search/index?q=HAL-01591788>.

Nummenmaa, L., Glerean, E., Hari, R., & Hietanen, J. K. (2014). Bodily maps of emotions. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 111(2), 646-651. <https://doi.org/10.1073/pnas.1321664111>

Petitmengin, C., Bitbol, M., Nissou, J. M., Pachoud, B., Curallucci, H., Cermolacce, M., & Vion-Dury, J. (2009). Listening from within. *J.Consciousness Studies*, 16(10-12), 251-284.

Pralus, A., Belfi, A., Hirel, C., Lévêque, Y., Fornoni, L., Bigand, E., Jung, J., Tranel, D., Nighoghossian, N., Tillmann, B., & Caclin, A. (2020). Recognition of musical emotions and their perceived intensity after unilateral brain damage. *Cortex; a Journal Devoted to the Study of the Nervous System and Behavior*, 130, 78-93. <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2020.05.015>

Rosa, H. (2018). *Résonance* (La découverte).

Roustang, F. (2002). *Qu'est-ce que l'hypnose ?* Minuit.

Schutz, A. (2007). *Ecrits sur la musique : 1924-1956*. MF.

Stricker, R. (1968). *Musique du baroque*. Gallimard.

Vermersch, P. (1998). Husserl et la psychologie de son époque La formation intellectuelle d'Husserl : Weierstrass, Brentano, Stumpf. *Expliciter*, 27, 47-55.

Vermersch, P. (2011). *L'entretien d'explicitation* (Édition : 7e édition). ESF Editeur.

Vion Dury, J., & Mougin, G. (2020). L'analyse des Entretiens Phénoménologiques Expérientiels par la méthode des saillances résonances. Vers une pensée multi-paradigmatique. *Chroniques phénoménologiques*, 17, 34-37.

Vion Dury, J., & Mougin, G. (2021). Videor audire : Une approche phénoménologique de l'écoute musicale thérapeutique. In *Musique et santé mentale* (Güsewell A., Boveret E., Stantzos A., Bangerter G., Bornand C et Thomas M., p. 218-232). Champs Social éditions.

Vion-Dury, J. (2016). L'homonculus musical, ou le contenu des vécus préréflexifs dans l'écoute de la musique. (Hal-01738640). *Chroniques Phénoménologiques*, 3-4, 40-51.

Vion-Dury, J., & Blanquet, F. (2008). *Pratique de l'EEG : Bases neurophysiologiques, principes d'interprétation et de prescription*. Elsevier Masson.

Vion-Dury, J., Degrandi, M., Mougin, G., Bordonné, T., Ystad, S., Kronland-Martinet, R., & 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* (Aramaki M., Ystad S., Kronland-Martinet R., Vol. 12631, p. 449-461). Springer International Publishing. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02982288/document>

Vion-Dury, J., Dias Alves, M., & Mougin, G. (2022). Le projet Sons Musique Thérapie. Essai d'une recherche multiparadigmatique fondée sur la phénoménologie. *Chroniques phénoménologiques*, 22, 29-47.

Vion-Dury, J., & Mougin, G. (2018). L'exploration de l'expérience consciente : Archéologie d'une démarche de recherche. Vers l'entretien phénoménologique expérientiel (EPE). *Chronique phénoménologiques*, 11, Article 11.

Vion-Dury, J., & Mougin, G. (2019). Les psychothérapies comme expériences conscientes (II) : Réflexions épistémologiques sur le phénomène hypnotique. *PSN : Psychiatrie, Sciences Humaines et Neurosciences*, 17(3), 57-94.

Vuilleumier, P., & Trost, W. (2015). Music and emotions : From enchantment to entrainment. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1337, 212-222. <https://doi.org/10.1111/nyas.12676>

Wolff, F. (2015). *Pourquoi la musique ?* Fayard.

Tableau n° 1. Le Chemin de musique.

Composition du chemin de Musique (31,52 Minutes). Il peut être écouté à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/510826617/c86f965fbc>

Référence de la pièce dans l'ordre de présentation	Caractéristiques de la pièce
Lamentations	
<p>Purcell, H. Didon and Enée : « When I lay down on the ground (René Jacobs, Lynne Dawson) https://www.youtube.com/watch?v=6M6gYsSojJ0 (de 0 min à 4.05 min)</p>	<p>Lamentation de Didon, avant sa mort, au départ d'Énée. Didon s'abandonne à la mort. C'est un ground (chaconne) avec basse obstinée. Aria pour soprano avec orchestre. Pièce très triste et calme. C'est une métaphore des affects mélancoliques et du deuil amoureux.</p>
<p>Couperin F. 3^e leçon de ténèbres (3 refrains et 2 versets) (Catherine Greuillet et Isabelle Desrochers). https://www.youtube.com/watch?v=fkwLIWEsQvc (de 4.08 min à 8.12 min)</p>	<p>Cette pièce fait partie des Leçons des Ténèbres, les offices du soir de la Semaine Sainte. Il s'agit d'une méditation nocturne sur la mort future du Christ. Deux sopranos accompagnées d'un continuo (orgue, viole de gambe). La caractéristique de cette œuvre est le refrain en mode majeur qui consiste en un décalage des deux voix à partir d'une succession d'intervalles de seconde et de leur résolution. Cela donne une très forte intensité dramatique qui est pondérée dans les versets.</p>
Méditations et renaissance de l'espoir	
<p>Desmarest, H. Motet Usquequo Domine (Combien de temps Seigneur ?). Premier verset. (Les arts florissants, William Christie) https://www.youtube.com/watch?v=ds42GmRDNj4 (de 8.14 min à 14.52 min)</p>	<p>Motet pour solistes et chœur. C'est une supplication pleine d'espoir, à la fois dépouillée et intense. Typique de la musique française, on retrouve les ornements à la française qui composent un sous-texte presque musical et exprimant des variations d'affects très subtiles. Beaucoup d'accords de 7^e diminuée et de résolutions de secondes. On entend une pulsation puissante qui ouvre un espace intérieur.</p>
<p>Haendel, F. Rinaldo: Lascia ch'io pianga (Patricia Petitbon, Venice baroque orchestra) https://www.youtube.com/watch?v=Z5WUO7hsgCA (de 14.54 min à 20.36 min)</p>	<p>Cette pièce bien connue de Haendel est une sicilienne en mode mineur tirée de l'opéra Rinaldo. Le texte dit : "Laissez-moi pleurer, sur mon cruel destin, et soupirez vers la liberté". L'héroïne est prisonnière loin de son amant. C'est une plainte, moins grave que la mort de Didon, dans laquelle la liberté est espérée et exprimée avec une sensualité débordante, soulignée par la pulsation de la sicilienne et le continuo du théorbe.</p>
Retour de l'élan vital	
<p>Telemann, G.P. Fantaisie n°2 (Barthold Kuijken) https://www.youtube.com/watch?v=naomMhbdmrM (de 20.39 min à 24.38 min)</p>	<p>Dans cette fantaisie, la flûte traversière baroque (traverso) est seule. La première partie est un prélude libre, une méditation. Puis un deuxième mouvement rapide et chromatique évoque la joie simple d'un enfant dans un champ de fleurs</p>
<p>Bach J.S. Sonate pour flûte en mi min, adagio (Marc et Pierre Hantai)</p>	<p>Le premier mouvement de cette grande sonate en mi mineur pour flûte et clavecin, d'une extrême complexité harmonique et polyphonique, évoque le départ dans la réalité et la prise en compte de sa complexité. La densité</p>

<p>https://www.youtube.com/watch?v=CFP_I57COQg (de 24.41 min à 27.45 min)</p>	<p>de l'œuvre, qui combine le son doux et chaud du traverso et la polyphonie aigrette du clavecin, illustre l'insertion dure et lente dans la vie, pas à pas, mais sans mélancolie. Cela va, cela se fait, cela s'arrange et cela se traverse. Mais la mélancolie n'est qu'un souvenir, et le traverso, léger et subtil, souligne l'espoir qui émerge. C'est comme un appel souriant à quelque chose d'autre.</p>
<p>Cassanéa de Mondonville, J-J. Motet <i>Dominus regnavit</i> (Les arts florissants, William Christie) https://www.youtube.com/watch?v=4OcmUGIIOYE (d 27.45 min à 31.46 min)</p>	<p>Ce grand motet français à grand chœur, conçu pour la Chapelle Royale de Versailles, transmet une vitalité impressionnante dans son dynamisme. Après une introduction orchestrale, très dansante et en imitation, le chœur proclame sa foi et son espérance. Progressivement, toutes les voix sont convoquées. L'ensemble s'achève, après un élan de joie intense, dans un calme serein</p>

Tableau 2. Vue d'ensemble de l'expérience d'écoute

Sujet 1	Impression de quelque chose qui se trame tout le long. Comme si c'était une histoire. Impression de continuité malgré des choses sans rapport et de quelque chose qui n'est pas fini. Corporellement, un mouvement qui retombe. Pas de déception.
Sujet 2	C'est un moment paisible. Présence d'affects et de nombreuses images. Il y a quelque chose de vulnérable, tout petit tout faible et la majesté des instruments assure une protection. Se produit une évolution du besoin de protection à la sécurité avérée. Progressivement ça gagne en harmonie et en assurance. Chemin de pensée parallèle au chemin de musique : une fragilité qui est protégée, puis libération et coté primesautier puis velouté.
Sujet 3	Expérience globale d'une hypnose qui s'est approfondie. Expérience verticale.
Sujet 4	Immergé dans la musique depuis le début, dans une transe profonde. Très embarqué dans mon corps et mon esprit. Beaucoup de surprises. Comme si je me laissais surprendre par l'émotion alors que je connais les morceaux. Il y a la musique mais aussi un sous texte métaphysique et théologique. C'est un chemin métaphysique. Amen, la liberta, Dominus regnavit. Un lien logique et théologique.
Sujet 5	C'était très varié. Il me reste des fontaines pleines d'eau avec le bruit de l'eau avec des images de jardins. Quand tout le parcours s'arrête, je respire. Je suis soulagée.

Tableau 3. Affects et scènes imaginaires associées

Pièce de musique	Sujet	Affects / émotions esthétiques	Scènes imaginaires associées
Purcell, H. Didon and Enée : « When I lay down on the ground	1	Impressions dynamiques Sensation globale d'ondulation. Ambiance sombre et nocturne Impression de douce plainte, presque résignée.	Drapeau ondulant sur un château. Quelque chose d'ondulant. Tissu ondulant dans le ciel. Impression de château
	2	Situation de vulnérabilité. C'est assez affectueux. Sentiment d'une protection. État d'harmonie.	Image d'un animal avec des ailes protectrices. Comme s'il y avait des tout petits animaux, comme des poussins, avec une protection. Cohérence : le petit peuple gagne en force et assurance.
	3	Atmosphère sombre. C'était triste (dans l'atmosphère), mais je ne ressentais pas la tristesse. Tristesse fantomatique qui ne s'incarne pas. Comme une tristesse racontée. Ce pourrait être un purgatoire musical.	Tableaux de peintres paysagistes. Une tour sombre dans le fond, avec une dame en blanc agitant un mouchoir. Bataille en bas de la tour. Un guerrier au milieu, son amoureux, lumineux Sur le champ des enfers avec des âmes qui se baladent. Le chevalier se transforme en pianiste : il a quelque chose d'un peu mort
	4	Je suis les notes et les affects présentés.	Je vois Didon sur une plage en train de mourir et le bateau d'Enée qui s'en va. Esquisses d'images plaçant des décors de héros grecs.
	5	Perturbée. Attente gênante. J'étais en attente de la mort (de Didon ?) C'était noir, gris. Triste. Je suis rentrée dans la noirceur. J'ai eu froid. Main froides.	Image des jardins de Bosch. Beaucoup de lumière. Images de fontaines. Grand plaisir
Couperin F. 3 ^e leçon de ténèbres	1	Sensation d'une annonce. On voulait dire quelque chose. Déclaration. Déclamation.	Annonce à la cour, ambiance de château. Images : jeux de lumière comme des rayons blancs plutôt que jaune, ni chauds ni froids.
	2	Il y a quelqu'un à protéger.	Entendu une harpe ou mandoline et une voix de femme alto : vision d'une patineuse fonçant tout droit sur la glace.
	3	Je savais que c'étaient des leçons de ténèbres. Ambiance de type Vermeer Lumineux (comme un matin d'hiver) Je suis très bien. Univers entre deux où on prépare quelque chose.	Je me retrouve dans une cuisine de ferme (tous les matins du monde), avec une cheminée où cuit un plat. Je peux sentir les odeurs du feu et de la viande qui cuit. Sensation des tissus des robes assez raides, les sabots en bois, la toile des sacs.
	4	Le choc est plus fort. Je suis pantois. La pénombre. Office des ténèbres et de deuil. Ruptures profondes dans ce texte musical. Triste et méditatif. Couperin dans les couplets explique presque la tristesse.	Je vois l'église de Tous les matins du monde, les chanteuses, les lettres juives, j'entends les frictions des secondes.

	5	Zone grise	Pas d'images reportées.
Desmarest, H. Motet Usquequo Domine	1	Impression d'ascension. Déclamation. Ferveur. Croyance en quelque chose. Prenant de l'assurance. On est à l'unisson. On s'entraide pour permettre d'avancer. Prise d'assurance. Atmosphère sombre. Sombre qui s'étend. Tout devient sans contraste.	Image de la montagne qu'on gravit. Impression comme dans les montagnes russes avec cliquetis... On jette des choses par-dessus le chariot pour avancer. On s'en débarrasse Un voile recouvrant doucement cette image. Voile gris et un peu transmissible. C'est plat, et non un dôme. C'est comme éteint.
	2	Assurance Protection	L'homme injecte son assurance au petit peuple. Les instruments sont protecteurs.
	3	Entre les leçons de ténèbres et la flute : il se passe des choses bizarres. Il y a là un moment très flou. Très lumineux. Moment très dense en hypnose j'entends tout de loin. Lumière très forte, irréelle, ombres quelque chose de dense. La lumière absorbe tout. Elle est animée, avec un mouvement de spirale. Elle traverse les plans. Lumière de l'intérieur du regard de cette silhouette.	Un tableau où elle coupe la tête à un roi : Judith et Olopherne Une montagne apparaît très blanche se transformant en arbre. La jeune fille s'accroche à l'arbre et ça monte. Fusion de la jeune femme et de l'arbre qui monte La croix du Christ apparaît de dos. La croix fait le pont en arrière, comme si le Christ s'en allait très très haut. Comme si quelque chose sortait de son corps, très lumineux et très haut. Monte en spirale. Quelqu'un va venir et il a en lui une lumière indescriptible, lumière encore plus blanche. A coté il y a un taureau tout noir qui regarde vers la porte en arc en bois d'un seul battant. Tout est immobile. Je vois apparaître , au milieu , un anneau , une bague avec un gros rubis. Tout disparaît sauf cette bague. Lumière indescriptible se concentrant sur la pierre précieuse
	4	Profondément bouleversé par ce morceau, pas dans le mode triste, pas dans le mode malheureux, mais dans qqch qui vient chercher les affects les plus profonds. Somptueux Larmes qui montent aux yeux. Sa très forte spiritualité transparait là-dedans. L'émotion monte, j'ai envie de pleurer. On sent la pulsation de l'élan vital dans tout le corps.	Puissant, raffiné, intelligent. Je me vois avec Desmarests dans une église baroque. J'ai des images du monde baroque. Une église à peine éclairée. Sombre dans la tonalité des leçons de ténèbres, moins triste cependant. C'était un siècle où il n'y avait pas de lumière le soir.
	5	Zone grise	Pas d'images reportées.
Haendel, F.	1	Ondulation légère, douce qui glisse. Très court. Lumineux clair.	Petites notes qui ressemblent à de la harpe.

Rinaldo: Lascia ch'io pianga		Impression de lumière et de chaleur. Très chaud et agréable. Bien être. Apaisée +++ se sent bien.	Rapidement, image de roue qui tourne, comme un moulin (au et rivière) .
	2	Pas d'affects reportés	Pas d'images reportées.
	3	Pas d'affects reportés	Pas d'images reportées.
	4	Ça avance. Je sens la liberté arriver dans la musique. Sens la pulsation que je vivais dans tout mon corps. Je note la liberta. Avant Amen sortait. Dans le chemin de musique saillance de Amen et de la liberta.	Comme les vagues de la mer le long de la plage.
	5	Zone grise	Pas d'images reportées.
Telemann, G.P. Fantaisie n°2	1	Légèreté du son, comme une intrigue. Vient éveiller la curiosité et l'intérêt (comme en alerte, activation des oreilles : plus ouvert au niveau de la tête)	Pas beaucoup d'images. Danses des notes. Du musicien qui s'amuse. Deux enfants cherchant à s'attraper. Notes viennent sautiller. Effet corporel. Je me mets à jouer avec les mains alors que je n'ai jamais joué d'instrument
	2	Liberté et joie.	Puis on entend une flute pétulante et primesautière. Personnage féminin, une exploratrice, qui se balade.
	3	M'a réveillé de l'hypnose légèrement. Il y a la flute Pas de transition Plus réflexif , plus analytique.	Images d'instruments de musique et de partitions. Comme des branches des arborescence. Flute enjôleuse ressemblant à un serpent Images de serpents, atmosphère sombre
	4	Cette fantaisie très agréable et qui rassure. C'est tout simple. La flute toute seule réalise une rupture. Ca fait léger, comme si on pouvait prendre un envol. J'ai moins de pulsations internes.	Pas d'images reportées.
	5	Zone grise	Pas d'images reportées.
Bach J.S. Sonate pour flute en mi min, adagio	1	Sensation d'apaisement et ancrage dans le sol. Le jeu et l'attention aux note retombe. Impression d'être plus dans mon corps. Moins aérien.	Pas d'images reportées.
	2	Surgit un clavecin majestueux Protégeant la flute qui devient de plus en plus veloutée	Pas d'images reportées.
	3	Pas d'affects reportés	Pas d'images reportées.
	4	Ce velouté, cette profondeur du grave. On sent la complexité harmonique et la polyphonie.	Pas d'images reportées.

		Les pulsations reviennent. Sonates est intimiste et allante. Ce côté rassurant. Elle me plait parce qu'elle est ronde elle est moelleuse.	
	5	La musique me gênait jusqu'à ce que Bach arrive. Corporellement détendue. Je respire. Soulagement. Je suis calme. Mais je ne suis pas bien quand même.	Pas d'images reportées.
Cassanéa de Mondonville, J-J. Motet <i>Dominus regnavit</i>	1	Comme quelque chose qui se préparait. Effervescence et agitation. Impression de dynamisme.	Comme quelque chose qui se préparait. Ambiance de quelque chose qui se trame dans l'atmosphère. Organisé dans la désorganisation.
	2	Effet triomphant et plein de puissance. Tout prend une tonalité joyeuse.	Pas d'images reportées.
	3	Impression de profondeur à la surface comme une synthèse. Lumière translucide, magique, plus apaisée. Sensation de quelque chose qui s'accomplit dans un espace onirique. Très très joyeux, vers un ailleurs. Comme si tout l'espoir de l'humain se concrétisait, le rêve de l'homme s'accomplit là dans cet endroit. Triomphe de l'amour sur la mort.	Deux personnages : le personnage derrière la porte et la jeune femme. Ils s'unissent. C'est une noce au pied d'un arbre magnifique, dans la lumière. Arbre de vie blanc et un peu doré. La noce des noces. Un peu le cantique des cantiques. C'est comme si c'était dans notre temps et pas dans notre temps.
	4	Processus de renaissance. Là on tombe sur des archétypes à nouveau.	Pas d'images reportées
	5	Idem, pas de différence d'affects	Pas d'images reportées.

