



**HAL**  
open science

# L'écoute de *The unanswered question* de Charles Ives : entretiens phénoménologiques expérientiels et résonances ontogénétiques

Francesco Spampinato

► **To cite this version:**

Francesco Spampinato. L'écoute de *The unanswered question* de Charles Ives : entretiens phénoménologiques expérientiels et résonances ontogénétiques. *Chroniques phénoménologiques*, 2023, 24, pp.15-29. hal-04363714

**HAL Id: hal-04363714**

<https://hal.science/hal-04363714v1>

Submitted on 26 Dec 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



# CHRONIQUES PHÉNOMÉNOLOGIQUES

*LA REVUE DE L'ATELIER DE PHÉNOMÉNOLOGIE  
EXPÉRIENTIELLE (APHEX)*

NOVEMBRE 2023

NUMÉRO 24

*Même la phénoménologie trop rare se fige si elle se dogmatise.  
(Heidegger, lettre du 14 mars 1971)*

## SOMMAIRE

**Article :**

**Pour un usage psychothérapeutique de La « métaphore vive » (Ricoeur) :  
Récit d'un cas avec troubles de la personnalité limite (borderline). Nicolas Ferrier. (p. 5).**

**Article :**

**Pression et lévitation : sur le comportement du doigt en relation avec des dalles tactiles. Jean-Maurice Monnoyer. (p. 12).**

**Article :**

**L'écoute de *The unanswered question* de Charles Ives : entretiens phénoménologiques expérientiels et résonances ontogénétiques. Francesco Spampinato. (p. 15).**

**Article :**

**Phénoménologie de l'expérience d'écoute d'un chemin de musiques baroques. Esther Dulaurent, Jean Vion-Dury, Gaëlle Mougin, Manuel Dias-Alves (p. 30)**

## LA REVUE

« 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. » (Martin Heidegger, *Acheminement vers la Parole*, 1976, p 145.)

*Chroniques phénoménologiques* est la revue de l'Atelier de Phénoménologie expérientielle de Marseille (APHEX).

C'est une revue trimestrielle, en accès libre, exclusivement francophone, dédiée aux divers aspects et pratiques de la phénoménologie : phénoménologie expérientielle, phénoménologie théorique, phénoménologie psychiatrique ainsi que tous les autres textes ou œuvres qui, sous une forme ou une autre exemplifient l'attitude phénoménologique (poèmes, tableaux, dessins...) et la richesse de la langue française. Dans ce contexte, la qualité littéraire des textes, la musicalité et la fluidité de la langue sont également appréciées.

*Chroniques phénoménologiques* fait la plus grande place possible à l'expression des doctorants ou des étudiants de troisième cycle, en leur offrant une possibilité d'exprimer leur pensée.

Dans cet esprit *Chroniques phénoménologiques* publie diverses rubriques éclairées à la fois dans leur fond et leur forme par une approche éminemment phénoménologique :

- des articles
- des cas cliniques
- des pistes de réflexion ouvrant sur un sujet ou une problématique
- des articles de méthodologie
- des époques poétiques: poèmes et courts textes littéraires, tableaux ou dessins, vidéos, sons ....
- des critiques d'ouvrages, d'expositions ou d'enregistrements musicaux...
- des annonces de parution

Tous les textes soumis seront évalués par un rapporteur et un des éditeurs.

### **Comité éditorial :**

Jean Vion-Dury (MCU-PH neurophysiologie, Faculté de Médecine de Marseille) : Éditeur en chef  
Gaëlle Mougïn (Psychiatre, ancienne CCA, Faculté de Médecine de Marseille) : Éditrice en chef adjointe

Jean-Michel Azorin (PU-PH de psychiatrie, Faculté de médecine de Marseille),  
Michel Bitbol (Dr1 CNRS, École Normale supérieure, Paris),  
Natalie Depraz (Pr. Philosophie, École Normale supérieure, Paris)  
Philippe Fontaine (Philosophe, MCF en retraite Rouen),  
Claire Maury-Rouan (Linguiste, MCF en retraite),  
Jean Naudin (PU-PH de psychiatrie, Faculté de médecine de Marseille).  
David Piotrowski (Linguiste, CR1 CNRS EHESS, Paris),  
Gemma Serrano (Phénoménologue, Pr de Théologie à Paris).  
Norma Yunez (Philosophe, MCF, Aix-Marseille Université),

**Tous les numéros de la revue sont consultables sur le site de la revue:**

<https://sites.google.com/view/chroniquesphenomenologiques>

**ISSN 2555-7769**

Revue indexée au répertoire ressources scientifiques et universitaires en libre accès (ROAD)

L'ECOUTE DE *THE UNANSWERED QUESTION*  
DE CHARLES IVES : ENTRETIENS  
PHENOMENOLOGIQUES EXPERIENTIELS ET  
RESONANCES ONTOGENETIQUES



**Francesco  
Spampinato**

(ACCRA, CREA  
Université de  
Strasbourg)

Ce texte présente les résultats d'une étude exploratoire s'appuyant sur l'entretien phénoménologique expérientiel comme outil pour l'examen des potentiels imaginatifs de l'expérience d'écoute. Ces entretiens sont pour nous le point de départ pour une analyse musicale réceptive, visant, d'abord, à faire ressortir des convergences entre les images évoquées par les auditeurs et, ensuite, à rattacher ces points communs à des traits de l'objet sonore qui auraient pu les solliciter. À partir de certains aspects saillants de ces verbatim et des « résonances multiparadigmatiques » qu'ils suscitent, nous essaierons non seulement de mieux comprendre la manière particulière dont une pièce spécifique sollicite l'imagination des auditeurs, mais également de réfléchir, plus généralement, sur les apports d'une approche « interexpérientielle » dans le domaine de l'analyse musicale esthétique.

### 1. Contexte de la recherche

Nous proposons ici une analyse de l'expérience d'écoute de *The unanswered question*, pièce musicale composée par Charles Ives en 1908, pour laquelle nous avons choisi l'interprétation de la San Francisco Symphony dirigée par Michael Tilson Thomas<sup>4</sup>. Il s'agit d'un type d'analyse musicale que la tripartition sémiologique élaborée par Jean Molino (1975) et Jean-Jacques Nattiez (1987) a proposé d'appeler « esthétique », à savoir réceptive, pour la différencier de l'analyse « poétique », qui étudie la production de l'objet musical, et de l'analyse « immanente », qui examine le « niveau neutre » de l'objet. Comme pour nos précédents travaux sur l'imaginaire d'écoute, qui adoptent l'approche

propre aux recherches sémiotiques de Gino Stefani (1998) et de François Delalande (2013 ; 2019), notre point de départ a été ici l'explicitation de l'expérience d'écoute par les auditeurs et non pas une description de l'objet sonore effectuée par l'analyste (que ce soit à travers l'analyse d'une partition ou l'observation des caractéristiques acoustiques du son). Tout en gardant cet ancrage méthodologique, nous avons élaboré, au fil des années, une démarche qui consiste à étudier *l'imaginaire d'écoute musicale comme une mise en relation entre expériences de vie du sujet*, comme une « interexpérience » (Spampinato, 2019). Selon cette approche, le caractère essentiellement fuyant de l'art musical – dont l'objet reste, pour l'esprit humain, difficile à « saisir » et à « maîtriser » – serait à l'origine d'une activation spontanée de l'imagination du sujet. Et ce, d'une manière tout à fait propre à cette forme d'art. L'auditeur de musique a tendance, en effet, à explorer d'autres domaines expérientiels, que sa mémoire, de façon plus ou moins consciente, lui met à disposition, afin de mieux appréhender ce qu'il a vécu pendant l'écoute. Interpréter l'expérience musicale comme un voyage à réaliser, un discours à écouter, un paysage ou une construction à observer, une matière à manipuler, une personne avec qui interagir... fait dialoguer de manière créatrice les expériences passées et présentes du sujet. La musique aurait ainsi une *vocation interexpérientielle marquée*, en ce sens qu'elle ferait constamment appel à des champs d'expérience différents, en invitant un auditeur à sonder son vécu à l'aide des *horizons d'expérience* que sa mémoire lui offre (l'expérience de discours, de paysages, de matières, de rencontres...) et qui interagissent de façon fluide (parfois très inventive, voire hautement surprenante) avec le vécu musical. Or, ces trois expériences, à savoir *l'expérience de la musique écoutée* (l'expérience auditive qualifiée de « musicale »), *l'expérience évoquée* (souvent multisensorielle et « non musicale », qui surgit et se mêle au flux de l'écoute) et *l'expérience verbale de métaphorisation* (qui doit « mettre en discours » le vécu de l'écoute) apparaissent fortement entremêlées. Comment les analyser, alors ? Une démarche possible consiste à procéder à rebours, allant, en quelque sorte, *de la métaphore à la musique* (Spampinato, 2015). Nous considérons cette manière d'« aller vers la musique », non pas comme un accès à une objectivité quelconque qu'elle recèlerait, mais comme un *parcours* parmi d'autres possibles à

<sup>4</sup> Tiré du CD *Charles Ives. An American Journey*, enregistré en 1999 (RCA 09026-63703-2), avec Glenn Fischthal comme trompette solo.

l'intérieur d'un « paysage » donné, ou, pour employer une autre image, comme un *spot* qui s'allume et éclaire quelque chose pour nous montrer l'une de ses facettes sous un angle particulier et sous un éclairage spécifique. Il s'agit, en définitive, de *l'actualisation d'une potentialité inscrite dans une œuvre musicale* singulière, dans une interprétation particulière, dans un enregistrement et une diffusion sonore donnés, qui s'actualise – ne serait-ce qu'une seule fois dans toute l'histoire de la réception de cette œuvre – dans une rencontre unique de subjectivités : la subjectivité de celui qui écoute et de celui qui compose, mais aussi de ceux qui interprètent, qui enregistrent, qui diffusent, qui proposent l'écoute et qui, éventuellement, écoutent avec l'auditeur ou écoutent les explicitations de l'auditeur. *L'interexpérience intrasubjective* s'enrichit alors d'une *interexpérience intersubjective*, comme une mise en relation constante et changeante, profondément complexe, d'univers expérientiels. Du point de vue de la méthodologie, une première question concerne la technique de collecte des traces à travers lesquelles le vécu de l'auditeur se manifeste. Comme nous le disions plus haut, dans nos précédents travaux, nous avons employé la méthode de recherche mise au point par le sémioticien italien Gino Stefani aux années 1990, qui consiste à recueillir des verbalisations courtes (généralement, quelques mots ou quelques phrases) écrites ou orales, lors de séances d'écoute collectives (profil et nombre de personnes très variables) (Stefani, 1998 : 26-37). Dans ces verbalisations d'écoute, le chercheur cerne un « sens commun observé », qui ferait ensuite l'objet d'une analyse sémiotique « fonctionnelle » (réalisée par l'analyste, ou par le groupe même d'auditeurs, dans un contexte pédagogique), visant à établir des « pertinences » entre un élément du sens et un élément de la forme musicale (un trait de l'objet est qualifié de « pertinent » si sa modification entraîne un changement dans le sens observé). Dans le but de tester d'autres méthodes de collecte d'informations sur le vécu musical, nous nous demandons maintenant quels apports pourrait fournir l'entretien phénoménologique expérientiel (EPE) à une démarche d'analyse esthétique interexpérientielle comme la nôtre. L'EPE de premier ordre, comme l'ont souligné Gaëlle Mougine et Jean Vion-Dury (2017), montre plusieurs points en commun avec l'entretien d'explicitation (EDE) élaboré par Pierre Vermersch (2011), permettant une description détaillée du vécu dans un point de vue en première personne, grâce à une introspection rétrospective. Or, les avantages de l'emploi de l'EPE en analyse musicale esthétique ont été

montrés récemment par Nicolas Marty (2020), qui, pour analyser l'écoute des musiques électroacoustiques, a repris et développé les recherches de François Delalande (2013) sur les conduites d'écoute musicale. Mieux que les techniques classiques d'entretien semi-directif, l'EPE, pour Marty, permettrait « l'extraction directe de catégories d'expérience, dont on suppose qu'elles sont révélatrices de différentes conduites d'écoute spécifiques, qu'on pourra utiliser en tant que modèles d'analyse spécifiques » (Marty, 2020 : 160). Tout en reprenant plusieurs aspects de l'EPE, l'EPE s'en détache sur des points qui s'avèrent intéressants dans une perspective interexpérientielle. Conçu, initialement, comme un outil pour établir des catégories des vécus de conscience sous-tendant l'action, l'EPE garde un côté pragmatique qui en fait un instrument précieux, par exemple, dans des contextes tels que la formation professionnelle ou l'apprentissage scolaire. L'EPE, quant à lui, ne se limite pas « à explorer le champ de l'action dans un but pragmatique et pédagogique – précisent Mougine et Vion-Dury – mais vise au contraire à découvrir l'étendue infinie du champ de l'expérience vécue en ses multiples modalités (action, perception, imagination) en y ajoutant l'explicitation de l'intersubjectivité du moment partagé, des modes de présence, de l'altérité... » (Mougine & Vion-Dury, 2017 : 5). Un exemple éloquent est, pour nous, celui de la pratique du « portrait chinois itératif » (« si tu étais une fleur, quelle fleur serais-tu ? » etc.), dispositif associé à l'EPE et permettant de saisir les « métamorphoses consciencielles » (Mougine & Vion-Dury, 2017 : 11), dans lequel on pourrait reconnaître une dynamique interexpérientielle semblable à celle que nous avons activée dans nos propres travaux (par exemple, « si cette musique était une matière, quelle matière serait-elle ? ») (Spampinato, 2008). De plus, l'un des caractères les plus novateurs de l'EPE consiste en une ouverture à une dimension méta (Mougine & Vion-Dury, 2017 : 7) : dans l'EPE dit « de deuxième ordre », en effet, une mise en abîme de l'expérience même d'explicitation (dite de « premier ordre »), permet d'accéder à l'expérience de l'expérience, un espace méta-expérientiel qui pourrait enrichir remarquablement nos précédentes réflexions sur l'interexpérience. Cette prise en compte de l'interexpérience est également évidente dans l'attention qu'on réserve aux phénomènes « co-expérientiels » dans l'EPE dit « groupal », à savoir les phénomènes d'« accordage » dans un « tissu intersubjectif » qui aboutissent à une « musicalité du groupe » (Mougine & Vion-Dury, 2017 : 13). Ces phénomènes sont encore plus remarquables et

riches lorsque le groupe est constitué de personnes qui se connaissent et ont l'habitude de faire ensemble des séances d'explicitation, en constituant ainsi une « bulle intersubjective » (Vion-Dury & Mougouin, 2018 : 47).

C'est pourquoi nous avons décidé d'adopter cette situation d'écoute collective et d'explicitation groupale pour explorer l'interexpérience sollicitée par *The unanswered question*. Au cours d'une séance de l'Atelier de Phénoménologie Expérientielle de Marseille (APHEX), cinq participants experts dans l'explicitation des vécus conscients préréflexifs par EPE ont écouté cette pièce en aveugle. Aucun membre du groupe n'avait jamais entendu cette musique auparavant. En dehors de la durée approximative de l'écoute, aucune autre explication n'a été donnée aux auditeurs avant de commencer l'expérience, ni au sujet de la pièce (titre, auteur, style...), ni au sujet du type d'analyse des verbatim que nous avons l'intention d'effectuer par la suite. Après l'écoute, les participants pratiquaient une auto-explicitation de leurs vécus non réflexifs et partageaient cette auto-explicitation devant tout le groupe, chaque membre du groupe pouvant poser des questions qui permettraient d'approfondir l'explicitation. Les explicitations partagées étaient enregistrées en vue d'une retranscription, qui a été effectuée plus tard. L'analyse des verbatim a été réalisée selon la méthode des « saillances-résonances » (Vion Dury and Mougouin, 2020), à partir des retranscriptions. Ce procédé permet d'extraire deux types d'informations : les *saillances*, à savoir des éléments notables ou des régularités (mots ou expressions) qui émergent des enregistrements des EPE ; les *résonances*, générées par les saillances lors de l'analyse des EPE et établissant des liens avec différents paradigmes, dont la phénoménologie, la psychologie, la psychanalyse. Pour la présente recherche, nous nous sommes tournés vers les résonances dans le domaine des études de la vie prénatale et de la mémoire trans-natale.

## 2. Analyse des verbalisations

Pour chaque auditeur, en respectant l'ordre de prise de parole lors de la séance, nous présentons ici une synthèse de son explicitation, qui réorganise le contenu de son témoignage en réduisant les répétitions et en omettant les questions posées par les autres membres du groupe. Cette synthèse est suivie d'une première analyse, qui se concentre sur quelques éléments saillants, à savoir sur deux types de *Gestalten* qui ressortent des explicitations : soit de l'ordre de la *figure* forte qui apparaît, soit de l'ordre du *cadre* qui délimite et organise les images. Les figures et

les cadres saillants peuvent se détacher de deux manières : soit parce qu'ils *focalisent l'attention* (comme pourrait le faire, par exemple, une petite maison au centre d'un paysage de montagne), soit parce que leur *réitération* donne lieu à des régularités et génère des fils conducteurs à l'intérieur de chaque vécu (comme une rangée d'arbres dans ce même paysage). Cette phase prépare la deuxième extraction, qui repérera les saillances transversales par rapport aux différentes verbalisations.

### *Auditeur 1 : un tuyau sous-marin*

Au début, je suis dans un tuyau grisâtre qui avance au fond de l'eau. Mon regard suit son avancée dans l'eau. Le son est très doux. La mer est sombre et trouble ; un paysage un peu morne. Avec tout mon corps, je sens la pression de la masse d'eau qui m'enveloppe. Puis, il y a des irrptions successives, printanières, foisonnantes, joyeuses, très gestuelles (« côté gestuel, ça rebondit »), de plus en plus développées et riches. C'est une petite scène très animée, joyeuse. Des choses apparaissent, comme éclairées par un spot allumé par un éclairagiste (personnage qui n'est pas dans la scène), ou comme si elles secrétaient leur propre lumière. Elles étaient déjà là avant, sans qu'on les voie. Entre-temps, le tuyau est toujours présent, en arrière-plan, visuellement moins net, et il s'atténue de manière continue.

Ce vécu se développe autour d'une dialectique claire entre deux situations caractérisées par des binômes tels que gris/couleurs, inertiel/vital, régulier/irrégulier. La deuxième situation s'impose de plus en plus à l'attention au fur et à mesure que la musique avance, mais les deux situations semblent cohabiter et se dévoiler alternativement. Le fil conducteur paraît ici une évolution spécifique de la manière de percevoir son milieu : une perception qui s'articule progressivement et passe du tactile au visuel. L'auditeur est capable d'abord de capter une pression sur la peau, ce qui active immédiatement un imaginaire corporel très élargi (« la pression de masses d'eau, je la sentais avec tout mon corps »), alors que les données visuelles sont plutôt pauvres (« c'était tout trouble »), puis de voir des éléments de plus en plus développés (« vertes, vertes-jaunes, comme de la végétation »). On remarque ainsi un passage d'une perception « voilée », « floue » à une perception plus distincte, un passage d'un contenu perceptif simple et constant à un autre plus « mouvant » et « riche ». La présence de l'eau et du tuyau marque une double

contention du corps, exercée par des contenants qui ne sont pas vécus comme menaçants, mais, au contraire, sont doucement enveloppants et révèlent un équilibre thermique dans la relation au milieu (« l'eau est à la température de mon corps »).

#### *Auditeur 2 : un élastique autour de ma tête*

J'ai des sensations plus corporelles que visuelles. Un mouvement autour de ma tête [l'auditeur mime ici, avec ses mains, le mouvement d'un cercle souple autour des tempes], comme un élastique, un mouvement circulaire, concentrique, comme le mouvement de la méduse. C'est un mouvement prévisible, il revient régulièrement, comme quand on fait le tour et qu'on revient au même endroit. C'est un mouvement vibratoire, avec une pression réciproque entre la tête et l'espace autour de la tête. Une image est apparue, celle d'un paysage ensoleillé, une prairie avec une cité blanche au milieu et des montagnes autour, un monde féérique très apaisé. Puis, il y a eu des irrptions, désagréables, comme des pressions imprévisibles autour de ma tête, qui descendaient ensuite dans la colonne vertébrale. C'est le son de la tension musculaire, surtout de ma mâchoire qui se serre. Le retour du mouvement circulaire est le relâchement musculaire qui fait suite à la prise de conscience de la tension.

Le vécu de A2 est axé sur une alternance fondamentale entre tension et détente, se manifestant dans deux types de mouvement : le premier est prévisible, circulaire et vibrant, le deuxième est imprévisible, désagréable, tendu. Les images de paysages émergent du climat apaisé de la situation initiale, mais elles semblent marginales par rapport à l'expérience directe de tensions corporelles (A2 parle, en général, d'une expérience « beaucoup moins visuelle » que celle des autres auditeurs). Dans la situation initiale, la relation avec l'environnement est caractérisée par une « vibration » commune, un va-et-vient de pression entre le corps et l'espace qui l'entoure : « un échange vers l'espace, tu vas vers lui et il vient vers toi ». C'est une vibration qui « densifie l'espace qu'il y a autour de la tête » et donne à ce mouvement un caractère « dense » et « aquatique », comme dans la « sensation fluide qui descend le long de la colonne vertébrale ». La tension, quant à elle, est vécue comme une « irruption » qui exerce une « pression » désagréable, de manière imprévisible, à des endroits différents de la tête, pour ensuite descendre dans la colonne vertébrale. Le son est

vécu comme une émanation directe de sa propre tension musculaire (« le son de mes dents serrées », « l'illustration sonore de la tension »).

#### *Auditeur 3 : la genèse du monde*

Je flotte dans l'air en regardant un paysage de début du monde : une mer bleue très belle, immense, et, plus loin, des terres très primitives, sans animaux. Une pulsation lente, très calme. J'étais très bien. Dans ce mouvement agréable, j'ai vite plongé dans une transe profonde. J'étais bercé par cette longue mélodie. Cela donnait l'impression d'une éclosion de quelque chose, d'un déploiement harmonieux. J'avais l'impression que j'étais dans un monde en train de se construire, c'était la genèse du monde. Puis, quelque chose est apparu, qui a dérangé ce calme. J'ai vu des rectangles de toutes les couleurs, des polygones, des colonnes (comme quand on fait des statistiques avec des populations). Au début cet élément n'avait aucun sens, il venait juste gâcher ma tranquillité et m'énerver. J'ai senti d'abord une tension par rapport au calme précédent, une espèce de distorsion. Tout mon corps se vrille, presque, dans cette distorsion. C'est ensuite, rétrospectivement, que j'ai vu ces éléments comme des volcans en éruption, ou un bombardement de météorites. Après chaque élément tendu, je revenais à la transe. Mais, comme l'élément tendu revient, je commence à regarder la structure musicale pour chercher une structure profonde.

Le vécu de A3 est caractérisé par le contraste entre le paysage calme du début et des impacts violents qui reviennent régulièrement. Au début, le sujet est en symbiose avec le paysage (« j'étais dedans », « dans mon milieu », « je flottais dans les airs »). C'est une « scène charnelle », avec une prise de plaisir (« en écoutant avec beaucoup de plaisir ce mouvement »), une implication du corps et de l'esprit, qui adoptent immédiatement une attitude passive et confiante (« je me laissais bercer », « je plongeais dans une transe assez profonde »). La deuxième situation s'oppose à la première, à la fois, en termes de conditions toniques (on évoque la « tension » et la « distorsion ») et de perception visuelle (avec des figures géométriques anguleuses, aux contours nets et aux couleurs hautement contrastées). C'est une opposition dans les modes de perception continu/discontinu, associée à l'opposition de formes et couleurs naturelles/artificielles. L'auditeur essaie de comprendre le sens des apparitions de quelque chose qui, au départ, « n'avait aucun sens », à part une tension musculaire. C'est une prise de

distance progressive à l'égard d'éléments qui semblent troubler un « déploiement harmonieux », un « bercement » calme. Même si A3 ne sent pas directement les impacts des météorites dans son corps, il ressent un changement radical dans la relation avec son « milieu », qui devient dérangeant. Ces apparitions le poussent à vouloir intégrer ces nouveaux éléments dans son horizon, qui se fait moins statique, moins inertiel, plus imprévisible, plus explosif, avec des pics d'énergie. Ces éléments le conduisent à réfléchir au sens de la présence et de l'absence des apparitions sonores (« après, j'ai presque eu besoin d'aller à la structure plus profonde pour essayer de me débarrasser de ces bruits qui arrivaient »).

#### *Auditeur 4 : entouré d'une brume bienveillante*

Il s'agit moins d'un vécu visuel qu'émotionnel. La seule image que j'avais, c'était celle d'une douce brume noire qui m'entourait. Cette ambiance était bienveillante, sécurisante. La brume s'installe et se diffuse. Avec la mélodie, je sentais de petits mouvements de balancement discret, succinct. Je suis dans le noir, entouré par le vide, et la musique vient combler ce vide, avec douceur, continuité. La seule image qui est venue était une lumière verte, comme une aurore boréale qui bouge dans le ciel avec un mouvement ondulatoire. Je suis immobile, j'observe : tout se passe autour de moi et de mon enveloppe corporelle rigide, comme une coquille. Ensuite, des irrptions amènent de l'inquiétude. C'est de plus en plus désagréable, pesant. Cela devient de plus en plus intrusif, comme une attaque, un danger, comme quelque chose d'étranger qui vient envahir mon espace. Cette inquiétude finit par prendre le dessus sur l'ambiance rassurante : à la fin, cela s'imisce dans mes oreilles, m'entoure la tête, essaie de rentrer dans mon enveloppe corporelle.

Le vécu de A4 est axé sur le contraste entre une sensation douce et rassurante et une autre sensation, opposée, envahissante et désagréable. Cette dialectique entre états émotionnels divergents est ressentie comme centrale par le sujet et comme prépondérante par rapport à des contenus perceptifs précis (« c'était une expérience plus sur des émotions, sur des sentiments, que sur quelque chose de sensorielle, d'imagé »). En se posant la question dès le début de l'écoute, le sujet semble être à la recherche d'images qu'il n'arrive pas à trouver, ce qui le conduit à parler de noir et de vide autour de lui. La musique se diffuse et remplit ce vide de manière douce et continue, comme une brume.

L'apparition de la brume est associée à la disparition du vide et implique le passage du noir à la lumière blanchâtre renvoyée par des vapeurs lactescentes. Les courbes des aurores boréales dessinent les seuls semblants de figures présents dans cette explicitation. Les métaphores kinésiques indiquent une immobilité générale, ponctuée pourtant de petits balancements du sujet ou d'ondulations dans le paysage (le « mouvement ondulatoire » de l'aurore boréale). Le sujet est non seulement entouré par la musique, mais plongé en elle, à tel point qu'il prend conscience de son enveloppe corporelle au contact de la musique. Or, ce contact est d'abord sécurisant, puis « dangereux », invasif, pénétrant, mais aussi inattendu (les retours à la brume sont décrits comme des « retours au connu »). Même si l'auditeur introduit son explicitation en annonçant que les émotions sont au centre de son vécu, la suite de ses formulations montre qu'il s'est constamment concentré sur l'interface entre l'intérieur et l'extérieur de son corps. Il explique que la musique est en interaction avec lui et que c'est ce contact qui détermine son état émotionnel. La description de l'environnement comme « bienveillant » ou, ensuite, comme quelque chose qui « attaque » suggère également une personnalisation de ce monde extérieur.

#### *Auditeur 5 : un bonhomme en marche vers l'au-delà*

Le début, dans une sonorité douce et agréable, très aérienne (Brahms, Arvo Pärt), n'a pas d'images précises. J'ai vu ensuite un paysage un peu pastel où on avance, un paysage qui se déploie d'une manière assez floue (comme dans un tableau de C. D. Friedrich, vert clair, blanc, brun). Une autre image est celle de la mer, de grandes étendues, une femme qui va vers un autre monde (comme dans le film *The tree of life*). Cela me fait penser aux origines du monde, au cosmos, à la vie et à la mort. Je me laisse aller dans ce flux qui berce et qui m'amène vers une lumière (un chemin vers l'au-delà, mais pas inquiétant). Ensuite, un monsieur avec un chapeau est apparu, austère, vu de dos. C'est un personnage familier, comme si je l'avais toujours connu, un ami intime. C'est mystérieux, on ne sait pas où on est. Je ressens du chagrin, la sensation d'un départ. Il fallait le protéger, mais aussi le laisser partir. Puis, une musique déstructurée et chaotique est arrivée. J'ai des images d'arbres calcinés, des visions d'enfer. C'est inquiétant. Des secousses électriques, comme pour le personnage du film *Lost highway*, qui se perd dans l'obscurité, devient fou. Le petit monsieur avec son chapeau doit alors faire un

choix, il est en train de mourir et il doit aller du côté de l'enfer ou du côté de Dieu. C'est comme dans la vie quotidienne, quand on sort de son soi propre, de sa vie propre (qui est tranquille, apaisée, lumineuse), on est tiraillé tout à coup par des choses extérieures, désagréables, ce qui donne cette sensation d'étirement. Progressivement, le côté doux devient de plus en plus imperceptible et, à la dernière apparition de la musique déstructurée, le personnage se trouve entouré d'espèces de soleils de toutes les couleurs, très criards. Le bonhomme était là tout le temps, mais il apparaissait par intermittence. J'avais parfois l'impression que je prenais sa place, qu'il y avait une sorte de fusion, surtout lors des irrptions. Il se retranchait en moi, comme quelque chose qui est tenu de côté, à l'abri du chaos, comme une empreinte silencieuse, à l'abri des irrptions qui pouvaient déranger ce cheminement vers l'ailleurs. Il y avait une opposition entre ce qui était intime et ce qui était étranger.

A5 a proposé une explicitation plus étendue que les autres auditeurs, en raison également d'un vécu très riche en références intertextuelles (films, tableaux, compositeurs), en réflexions personnelles (sur la vie quotidienne) et en interprétations d'images (comme dans la différence entre l'intime et l'étranger, proposée comme clé de lecture de son propre vécu). L'opposition entre deux états émotionnels très contrastés est présente ici, comme dans les verbalisations précédentes. Le début est caractérisé par un flux doux qui berce, avec des images lumineuses et floues qui apparaissent progressivement. Les « irrptions », au contraire, apportent de l'inquiétude, des images de folie, de peur. La tension musculaire (« sensation d'étirement », « tiraillement ») remplace alors l'état initial d'agréable détente passive (« on va se laisser aller dans ce flux »). La figure du bonhomme traverse ces deux situations comme un élément de continuité, comme l'incarnation d'un choix entre le monde intime (« sa vie propre ») et le monde étranger (« les choses extérieures »). La fin de l'atmosphère de douceur initiale est à l'origine d'un double processus : la fusion entre l'auditeur et ce personnage (« je prenais sa place ») et l'identification des irrptions comme « choses extérieures ». A5 finit par donner sa propre interprétation de son explicitation comme exprimant le besoin de mettre son soi propre à l'abri du chaos des choses extérieures, en gardant toujours l'empreinte silencieuse d'un cheminement serein vers un ailleurs.

### *Extraction des régularités de saillances*

Les témoignages des cinq auditeurs partagent une structure commune, fondée sur une *alternance entre deux « ambiances » opposées*, alternance qui se poursuit tout le long de l'écoute : une ambiance *statique* et une ambiance *dynamique*. Ces ambiances se greffent sur des vécus non réflexifs *positifs*, plaisants, d'un côté, et *négatifs*, dérangement, de l'autre (sauf pour A1, qui perçoit les deux situations comme agréables). L'alternance entre ces deux moments s'avère être une cohabitation, avec l'émergence successive d'un élément statique ou dynamique, quand l'autre demeure latent, silencieux mais présent. La deuxième ambiance prend de plus en plus de place au fur et à mesure que la pièce avance. Cette dialectique de fond, binaire, implique trois autres *dialectiques parallèles* qui constituent autant de polarisations du sens :

1. *La relation entre monde intérieur et monde extérieur au sujet*. Le milieu est d'abord fluide et fournit un vécu doucement immersif : la mer (A1), un espace dense et aquatique (A2), l'air (A3), la brume (A4). Le milieu est sécurisant et bienveillant (A4). Cette impression disparaît dans les sections caractérisées par un vécu dynamique négatif. On passe d'une symbiose (je suis « dans mon milieu », A3), d'un enveloppement, d'un échange de pression dans une vibration commune (A2), d'une contention passive et agréable (comme dans le tuyau de A1), à une attaque qui viole l'intimité, à une intrusion agressive d'éléments externes dans l'espace intime (A2, A4, A5). Il est intéressant de remarquer que c'est souvent le fait de subir une attaque venant de l'extérieur qui permet de prendre conscience de la différence entre l'intérieur et l'extérieur de soi (explicité par A5), qui se configurent ici comme espaces antithétiques, en conflit. Lorsque le milieu perd sa caractéristique de contenant positif, soit le contact devient une pression envahissante (A2, A4), une attaque dangereuse pour son enveloppe corporelle (A4), soit on se voit face à des objets identifiés comme extérieurs au sujet (comme les figures éclairées de A1), parfois liés à des scènes de violence et de destruction (comme les météorites et les volcans de A3 ou les arbres calcinés de A5).
2. *Les dimensions tensionnelles, énergétiques, gestuelles*. Le début des vécus est généralement caractérisé par une faible tonicité musculaire : le corps est calme et immobile (A4), ou se laisse transporter passivement (comme dans le tuyau de A1 qui

avance). Si l'on perçoit un mouvement, celui-ci est continu, régulier, cyclique, prévisible (comme pour le mouvement circulaire de A2), un bercement plaisant (A3, A5) ou un léger balancement (A4), une ondulation (comme pour l'aurore boréale de A4), un déploiement harmonieux (A3), quelque chose qui se diffuse doucement (A4). On peut vivre un état d'apesanteur souvent associé au fait de se trouver suspendu dans un milieu fluide (l'eau de A1, l'air de A3, la brume de A4). La deuxième ambiance apparaît comme plus active, mouvementée (« côté gestuel, ça rebondit », A1), imprévisible (A2, A4). La tension musculaire est beaucoup plus élevée, comme pour la mâchoire serrée de A2, dans le corps qui se vrille et se tord pour A3, tiraillé et étiré (A5), qui subit des attaques dangereuses (A4) et des secousses électriques (A5).

3. *Les aspects visuels et tactiles* des images évoquées. Les premières impressions ne sont pas visuelles, ou elles témoignent d'une incapacité de la vue à saisir des figures nettes. En effet, les premières sensations visuelles sont floues (A5) et grises, troubles (comme pour l'eau évoquée par A1), ou noires (comme la brume de A4). On dirait que, progressivement, le sens de la vue s'aiguise, ou que l'apparition d'un rayon de lumière lui permet de devenir opérationnel (comme pour les apparitions printanières de A1), ou qu'on s'achemine vers la lumière (A5). Un paysage lumineux et paisible surgit (A2, A3, A4, A5), aux couleurs pastel (A5), mais toujours très statique (ou légèrement ondulatoire, pour A4), sans êtres humains perceptibles ni animaux (A3). La deuxième ambiance, quant à elle, sera marquée par des images aux couleurs vives (A1, A3), aux contours plus nets et anguleux (comme pour les polygones de A3) ou comme des soleils aux couleurs criardes (A5). Les sensations de type tactile surgissent assez rapidement (comme pour la pression ressentie sur tout le corps par A1 ou sur la tête par A2) et suivent la dynamique des relations au milieu contenant. Les pressions sont d'abord comme des échanges homéostatiques (A2), mais elles deviennent ensuite plus violentes, comme des coups. Ces impacts sont soit sentis dans son propre corps (A2), soit projetés dans le paysage (comme dans le bombardement de météorites de A3).

### 3. Les résonances ontogénétiques

Nous proposons d'explorer maintenant les résonances que ces saillances produisent à l'intérieur d'un domaine de recherche spécifique, celui des études sur la mémoire trans-natale. Il s'agit de travaux qui, faisant converger plusieurs disciplines (psychologie, physiologie, sémiotique, anthropologie...), ont montré que certaines expériences vécues entre la conception et la naissance pourraient être enregistrées par l'embryon/fœtus et réactivées, ensuite, lors de ses expériences post-natales. En effet, les premières expériences de communication du nouveau-né, comme l'explique Richard Parncutt (2009), pourraient consolider la mémoire trans-natale et la prolonger dans le temps.

#### *Les Styles Prénatals*

En travaillant sur la fonction de la mémoire trans-natale dans la créativité humaine, Stefania Guerra Lisi et Gino Stefani (2009 ; 2010) ont développé le modèle des « Styles Expressifs Prénatals ». Ce modèle est fondé sur une théorie sémio-psycho-physiologique de la communication et de l'expression chez l'être humain qu'ils ont appelée « Globalité des Langages », avec des applications en pédagogie, en thérapie et en sciences des arts. Pour ces auteurs, la vie prénatale laisserait des traces inconscientes, profondes et ineffaçables, de deux types : des archétypes universels et des empreintes individuelles (2010 : 52). Sur le versant des archétypes, Guerra Lisi et Stefani identifient sept « schèmes-images » d'origine prénatale, correspondant à sept phases de la vie intra-utérine, décrits à l'aide d'un ensemble ouvert et hétérogène de traits qui permet d'en reconnaître les manifestations<sup>5</sup>.

- 1<sup>er</sup> Style : Concentrique-pulsatif (se dilater et se concentrer avec un rythme régulier ; persistant, insistant ; constant, à peine varié, pulsation, vibration...).
- 2<sup>ème</sup> Style : Balançant (mouvement ondulatoire, osciller ; continuité, glisser ; abandon, se laisser aller ; concentration passive, hypnotique ; plaisir délicat, souple, doux ; nuances...).
- 3<sup>ème</sup> Style : Mélodique (mouvement continu, linéaire ; ascensionnel, puis plané ; légèreté ; caresse, plaisir ; vol, rêve...).
- 4<sup>ème</sup> Style : Tournoyant (mouvement circulaire, rotatoire, voltigeant ou tourbillonnant ; excitation, ivresse, extase...).
- 5<sup>ème</sup> Style : Rythmique-détaché (mouvement par

<sup>5</sup> Nous ne citons ici que quelques traits du prototype et renvoyons, pour plus de détails, à l'ouvrage de Guerra Lisi et Stefani (2009).

segments, va-et-vient, impulsions, coups ; activation tonique...).

- 6<sup>ème</sup> Style : Imago-action (désordre, chaos, perte de contrôle ; l'informel prévaut sur la forme ; figures superposées ou déformées ; attente, menace ...).

- 7<sup>ème</sup> Style : Cathartique (poussées, accentuations des rythmes, accélération ; chute ; conclusion libératoire ; épuisement du débit d'énergie...).

La première ambiance qui ressort des explicitations de l'écoute de *The unanswered question* (contention agréable dans un milieu fluide, avec de légères vibrations concentriques, ou un bercement doux, passif) présente de nombreux points en commun avec les traits qui caractérisent les deux premiers Styles Prénatals, correspondant aux premières phases de la grossesse. Le premier Style renvoie à la phase de la nidation, « lorsque la régularité synchronique se stabilise et la vie est sécurisée » (2009 : 61). Ses mouvements prévalents sont la pulsation constante, la vibration, ou la convergence lente et continue (comme dans le geste concentrique mimé par A2). C'est ainsi que, dans le cas de A1, par exemple, le conduit sous-marin incarne l'abri où l'être niche, alors que l'eau marine, qui a ici la même température que son corps, renvoie au liquide amniotique. De même, le début d'une croissance organique peut être évoqué par le déploiement harmonieux de la genèse du monde, comme pour A3.

Dans le deuxième Style, l'embryon est soumis à un mouvement ondulatoire, passif, répété et continu, articulé en deux phases (impulsion/inertie, appui/relaxation) (2009 : 75). C'est ainsi que A3 et A5 font l'expérience d'un bercement, et A4 mentionne un balancement léger. Ces deux premiers Styles partagent une relation similaire avec le milieu contenant : une confiance à l'égard d'une enveloppe sécurisante, symbiotique (« bienveillante », disait A4). Ce « se laisser aller » conduit à adopter une tonicité basse, légèrement fluctuante, sans pics, un flux d'énergie constant, avec de petits mouvements répétés (convergence et vibration pour le premier, ondolement doux pour le deuxième). De plus, dans ces deux Styles, pour Guerra Lisi et Stefani, le flou et la nuance prévalent sur les figures claires et les contours précis (comme dans les eaux troubles de A1 ou dans la brume de A4). La deuxième ambiance, quant à elle, semble faire appel aux dernières phases de la vie intra-utérine : les Styles Prénatals 5 et 6, avec une prédominance du sixième Style dans la fin de la pièce. Le cinquième Style correspond à une phase d'orientation rythmique des membres vers la paroi utérine, suivant des extensions angulaires du centre vers la périphérie, qu'il peut désormais atteindre grâce à son niveau actuel de croissance. C'est une gesticulation qui ne suit plus le contour

d'une ligne courbe, comme pour les Styles précédents, mais de courts traits rectilignes, et qui alterne les sensations de contact et de détachement. C'est une « exploration du contenant », accompagnée d'une « mesure de soi », qui est possible grâce à une motilité plus importante, une activation du tonus musculaire : « Le Style Rythmique est la première *représentation mentale* d'un soi actif et provocateur par rapport aux confins » (Guerra Lisi & Stefani, 2009 : 103-104). Les rayons de lumière de A1 atteignent ainsi de façon rectiligne des objets plus éloignés que le tuyau contenant. Les côtés des polygones et les météorites de A3 ont la même trajectoire et expriment la même activation tonique.

Le sixième Style correspond à la phase finale de la grossesse, lorsque l'enfant devient prisonnier de l'espace à cause des dimensions atteintes. Même s'il a de plus en plus de mal à explorer l'espace avec ses membres, son esprit peut suivre les « images internes », traces des expériences précédentes, mais superposées, déformées, mélangées, dans une « syntaxe onirique » (*ibid.* : 113) (comme pour les scènes de A1, de plus en plus foisonnantes, jusqu'aux « visions d'enfer » de A5). Le rapport au milieu contenant se transforme radicalement, soulignent Guerra Lisi et Stefani : l'espace n'est plus rassurant, mais instable, inquiétant ; on sent quelque chose de menaçant ; on éprouve l'angoisse face à l'imprévisible (*ibid.* : 114). Ainsi A2 perçoit-il l'environnement comme « oppressant », au sens qu'il exerce de véritables pressions sur son corps, alors qu'avant les échanges avec le milieu étaient légers et réciproques. A4 et A5 ressentent une forte inquiétude pour un danger imminent. Le besoin, qu'évoque A5, de faire un choix entre la vie et la mort, entre l'enfer et le paradis, anticipe déjà cet « antagonisme entre pulsion de mort et affirmation vitale » qui caractérisera, pour Guerra Lisi et Stefani, le Style suivant, le « Cathartique » (*ibid.* : 123).

#### *L'apparition de la subjectivité*

La première ambiance ressortie dans les explicitations trouve également des résonances dans les études psychologiques sur les origines de la subjectivité humaine. Les premières phases de la vie embryonnaire semblent, en effet, caractérisées par un vécu fusionnel sans distinction mère/enfant. L'une des propriétés de la perception fœtale est ce que Jerome Oremland (1989) appelle la « bi-unité primordiale », à savoir cette unité avec l'objet primaire, la mère, qui fait en sorte que les vécus kinesthésiques, sonores et tactiles fusionnent dans un tout expérientiel sans contours précis. Cependant,

cette unité n'exclut pas des échanges, ni une forme primaire de « communication ». On retrouverait là cette condition originaire dont parlait Merleau-Ponty (1988 : 312) : « une sorte de précommunication, de collectivité anonyme, sans différenciation, sorte d'existence à plusieurs », qui précède la ségrégation et la distinction entre individus. Le processus de différenciation commencerait pourtant bien avant la naissance, comme le remarque Nicole Miglio (2019), pour qui l'expérience de la grossesse façonne la distinction soi/autre autant au niveau du soi de la mère que de celui de l'enfant à naître. Les premières activités motrices du fœtus lui permettent, en effet, de sentir l'espace qui l'entoure, de sentir son corps et les conséquences de ses mouvements sur son corps. Si nous retournons maintenant à nos verbalisations, nous pouvons remarquer que c'est l'évolution des *impressions tactiles qui matérialise l'apparition de l'autre* et accompagne le passage de la première à la deuxième ambiance (il suffit de rappeler le rôle de l'« enveloppe corporelle » pour A4, avec le passage du « vide » environnant à la présence de quelque chose d'étranger qui veut envahir le sujet). Or, nous savons que, dans la vie intra-utérine, le toucher (premier sens développé, autour de huit semaines de vie prénatale) joue un rôle fondamental dans la constitution du soi de l'enfant *in utero* : même s'il n'est pas dans une posture de « face à face » avec une autre personne, le fait de toucher le placenta ou l'utérus lui permet de faire une expérience de l'altérité (Bornemark, 2016 : 255). Par conséquent, le toucher est le premier médium d'interaction entre le soi de l'enfant et celui de sa mère (Miglio, 2019 : 87). C'est à partir de 26 semaines que l'enfant multiplie ses mouvements et ses interactions tactiles (mais aussi les auto-contacts) et explore de plus en plus son environnement, ce qui lui permet de développer son schéma corporel. Dans nos verbatim, en dehors des différents cas où l'on évoque explicitement une expérience de contact, un transfert du tactile au visuel s'opère pour les autres auditeurs : pour A1, l'autre surgit comme atteint par un faisceau de lumière ; pour A3, le paysage devient « autre » parce qu'il est « altéré » par les impacts des météorites ; pour A5, le tiraillement et l'étirement font apparaître des « choses extérieures » qui menacent. Une différence ultérieure entre première et deuxième ambiance réside en *l'opposition entre prévisible et imprévisible*. C'est toujours à travers la manifestation de l'imprévisible que l'altérité fait son irruption (l'explicitation de A4 en est un exemple éloquent). Or, pour Suzanne Maiello (1995, 2012), la différenciation entre « moi » et

« non-moi » pourrait se mettre en place à partir du cinquième mois de la vie intra-utérine, stade auquel le système auditif est assez développé pour entendre la voix de la mère. À la différence des autres bruits continus du corps maternel (surtout la respiration et les battements du cœur), en effet, la voix se laisse entendre par moments, de façon imprévisible, et met l'enfant face à la possibilité du silence, à savoir de l'absence de ce qui se présente comme « un objet interne avec des qualités sonores » (Maiello, 1995 : 27). Or, « la séparation implique la conscience de la possibilité d'absence » (Maiello 1995 : 26) et conduit l'enfant à une proto-expérience de l'altérité de la mère et du monde extérieur. Les autres sons de l'environnement utérin constituent un arrière-plan continu, qui correspondrait à ce que Didier Anzieu (1985) appelait une « enveloppe sonore », qui disparaît pourtant au moment de la naissance. Ceci expliquerait la fonction calmante des pulsations graves et régulières dans la basse en musique, à même d'évoquer le battement du cœur de la mère (Maiello 1995 : 39). Ainsi, nos auditeurs cherchent-ils la continuité apaisante de la première ambiance lorsque les irruptions soudaines s'arrêtent (comme un « retour au connu », A4 ; au bonhomme « familial », pour A5). À la fin, pour A3, la séparation s'exprime dans la prise de distance par rapport à la musique et se traduit par un changement de conduite (d'« empathique » à « taxinomique », selon les termes employés par Delalande) (2013 : 35-91) : l'expérience de transe est remplacée par la recherche d'une cohérence supérieure dans la construction formelle de la pièce, posture adoptée comme stratégie pour se protéger des attaques sonores.

Dans nos explicitations, ces deux ambiances *alternent tout en cohabitant*, dans une transition progressive vers une situation où la deuxième situation prédomine et la première demeure silencieuse (comme le tuyau gris et les scènes printanières de A1, ou le bonhomme et les soleils criards pour A5), comme abritée dans l'intériorité. Si l'on regarde à la vie prénatale, l'utérus incarne ce que James Grotstein (1979) appelait l'« objet d'arrière-plan » de l'identification primaire, qui est, pour lui, « créateur et garant de notre sensation de contentement » (*ibid.* : 370), le premier « autre » de notre existence. Le vécu du fœtus alterne ainsi, au cours de la dernière partie de la grossesse, entre fusion et séparation, selon le concept de « voie double » (*dual track*) suggéré toujours par Grotstein (1980). L'une des motivations les plus profondes de l'écoute musicale pourrait alors s'enraciner, à notre avis, dans la capacité qu'a la musique à susciter, chez l'auditeur, une

expérience comparable à celle de l'enveloppe primaire lors de la vie prénatale. Comme d'autres musiques avec des caractéristiques similaires, *The unanswered question* pourrait, d'abord, nous inviter à plonger dans une substance sonore enveloppante et à vivre une « bi-unité », un état d'indifférenciation entre notre être et celui de la musique. En faisant surgir l'altérité, l'expérience de l'écoute de cette pièce suivrait cette « double voie » qui, pour Grotstein, est propre à la vie prénatale, où la symbiose cohabite avec une ébauche de différenciation. Dans nos verbatim, la présence de l'autre, comme le bonhomme au chapeau de A5, est parfois caractérisée par une interchangeabilité entre moi et non-moi, dans une sorte de « fusion » intermittente, où la figure qui apparaît a besoin d'être mise à l'abri des assauts de l'extériorité et d'être ainsi intégrée dans une forme de subjectivité naissante.

#### 4. Les résonances musicologiques

L'analyse des résonances musicologiques n'est pas une analyse musicale au sens traditionnel (à savoir une étude harmonique, rythmique, mélodique, etc. de la partition, éventuellement mise en relation avec les pratiques musicales propres au contexte de composition de l'œuvre). Elle est caractérisée, d'abord, par un changement de posture face à l'objet étudié. La posture de l'analyste, ici, intègre une prise de conscience de la différence entre l'expérience visuelle d'une partition et l'expérience auditive d'une musique<sup>6</sup>. Il serait fortement réducteur, voire trompeur, de reconduire tous les aspects de la seconde à la première. À l'inverse, il serait également dommageable d'exclure de notre analyse toute perspective musicologique autour de l'œuvre (y compris la prise en compte des références à des styles ou à des compositeurs qui pourraient non seulement se présenter à l'analyste, mais aussi apparaître dans les verbatim des auditeurs) afin de retrouver une prétendue pureté de l'instant de réception. Nous proposons alors d'envisager l'analyse des résonances musicologiques comme l'étude d'une autre forme d'interexpérience, non seulement *intersubjective* (l'expérience de l'auditeur et celle du musicologue), mais aussi *interobjective* : on fait résonner l'expérience de la musique écoutée avec l'expérience de l'œuvre comme « objet musicologique ». Ce dernier n'est en réalité qu'une idée abstraite autour de laquelle gravitent des objets divers qu'un point de vue musicologique rattache entre eux : le manuscrit,

la partition, les enregistrements, le sonogramme, les écrits du compositeur, les documents de l'histoire de la réception, la littérature musicologique, etc. Par conséquent, non seulement nous ne viserons pas une quelconque objectivité et exhaustivité de l'analyse (car elle ne veut rien « démontrer »), mais nous serons également conscients du fait que des expériences d'écoute différentes du même objet sonore pourraient conduire à des résonances musicologiques différentes de la nôtre. Et il sera aussi possible d'observer *des résonances de résonances*, à savoir, dans notre cas, de faire résonner l'expérience musicologique de l'œuvre avec les résonances ontogénétiques que nous avons proposées plus haut.

La présence de deux ambiances opposées, tout d'abord, semble résonner avec les intentions du compositeur, confiées à la préface de la partition (Ives, 1953 : 2). Les instruments sont organisés en deux groupes, quatre vents et quatre cordes, dont l'écriture musicale est aux antipodes sur le plan de plusieurs paramètres musicaux (timbre, tempo, rythme, harmonie, nuances...), mais aussi dans l'espace d'exécution (les cordes devraient être placées en dehors de la scène, pour Ives). Entre les deux, une trompette soliste énonce plusieurs fois, pour le compositeur, « la question éternelle de l'existence » (jusqu'à la septième énonciation, qui n'obtient pas de réponse, d'où le titre). Ces trois strates sonores superposées semblent si indépendantes l'une de l'autre qu'elles engendrent même trois temporalités différentes superposées. Et la forme même de la pièce pourrait être décrite de trois façons différentes selon qu'on l'observe du point de vue des cordes, de la trompette ou des vents<sup>7</sup>. Or, cette opposition est très caractérisée, et ce qu'écrit Ives dans l'édition de la partition est en résonance avec la dialectique saillante, dans les verbatim d'écoute, entre statique-positif et dynamique-négatif. Les cordes avancent imperturbables dans un mouvement lent et harmonieux, sans jamais changer d'intensité ni de tempo. Alors que les vents sont de plus en plus présents et dynamiques (« *more active, faster and louder* », écrit Ives) et leur relation avec la trompette est conflictuelle (« *the fighting answerers* », « *to mock 'the question'* »). Il s'agit de deux plans qui avancent sans arriver à véritablement interagir : toute tentative de communication est vouée à l'échec. L'impression – partagée dans toutes nos expériences d'écoute – que la deuxième ambiance devient dominante à

<sup>6</sup> Nous suivons, sur ce point, les réflexions sémiotiques de François Delalande (2019), que nous avons commentées dans notre note de lecture : Spampinato (2021).

<sup>7</sup> Sur la technique de la superposition de strates sonores, cf. Mesquita, 2015.

la fin de la pièce, alors que la première reste discrètement en arrière-plan, correspond à une densification des matériaux musicaux : des interventions des flûtes de plus en plus rapprochées ; une multiplication frénétique d'éléments sonores disparates ; des nuances croissantes ; un tempo de plus en plus rapide.

L'expérience d'une perception visuelle frustrée, empêchée par le flou, le noir, le brouillard, paraît également résonner avec les intentions de l'auteur, qui, au-delà d'une allusion aux Druides, associe le mouvement des cordes à une sorte de *silence des sens* : les cordes exprimeraient « *The Silence of the Druids – Who Know, See and Hear Nothing* ». Le son n'a pas d'attaque nette, il semble surgir doucement du silence, il avance dans tous les champs fréquentiels et nous enveloppe agréablement avec une harmonie majeure dépourvue de toute tension tonale. Le mouvement qui s'amorce est très lent, légèrement planant (descente lente du premier violon dans les mes. 1-7). Le fait de situer les cordes en dehors de la scène rompt avec les pratiques habituelles des salles de concert. On sort du face-à-face entre auditeur et instrumentiste. La musique (« acousmatique » avant l'heure, en quelque sorte) ressemble à une mise en vibration autonome de l'air environnant, à une musicalité pré-musicale, à une harmonie d'avant la musique jouée, à mettre en relation avec l'harmonie des sphères, pour Antony Cook (2016 : 109). La musique n'est pas devant nous ni en nous, nous nous découvrons plongés en elle, vibrant avec elle, comme dans le liquide amniotique lors des premières expériences de la vie prénatale. Et les descriptions fournies par la littérature musicologique viennent confirmer cette impression. Pour Cook, cet incipit est « statiquement contemplatif » et sa structure est « fluctuante » et « suspendue » (Cook, 2015), dans un « sentiment serein d'atemporalité » (Cook, 2016 : 107). D'une « beauté éthérée », pour Jan Swafford (1996 : 181), cette section est la « contemplation du mystère sublime de la création ». Cette œuvre « a un pouvoir obsédant et hypnotique », pour Robert DiYanni (1981 : 149), caractère qui renvoie, pour nous, à la description du premier des Styles Prénatals. Aucune figure mélodique n'apparaît ici. Il faudra attendre les mes. 11-13 pour qu'on retrouve un geste reconnaissable, une courbe tracée par l'alto et le violoncelle, ce qui pourrait résonner, dans les verbatim, avec les mouvements ondoyants, berçants, ou avec l'image oscillante de l'aurore

boréale (en lien, cette fois-ci, avec le deuxième Style Prénatal). Quant à la trompette, pour Ives, elle doit jouer avec la sourdine, à moins d'être dans une très grande salle, comme c'est le cas dans notre enregistrement. La réverbération du son de l'instrument crée immédiatement un effet de distance et projette l'auditeur dans un grand espace, faisant surgir dans son imagination, nous l'avons vu, des paysages paisibles ou des étendues marines.

L'accumulation des dissonances dans la partie des vents finit par rajouter à l'opposition entre les différentes strates musicales une nouvelle opposition, interne, entre les différentes composantes d'une même strate, jusqu'à une « cacophonie chaotique » qui se rapproche de la saturation du total chromatique (Cook 2015). Ces contrastes croissants semblent résonner avec le vécu tonique des auditeurs, avec les contorsions et les étirements, mais aussi avec l'idée d'intrusion agressive, de coups reçus (les flûtes sont qualifiées de « *fightening* » par Ives). Quant à la dialectique saillante prévisible-imprévisible, elle est clairement en relation avec le type de conduite mélodique et harmonique diamétralement opposé entre cordes et vents, mais aussi avec le rapprochement progressif des parties confiées aux vents (ils attaquent de plus en plus près de la fin de la « question » de la trompette) et avec les superpositions rythmiques, toujours variées et de plus en plus complexes, déstabilisant les attentes d'une oreille habituée à la musique tonale (ou, tout simplement, habituée à la section des cordes qui précède).

La dialectique saillante unité/séparation par rapport au milieu contenant est en résonance avec l'une des idées centrales du poème *The Sphinx* (1841) du philosophe et poète américain Ralph Waldo Emerson, qui représente l'une des sources d'inspiration de Ives et qui fournit même le titre pour sa composition (citation du vers 113 de ce poème)<sup>8</sup>. La question posée par le Sphinx est l'énigme du sens de l'existence (« *the fate of the man-child ; the meaning of man* », vv. 9-10) et reste sans réponse tant que le regard du sujet se focalise sur la *séparation* et non pas sur l'*unité* entre les choses. Seuls le poète et l'enfant possèdent la simplicité qui leur permet de trouver la réponse dans le *flux* originel de la Réalité, alors que l'adulte et le scientifique sont prisonniers d'un esprit analytique qui sectionne le continuum et reste piégé dans une réalité artificielle<sup>9</sup>. Le sujet et l'objet, dans la philosophie

<sup>8</sup> Pour une étude plus approfondie des relations entre ce texte et l'œuvre de Ives, voir, entre autres, McDonald (2004) et Pevoski (2020).

<sup>9</sup> En 1859, Emerson expliquera ainsi la signification de son poème : "I have often been asked the meaning of the

*'Sphinx'*. It is this: the perception of identity unites all things and explains one by another, and the most rare and strange is equally facile as the most common. But if the mind live only in particulars, and see only differences (wanting the power to see the whole—all in each), then

transcendantaliste d'Emerson, sont intimement liés : seule la vision joyeuse et unitaire du poète, de l'enfant et de l'âme amoureuse arrive à abolir ce dualisme (cf. Cannella 2015 : 217). C'est ainsi que Ives donne une voix au chant inaudible de cette union harmonieuse (avec les cordes) et une autre voix, cacophonique (avec les vents), à la réponse humaine qui ne voit que des séparations. Comme nous l'avons vu en analysant nos verbatim, après la surprise initiale, les retours périodiques à l'harmonie après chaque irruption des flûtes favorisent le passage de la dialectique unité/séparation à la dialectique intimité/extériorité, produit d'une première séparation entre moi et non-moi. Dans une résonance de résonances, nous pouvons alors apercevoir un lien entre l'expérience intra-utérine de bi-unité et les expériences fusionnelles de la vie, y compris avec la Nature (appelée « *great mother* » dans le poème d'Emerson, v. 57). Retrouver cette harmonie originelle (qui, pour Ives, est une mise en vibration harmonieuse du silence) ne serait-ce pas alors comme revivre cette expérience émotionnelle immersive qu'évoque Emerson lorsqu'il écrit, dans *The Sphinx*, « *the baby by his mother lies bathed in joy* » (vv. 41-42) ? La réponse musicale que Ives donne à cette énigme ne nous suggère-t-elle pas qu'il est nécessaire de faire l'expérience de l'altérité pour se retrouver soi-même, pour reconnaître son identité et son espace intime, capable de dialoguer avec l'extérieur même quand celui-ci nous déstabilise, comme le soulignait A5 ? Ce sont autant de questions qui mériteraient d'être approfondies. Nous nous limiterons, ici à montrer que nos verbatim peuvent résonner avec la biographie de Ives et ses vécus d'union/séparation avec ses figures d'attachement primaire. Pour ce faire, nous prendrons une simple figure saillante dans le témoignage d'un auditeur, en remarquant qu'elle peut avoir des résonances musicologiques intéressantes même si elle n'a pas d'équivalents dans les verbatim des autres auditeurs. Il s'agit de la figure du bonhomme en chemin vers la mort (A5), qui se pose la question d'aller vers le paradis ou vers l'enfer et qui renvoie clairement au thème, central pour Ives, de ce questionnement existentiel de l'homme en quête du sens de la vie. A5 évoque une figure solitaire qui ressort d'une perception floue : elle peut, certes, être mise en relation avec le motif musical de la « question », à mettre « à l'abri » face aux attaques extérieures, mais on peut aller plus loin. Dans une étude psychanalytique, Stuart Feder (1992) a examiné, en général, la fonction des

« questionnements » existentiels de ce compositeur et a reconnu, en particulier, que la trompette trace visuellement un point d'interrogation sur la partition et qu'elle imite auditivement l'intonation d'une phrase interrogative (*ibid.* : 196). Feder affirme que ce questionnement est lié aux expériences de vie du compositeur et s'exprime à travers ses explorations musicales de la notion de *silence*. Associé à l'obscurité et au sommeil, le silence final – entendu, écrit Ives dans la préface, « au-delà, dans une solitude imperturbable » – serait, pour Feder, une représentation de la mort, thème fondamental des élucubrations de Ives à l'époque où il composait cette pièce (ce qui n'est pas sans rappeler l'explicitation de A5, pour qui cet homme mystérieux qui meurt laisse en nous « une empreinte silencieuse »). Or, le père de Charles, George Edward Ives, musicien lui aussi et chef de fanfare, était décédé en 1894, victime d'un accident vasculaire cérébral. Pour Feder, Charles n'a pas achevé le processus d'éloignement mental et émotionnel de son père, à qui il devait également sa première formation musicale : « le thème dominant dans la vie mentale de Ives [était] une image fusionnelle complexe du père et du fils » (*ibid.* : 328). Une résonance surprenante révèle alors un lien profond entre le bonhomme au chapeau de A5 et le père de Charles Ives. Ce « personnage familial », pour A5, doit nous quitter, il va vers la mort. La séparation n'est pas accomplie, « il fallait le protéger, mais aussi le laisser partir », dit notre auditeur. Alors, pour le protéger des attaques sonores, on réalise, à l'écoute, « une sorte de fusion » : « il se retranchait en moi », pour A5, comme dans la « *fused image* » qui conduit, pour Feder, à une « *ongoing intrapsychic collaboration* » (*ibid.* : 3). Le choc entre romantisme et modernisme en musique, vécu toujours par A5 et qui est également au cœur des réflexions ivesiennes implicitement confiées à cette pièce, serait inconsciemment lié à la relation complexe entre le *père* et le *fils*, en résonance à son tour avec la relation, complexe, elle aussi, entre la *musique du père* et la *musique du fils*.

## 5. Perspectives pour l'analyse musicale esthétique

En nous appuyant sur une analyse esthétique fondée sur une approche interexpérientielle, nous avons essayé de montrer ici les liens entre l'expérience d'écoute de *The unanswered question* de Charles Ives et la mémoire inconsciente de l'ontogenèse humaine. Nos auditeurs ont

---

*the world addresses to this mind a question it cannot answer, and each new fact tears it in pieces, and it is*

*vanquished by the distracting variety*», cité dans Cannella (2015 : 104).

explicité des vécus axés sur l'alternance entre union harmonieuse et séparation conflictuelle à l'égard d'un milieu contenant, entrant ainsi en résonance avec leur propre mémoire transnatale, mais aussi avec d'autres subjectivités, comme celles des autres auditeurs ou celle du compositeur. Le recours aux EPE dans la cadre de l'analyse des entretiens s'est révélé parfaitement adapté au contexte et aux objectifs de la présente recherche, et ce, à la fois, dans la phase de la collecte des données et dans la phase de leur analyse.

Commençons par observer la phase de collecte. Par rapport à nos précédentes recherches esthétiques, nous avons obtenu des explicitations beaucoup plus longues et riches, avec un nombre de métaphores « fortes »<sup>10</sup> bien plus important, ce qui a nourri, par la suite, notre analyse musicale. De plus, celles qui pourraient apparaître comme des limites dans une approche expérimentale ne le sont pas dans une posture phénoménologique, qui ne vise pas à obtenir des résultats objectifs à partir d'échantillons représentatifs. Ici, en effet, le nombre limité de participants n'invalide aucunement les résultats (même si l'on peut imaginer, à juste titre, que d'autres auditeurs auraient pu apporter d'ultérieurs éléments intéressants). On pourrait également se demander si le fait de donner son explicitation à la fin de la séance (qui a duré, globalement, une heure et demie) ne rendrait pas cette remémoration moins fidèle au vécu à cause du temps écoulé et de l'attention portée, entre-temps, aux autres explicitations. Là aussi, les avantages de l'entretien groupal nous encouragent à nous tourner vers la plus-value venant de l'accordage entre les participants : « les consciences des différents sujets co-expérientiels [...] – remarquent Vion-Dury et Mougin (2017 : 8) – se tournent les unes vers les autres ainsi que vers le vécu pris comme cible du sujet qui l'évoque ». En effet, la bulle intersubjective qui se constitue dans ces cas a une dynamique qui lui est propre : elle se met en place rapidement (souvent de manière implicite, par une posture, un regard, un geste... et conduit à des échanges et à des accordages très subtils) et elle a une vitalité qui fait qu'elle se métamorphose en permanence. Avec une métaphore musicale, cette dynamique fait penser à celle d'une improvisation jazz, dans laquelle les différents instrumentistes (qui se connaissent bien et ont l'habitude de jouer ensemble) se lancent à tour de rôle dans un solo, soutenus par les autres

interprètes. Dans une capacité d'écoute très fine, les autres musiciens sont là pour accueillir, accompagner et supporter l'intervention de celui qui joue son solo, en dialoguant parfois avec lui pour que son idée musicale s'exprime pleinement. L'ordre des interventions musicales acquiert alors tout son sens si l'on regarde à l'ensemble de la pièce jouée.

Sur le versant de l'analyse des données, on pourrait faire l'hypothèse qu'il existe d'autres résonances possibles dans d'autres domaines de recherche (dans les champs de la philosophie, de la psychologie, des neurosciences, de l'anthropologie, de l'esthétique, de l'histoire des arts...), peut-être même plus intéressantes que celles que nous avons proposées ici. Même s'il est légitime d'affirmer que ces disciplines pourraient enrichir notre compréhension de la réception de *The unanswered question*, leur absence ici ne fragilise pas pour autant notre argumentation. Les différents paradigmes disciplinaires suggèrent, en effet, autant de *parcours potentiels* de résonances interexpérientielles à l'intérieur d'un *horizon ouvert à l'exploration*. De plus, dans le domaine spécifique de l'analyse musicale esthétique, la notion de « résonance interexpérientielle » implique une remise en question épistémologique et ouvre des horizons de recherche très larges. Elle permet de réinterpréter la *démarche de l'analyste* non pas comme un dévoilement d'une objectivité musicale, mais comme une mise en relation dynamique entre l'expérience des auditeurs (qu'il étudie) et ses expériences propres qu'il reconnaît (parmi toutes ses expériences de vie) comme résonantes au contact des expériences d'écoute analysées. Selon cette approche, parmi les expériences évoquées chez l'analyste, on reconnaîtra un continuum entre ce qu'on appelle des « vécus » et ce qu'on appelle des « connaissances » (contrairement à ce qu'on fait habituellement en analyse musicale, où les deux doivent être séparées). En effet, si l'on se penche sur les métamorphoses conscientielles de l'analyste, même des notions hautement codifiées comme « musique romantique » ou « harmonie majeure » auront non seulement des fluctuations de sens susceptibles d'être explicitées, mais elles auront également des modes de manifestation spécifiques. Par exemple, dans l'esprit de l'analyste, elles seront caractérisées par un surgissement, une présence et une extinction aux profils très variables dans le temps, selon les diverses « formes de vitalité » dont parle Daniel

---

<sup>10</sup> Les « métaphores fortes », en analyse esthétique, sont caractérisées par un « saut imaginaire » (elles sont complexes et évocatrices), une extension de l'image (en métaphore filée) et un potentiel intersubjectif (elles

peuvent facilement entrer en résonance avec d'autres subjectivités). Ce type de métaphore s'avère plus riche que les autres en suggestions pour l'analyse musicale (Spampinato, 2015 : 33-35).

Stern (2010), comme « vigoureux », « pulsatile », « flottant », « culminant », « immobile »... En outre, comme nous l'avons vu, on pourra rattacher une image évoquée par l'analyste aux différentes formes d'*intersubjectivité* en jeu, mais également à des formes d'*interobjectivité*, comme, par exemple, lorsqu'il trouve une résonance entre l'adjectif « harmonieux » employé par un auditeur et la construction harmonique que l'objet-partition lui donne à voir. L'interexpérience pourra mettre alors en relation une multiplicité d'objets différents, comme le son d'une musique, la vision d'un musicien en train de jouer, l'information contenue dans une partition imprimée ou dans un manuscrit, un texte rédigé par un compositeur, une phrase lue dans un article musicologique... Une prise en compte des dimensions interexpérientielles (intrasubjectives, intersubjectives et interobjectives) en jeu dans l'analyse musicale inaugure ainsi de nouvelles perspectives de recherche. Pouvant elle aussi faire l'objet d'une explicitation et d'une méta-analyse, l'expérience analytique s'ouvrira alors à des explorations capables de nous mener à une meilleure compréhension des *métamorphoses conscientielles du musicologue*.

*Remerciements aux membres de l'APHEX qui ont participé à cette session*

## Références

- Anzieu, D. (1985). *Le Moi-Peau* (Paris : Dunod).
- Bornemark, J. (2016). Life beyond Individuality: A-subjective Experience in Pregnancy. In Bornemark, J. & Smith N. (éds.), *Phenomenology of Pregnancy* (Stochholm : Elanders), pp. 251-279.
- Cannella, C. V. (2015), *L'estetica della natura nel trascendentalismo americano*, thèse de doctorat, Université de Palerme.
- Cook, A. (2015). *Charles Ives's Musical Universe* (West Conshohocken : Infinity Publishing).
- Cook, A. (2016). *Charles Ives and His Road to the Stars* (second edition) (West Conshohocken : Infinity Publishing).
- Delalande, F. (2013). *Analyser la musique, pourquoi, comment?* (Paris : INA).
- Delalande, F. (2019). *La musique au-delà des notes* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes).
- DiYanni, R. (1981). In the American Grain: Charles Ives and the Transcendentalists, *The Journal of American Culture*, 4 (4), pp. 139-151.
- Feder, S. (1992). *Charles Ives: "My Father's Song," a Psychoanalytic Biography* (New Haven-Londre : Yale University Press).
- Grotstein, J.S. (1979). Who is the dreamer who dreams the dream and who is the dreamer who understands it? *Contemporary Psychoanalysis*, 15, pp. 110-169.
- Grotstein, J.S. (1980). A proposed revision of the psychoanalytic concept of primitive mental states. *Contemporary Psychoanalysis*, 16(4), pp. 479-546.
- Guerra Lisi, S. & Stefani, G. (2009). *Les Styles Prénatals dans les arts et dans la vie* (Paris : L'Harmattan). Edition originale (1999). *Gli Stili Prenatali nelle arti e nella vita* (Bologne : CLUEB).
- Guerra Lisi, S. & Stefani, G. (2010). *Il corpo matrice di segni nella Globalità dei Linguaggi* (Rome: Borla).
- Ives, C. E. (1953), Foreward. In *The unanswered question, for chamber orchestra* (New York : Southern music publishing).
- Maiello, S. (1995). The sound-object – a hypothesis about prenatal auditory experience and memory. *Journal of Child Psychotherapy*, 21 (1), pp. 23-41.
- Maiello, S. (2012), Prenatal experiences of containment in the light of Bion's model of container/contained, *Journal of Child Psychotherapy*, 38 (3), pp. 250-267/.
- Marty, N. (2020), *Quand l'écoute fait l'œuvre. L'étude des conduites d'écoute de 1979 à aujourd'hui* (Paris : Delatour France).
- McDonald, M. (2004). Silent Narration? Elements of Narrative in Ives's The Unanswered Question, *19th-Century Music*, 27 (3), pp. 263-286.
- Merleau-Ponty, M. (1988). *Merleau-Ponty à la Sorbonne : résumé de cours 1949-1952* (Grenoble : Cynara).
- Mesquita, M. (2015), Charles Ives and the Superposition Technique, *Musurgia*, 22 (2), pp. 71-81.
- Miglio, N. (2019), Affective Schemas, Gestational Incorporation, and Fetal-Maternal Touch: A Husserlian Inquiry, *Humana.Mente Journal of Philosophical Studies*, 36, pp. 67-99.
- Molino, J. (1975). Fait musical et sémiologie de la musique, *Musique en jeu*, 17, pp. 37-61.
- Mougin, G., & Vion Dury, J. (2017). L'entretien phénoménologique expérientiel de premier et de deuxième ordre : Vers la découverte des « métamorphoses expérientielles », <https://hal.science/hal-01591788>.
- Nattiez J.-J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie* (Paris : Christian Bourgois).

- Oremland, J.D. (1989). *Michelangelo's Sistine ceiling. A Psychoanalytic Study of Creativity* (Madison : International Universities Press).
- Parncutt, R. (2009). Prenatal and infant conditioning, the mother schema, and the origins of music and religion. *Musicae Scientiae*, 13, pp. 119–150.
- Pevoski, A. (2020). La question sans réponse : programmatique ou analogie structurelle ? *ATeM, Archives of Text and Music Studies*, 5 (2), pp. 1-21.
- Spampinato, F. (2008). *Les métamorphoses du son* (Paris : L'Harmattan).
- Spampinato, F. (2015). *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale* (Paris : L'Harmattan).
- Spampinato, F. (2019). L'imaginaire musical incarné. Une approche interexpérientielle des métaphores d'écoute, in Fargeton, P. & Ramaut-Chevassus, B. (éds). *Écoute multiple - écoute des multiples* (Paris : Hermann), pp. 121-133.
- Spampinato, F. (2021). La tripartition en question, *Musique en acte*, 2, pp. 127-132.
- Stefani, G. (1998). *Musica : dall'esperienza alla teoria* (Milan : Ricordi).
- Stern, D. (2010). *Forms of vitality. Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy and development* (New York : Oxford University Press).
- Swafford, J. (1996). *Charles Ives. A Life with Music* (New York-London : Norton & Company).
- Vermersch, P. (2011). *L'entretien d'explicitation* (Issy-les-Moulineaux : ESF Éditeur).
- Vion-Dury, J., & Mougins, G. (2018). L'exploration de l'expérience consciente : archéologie d'une démarche de recherche. Vers l'entretien phénoménologique expérientiel (EPE), *Chroniques Phénoménologiques*, 11, pp. 43–57.
- Vion-Dury, J., & Mougins, G. (2020). L'analyse des Entretiens Phénoménologiques Expérientiels par la méthode des saillances résonances. Vers une pensée multi-paradigmatique. *Chroniques phénoménologiques*, 17, pp. 34-37.