Séance 2

**- De l’aquatique à l’aérien**

**- Du Tout à l’identité**

**DE l’EAU A l’AIR**

La scène de la métamorphose de Syrinx est déjà marquée par la transition des eaux sablonneuses du Ladon, avec ses ondes liquides, à l’air où bruissent les roseaux et où Pan entamera son dialogue musical à la flûte. Le faune passe de l’eau à l’air, de la fusion aquatique à l’écart aérien.



Ce passage renvoie à l’accouchement, à l’exposition brutale du sujet dans l’espace aérien, qui est celui où circulent les voix des autres, des parents, après le vide fœtale, liquide. Tel est cet espace que le mythe donne à interpréter dans le chant des roseaux agités au vent. Ceux-ci font écho aux soupirs, aux plaintes, peut-être même au cri du dieu, mais en lui indiquant alors qu’il va pouvoir les suivre, les imiter avec la flûte.

Or que fait déjà bébé ? Il crie.

On trouve dans la philosophie des Lumières deux thèses sur le Cri.

Les encyclopédistes voyaient dans le cri la trace de la nature originelle. On connaît le vœu de Jean-Jacques Rousseau d’un retour à un état de nature, non perverti par la culture. Ainsi, à suivre la thèse rousseauiste sur l’origine des langues, il s’agit de renouer avec le postulat du fondement naturel d’une langue première, alors donné dans les accents, les inflexions des paroles, les mélismes vocaux, bien avant le passage aux froides articulations rationnelles propres aux corrélations verbales. Denis Diderot, dans son *Neveu de Rameau*, souligne quant à lui l’héritage passionnel du cri qui doit l’emporter sur les paroles, et servir de guide au musicien :

**« C'est au cri animal de la passion à dicter la ligne qui nous convient. Il faut que ces expressions soient pressées les unes sur les autres; il faut que la phrase soit courte; que le sens en soit coupé, suspendu; que le musicien puisse disposer du tout et de chacune de ses parties**[[1]](#footnote-1) ». D. Diderot, *Le Neveu de rameau*

Le cri serait la trace originelle de la nature instinctuelle qui se porte dans la culture humaine, qui elle ne demanderait qu’à maîtriser le cri naturel, exigeant que bébé le convertisse en langage ou en silence.

L’autre thèse, qui se solde par le même résultat, mais avec un processus différent, vient de Kant. Pour la résumer , le cri ne serait pas naturel, mais déjà culturel. Voyons ceci de plus près

Emmanuel Kant avait particulièrement souligné cette irruption dans l’espace aérien, espace des autres et de la culture, à propos du cri du nouveau-né. Ce dernier, déjà, crie en naissant. Son entrée dans le monde des hommes résonne fondamentalement au timbre d’un cri essentiel. Dans les premières lignes de ses *Réflexions sur l’éducation*, E. Kant rappelle la faiblesse du nouveau-né humain, demandant soins et éducation, à l’inverse des autres jeunes animaux :

**« Et par exemple, si un animal devait en venant au monde crier comme le font les enfants, il deviendrait infailliblement la proie des loups et des autres bêtes sauvages, attirés par son cri [[2]](#footnote-2) ».**

E. Kant*Réflexions sur l’éducation*

Dès sa naissance, le bébé signalerait sa vulnérable présence par son cri. Or, pour le philosophe, ce cri serait profondément humain, affranchi des défenses innées des autres créatures de la nature. Cette thématique est par ailleurs soulignée dans une note de bas de page de *l’Anthropologie du point de vue pragmatique*. La question que pose alors E. Kant est celle de l’origine du cri, dont l’attribution à la seule nature reste paradoxale.

**« Quelle est donc l’intention de la nature quand elle accompagne d’un cri la naissance de l’enfant, ce qui pour lui et sa mère est le plus extrême danger dans le *pur état de nature*? [[3]](#footnote-3) ».**

E. Kant *Anthropologie du point de vue pragmatique*.

De fait, « ceci pourrait attirer un loup ou un porc, et les exciter à dévorer l’enfant [[4]](#footnote-4) ». Ainsi, « aucune bête en dehors de l’homme tel qu’il est maintenant n’*annonce* ainsi son existence au moment où il naît [[5]](#footnote-5) ». Par son cri, le nourrisson signale d’emblée sa présence dans l’espace des autres, des soins et de l’éducation. Cette présence, qui « ins-crit » l’être en faiblesse et en humanité, qui l’autorise à crier sans qu’il soit une proie, est ce dont va s’emparer la culture en se substituant aux déterminations naturelles.

Ici, commence, avec le soin, l’éducation du sujet, déjà en minorité, dépendant totalement de son milieu, avant son accès à une autonomie qui ne pourra cependant que s’affirmer au sein même des codes sociaux qu’il aura reçus. Cette dépendance première doit déjà se chercher dans les réponses au cri par les stimulations sonores, les paroles entendues, les voix des adultes, également dans les bercements mélodiques de la mère.

**Audio *Summertimes* *Porgy and Bess***

**G. Gershwin 1930 (1935)**

[](http://www.bing.com/images/search?q=porgy+and+bess+r%c3%a9sum%c3%a9+de+l'histoire&view=detailv2&&id=14D27BBEC1416E6E5A0BEE63091886B121DA269E&selectedIndex=10&ccid=lPS%2bczoB&simid=608018119859899612&thid=OIP.M94f4be733a018a25dfa1ba5b19ab8fc3o0)

Ces réponses vont faire entrer le cri dans les codes sonores du milieu, en lui donnant ainsi la faculté de signifier aux autres par l’adhésion à un système partagé. Elles le dressent, le modèlent, le forment. Tel est le jeu même de ce qu’Ernst Cassirer nommait les « formes symboliques [[6]](#footnote-6) », à savoir les langages, au sens le plus large du terme, par lesquels le sujet se forme. Cette formation du cri annonce une appropriation du sonore codifié par le bébé qui module ses émissions, les maîtrise, les ajuste à ce qu’il entend. Ce long ajustage peut être reconnu comme un processus de grammaticalisation qui conduit à la capacité de symbolisation et de signification, aux langages, aux formes verbales ou musicales.

Pourtant, la thèse kantienne laisse entendre l’inverse de ce qu’avançaient les encyclopédistes : le cri ne s’autorise que par et dans la culture. Ce serait en fait la nature, avec ses défenses innées, qui l’interdirait. Ici, le cri n’est pas affranchi de la culture, mais de la nature elle-même.

Les passions sont d’emblée prononcées ou criées dans un espace qui rend possible leur scansion, qui pourra les dresser par les codes langagiers, les maîtriser par les formes symboliques. Le cri serait donc, dès la naissance, un produit ou une conséquence de la culture, un retrait des stratégies imprimées par la nature animale. Finalement, le nouveau-né devient d’autant plus « naturellement » faible qu’il s’est retiré de la nature et n’a que le secours de la culture où il peut alors crier en toute sécurité son impuissance, loin des loups ou des prédateurs.

Une telle faiblesse « naturelle », perte des mécanismes élémentaires de défense, n’est plus à chercher dans la nature, mais dans l’effet de la culture qui peut alors compenser ce qu’elle a levé et maîtriser la nature, tandis que cette dernière, elle, ordonne de se taire en naissant. Tout se passe comme si, en supprimant les instincts naturels de protection, la culture affaiblissait encore plus le nouveau-né afin que celui-ci ne puisse que s’en remettre exclusivement à elle pour se protéger et survivre.

La faiblesse du nouveau-né, son état d’incomplétude et d’inachèvement se rappellent ici. Tel est d’ailleurs le sens de l’éducation selon E. Kant. Il s’agit de permettre le passage de cet état de faiblesse, de « minorité », à un état de « majorité », mais une « majorité » qui ne peut s’atteindre que parce qu’elle est déjà précédée par une « minorité », où l’enfant est totalement dépendant de son milieu.

L’intuition du nouveau-né à pouvoir crier en toute tranquillité dans l’espace des soins et des langages serait ainsi le fruit d’une évolution de la cellule familiale humaine :

« Aux premières époques de la nature, l’enfant ne criait pas à sa naissance […] ensuite seulement vint une seconde époque où les deux parents accèdent à cet état de culture qui est nécessaire à la vie familiale [[7]](#footnote-7) ».

Pourtant, une telle intuition ne peut que supposer une sorte de précompréhension de « cet état de culture », avant la naissance.

Pour extrapoler, on pourrait dire que selon les encyclopédistes cet « avant la naissance » relèverait totalement de la nature, que fœtus ne serait qu’un ensemble d’organes. A l’inverse, pour Kant, bébé ou le fœtus possède déjà une intelligibilité de la culture où il naître, et cette intelligibilité l’autorise à crier sans qu’il ne soit une proie.

De fait, l’accès au langage et à la symbolisationn’en est pas moins pré-conditionné, lors de la vie fœtale elle-même, par le développement de l’ouïe qui se prépare alors. Le mythe le dit bien : tout commence au sein même du Ladon, avec l’action préparatoire des Ondes, les fluides sœurs de Syrinx.

On sait, en effet, que fœtus entend et enregistre des sons qu’il filtre au travers du liquide amniotique, à commencer par les voix, les battements cardiaques. D’ailleurs ces derniers, selon Desmond Morris, agiraient dans la vie fœtale comme une sorte de « circuit imprimé [[8]](#footnote-8) » conditionnant à tout jamais le sujet à une sorte de rythmique essentielle. C’est alors toute l’articulation entre la vie intra-utérine, avec ses premiers « pré-encodages » sonores, et le passage au régime aérien qui se joue ici.

***DE L’AQUATIQUE A L’AERIEN***

Dans son article « Le fœtus, Pierre et le loup [[9]](#footnote-9) », Jean Feijoo présente une recherche où des réactions significatives ont été remarquées chez des nourrissons de six mois entendant la ligne de basson de *Pierre et le loup*, à qui le même extrait avait été diffusé lors de leur vie fœtale. Toute la thématique de la mémoire liée à la musique peut se rappeler alors. D’ailleurs la mythologie conte que les Muses sont filles de Mnémosyne et, pour reprendre un aphorisme nietzschéen,

**« toute musique ne commence à exercer un charme magique qu'à partir du moment où nous l'entendons parler la langue de notre propre passé [[10]](#footnote-10) ».** F.Nietzsche

Au-delà, cette mémoire de l’ouïe, comme sens prénatal précoce, s’offre à considérer une dualité qui marquerait l’éveil du psychisme dans la vie intra-utérine. J. Feijoo observe ainsi que dans la vie quotidienne du fœtus, « se mêlent sa perception de la réactivité maternelle et sa perception de l’environnement sonore [[11]](#footnote-11) ». Cette dualité perceptive peut conduire à poser l’espace sonore selon sa distinction potentielle à l’égard de la symbiose propre à la « réactivité maternelle ». Dans ce sens, l’ouïe se prête à annoncer la possibilité d’une distanciation vis-à-vis de la fusion organique initiale, une sorte de préparation transitionnelle où viendra s’amorcer le psychisme. Comme le rappelle Catherine Dreyfus à propos des travaux d’Alfred Tomatis, « biologiquement, l’oreille précède tous les organes. Même le cerveau. Elle conditionne toute notre manière d’être, tous nos rapports avec le monde [[12]](#footnote-12) ».

L’exemple que cite Maurice Pradines, sur le terrain de la psychologie perceptive, est très révélateur. Cet auteur commence en effet ses leçons sur l’ouïe dans *La Fonction perceptive* en se référant à la fonction tactile chez les poissons, aux ondes aquatiques et aux phénomènes d’une « pression liquide antérieure à la pression par contact [[13]](#footnote-13) ». L’oreille ne se serait pas

« créée originairement pour recevoir les ébranlements ─ c’est-à-dire les variations de pression brusques ─ du milieu aérien. C’est, en réalité, un appareil de réception des ébranlements liquides transformé en appareil de réception des ébranlements aériens [[14]](#footnote-14) ».

Maurice Pradines insiste particulièrement sur ce passage de l’aquatique à l’aérien. Celui-ci est fondamentalement marqué par l’avènement de l’ouïe qui, loin d’un simple sens parmi d’autres, jouerait alors un rôle déterminant pour asseoir l’appareil psychique et les fonctions du langage.

**« L’ouïe est évidemment devenue l’organe essentiel de l’esprit dans le langage ; mais ce n’est pas parce qu’elle a pu enregistrer les sons du langage qu’elle est devenue l’organe de l’esprit : c’est parce qu’elle était l’organe de l’esprit qu’elle a pu devenir capable d’enregistrer les sons d’un langage** [[15]](#footnote-15) ». M. Pradines

Cette thématique se retrouve, sous un angle psychanalytique, dans *L’Ombilic et la voix* de D. Vasse. Pour cet auteur, « le fœtus, enroulé au ventre maternel, ressent des pressions liquidiennes en même temps que les sensations auditives [[16]](#footnote-16) ». Là aussi, l’oreille qui s’élabore alors va jouer un rôle déterminant pour la vie psychique. Après la naissance,

**« le tympan, comme la peau mais plus spécialisé qu’elle, reste toujours offert aux vibrations de l’air ambiant. L’oreille, ordonnée au décodage du message qui accompagne tous les autres flux, maintient constamment le corps ouvert à la sphère du subtil qu’elle branche sur un appareil psychique dont l’activité est permanente [[17]](#footnote-17) ».** D. Vasse, *L’ombilic et la voix*

Naître, passer de la vie liquide du fœtus à l’air, signifie accéder à ce que l’audition prénatale aurait ainsi préparé, à savoir l’entrée dans l’espace aérien, espace des sons, de la communication et du langage. Telle est la « sphère du subtil », lieu de la pensée et de la symbolisation. Cette « subtilisation » s’inscrirait fondamentalement, dès la naissance, dans l’exposition brutale à l’air, dans la rupture du monde aquatique propre à la fusion fœtale.

C’est alors, selon D. Vasse, que l’ombilic est coupé et remplacé par la voix maternelle. Ce psychanalyste observe d’ailleurs que les dessins des enfants psychotiques représentent souvent le corps « sur un bateau ou sur une grève, à la limite que la terre impose à la mer [[18]](#footnote-18) ». Il reste à préciser les modalités de cette « subtilisation » sonore, où le sujet entame sa construction dans l’espace social, tel Pan sortant du Ladon. C’est déjà le passage du Tout, de la totalité fusionnelle des origines, à l’identité culturelle qui est concerné.

***DU TOUT A L’IDENTITE***

C’est par l’environnement des symbolisations sonores, des sollicitations vocales dont il bénéficie, que le tout-petit commence à ébaucher l’unité propre de son Soi, en se préparant progressivement à se démarquer de la vie symbiotique avec la mère.

Or, à suivre la thèse développée par Didier Anzieu à propos de l’« enveloppe sonore du Soi [[19]](#footnote-19) », la construction de cette unité passe déjà chez le nourrisson par une sorte de prise de conscience de la peau, que stimulent la voix enveloppante de la mère et ses caresses. Ainsi pourrait-il en être, dans le mythe, de l’action du vent sur les roseaux qui va orienter le choix langagier du faune, qui va donner sens au dialogue musical avec la flûte dont il s’enveloppera. L’espace sonore est, en effet, toujours enveloppant, « tout autour », à l’instar même de la totalité propre à Pan. Il se soustrait à la vue directionnelle (sauf chez Argus) pour entourer le corps, pour l’enrober de vibrations où se réalise déjà la peau. Comme l’observe Michel Imberty à propos de Didier Anzieu, la

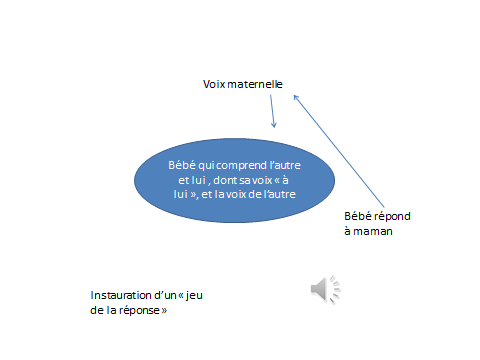
**« La  peau est donc à la fois ce qui marque la limite entre l’intérieur et l’extérieur, ce qui donne au bébé le sentiment que ce qui est à l’intérieur est ‘‘ de lui’’, est ‘‘lui’’, le sentiment confus en somme d’un soi [[20]](#footnote-20) ».** Didier Anzieu , le *Moi-Peau*

Tel est ce que permet l’« enveloppe sonore du Soi ». Celle-ci constitue le premier espace psychique, avant même l’espace visuel. Dans cet espace sonore, le nourrisson reçoit et éprouve les diverses sensations sonores, plaisantes ou déplaisantes, venues de son environnement : bruits, sons, voix. Ces sensations installent les premières bribes de sens au travers desquelles s’amorce la constitution du moi « comme enveloppe contenante » qui permet à l’appareil psychique de construire sa capacité de signification et de symbolisation.

Les sensations sonores enveloppent le sujet, comme des vibrations « épidermiques » qui lui permettent d’appréhender la limite de son corps, de la peau qui l’enrobe. L’antithèse de cette enveloppe se retrouve dans la punition apollinienne de Marsyas et de Midas : écorchement pour le premier, retour à l’indétermination d’un corps monstrueux pour le second. Ainsi, une fois enveloppé, le bébé comprend-il ce qui est de l’ordre de son corps, de son moi, et de l’ordre du « non-corps » ou du « non-moi », l’autre.

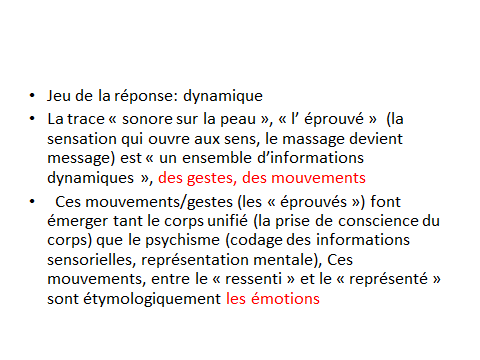
On mesure deux conséquences de cette enveloppe sonore : la réponse et une dynamique de l’émotion :

Pour la première,



La voix maternelle délimite l’espace même de cette enveloppe, mais tout en répondant aux émissions vocales du nourrisson qui accède peu à peu à la démarcation entre ce qui procède de sa voix propre et la voix de l’autre. Une amorce du dialogue se déclenche ainsi, en prenant pour trame première une alternance d’émissions vocales et de réponses. De la sorte, Pan, une fois pris dans la dynamique d’un dialogue et d’un jeu de réponses avec les voix des roseaux, puis sa flûte, peut progressivement unifier son corps. **Jeu de la réponse akas**

Pour la seconde conséquence, ce jeu de la réponse est dynamique.L’enveloppe sonore se construit fondamentalement par une tactilité sonore qui ouvre le sens, le message, mais qui se donne se donne comme un mouvement, une trace, un geste sur la peau où, comme l’observe si bien M. Imberty, le massage devient message.



A propos de la construction de la perception musicale et de la représentation de la musique, cet auteur relève que

« les ‘‘éprouvés ’’ du corps constituent un ensemble d’informations dynamiques sur l’état tensionnel de l’appareil neuromusculaire et de ses circuits énergétiques [[21]](#footnote-21) ».

Dès lors, « le geste et le mouvement sont […] à l’origine de la représentation musicale [[22]](#footnote-22) ».

Ce que représente la musique, c’est un mouvement, une dynamique, un geste, comme le montre la danse.

Cette médiation gestuelle serait ce qui donnerait lieu à la construction tant de la faculté de représentation, à savoir la *psyché*, que du corps. C’est par le mouvement/getse que le sujet prend conscience de son corps, mais dans le même mouvement élabore ce qui sert à prendre consceince, à coder, à représenter : le psychisme

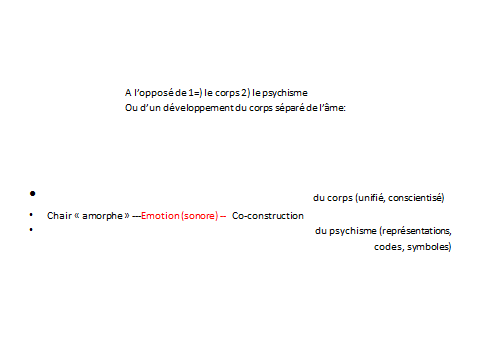
Le mythe de Pan se prête à renforcer cette hypothèse : c’est en quittant l’impossible fusion/symbiose aquatique avec sa naïade que le dieu accède conjointement tant à la représentation/symbolisation musicale –psychisme-, qu’à l’unité de son corps, avec les gestes musicaux lui étant propres, qu’il affirme sa part humaine par rapport à son indétermination monstrueuse des origines.

Il y aurait alors une co-construction de deux instances qui se différencieraient en interagissant : le corps et le psychisme,. Cette intercation serait à la base donnée par le mouvement entre le ressenti, l’éprouvé, et sa mise en catégorie mentale, sa codification. On aurait des sensations-informations entre le corps et le psychisme, avec des jeux de tensions, de détentes, de vibrations. Ces sensations inscrivent ainsi un mouvement où le perçu sensoriel sollicite une réponse et une mise en représentation qui, en retour, lui répond, lui donne sens.

C’est par un tel mouvement bouclé que pourraient se constituer en réciprocité tant le corps sensoriel, au sens de la prise de conscience et de la représentation du corps, que la pensée représentante. Ce mouvement, étymologiquement, se reconnaît comme celui de l’émotion, prise dans un processus circulaire entre ce qui est ressenti et ce qui est représenté, entre *soma* et *psyché* qui se constituent en se différenciant dans une boucle signifiante.

Ici, la perspective, que l’on retrouve dans les travaux d’h wallon, ou de la psychanalyse, définit ce qui se passe dans cette enveloppe sonore chez le jeune enfant

A l’inverse de l’hypothèse classique disant il y a le corps, puis le psychisme, ou un clivage cartésien entre les deux, on obtient la figure suivante :



.S’élaborerait en fait par l’émotion un travail de différenciation entre ce que nous choisissons de nommer ici la « chair » a-signifiante, où le corps n’est pas « en-corps », ni distingué, ni unifié, comme l’ubiquité première de Pan dispersé partout, au regard de la co-construction *psyché*-*soma*.

Dans ce sens, ce mouvement-émotion ne transformerait pas le corps en esprit, mais ferait plutôt émerger depuis la substance charnelle émue ou mise en mouvement tant le corps que l’esprit, qui s’ébaucheraient en se distinguant l’un de l’autre.

On pourrait alors dire que ce mouvement-émotion est leur différenciateur. Il agit déjà par des jeux de tensions/détentes sur la substance charnelle, en la faisant accéder à l’univers de la représentation. Ce mouvement-émotion serait alors ce qui, fondamentalement, subtiliserait la substance charnelle pour l’inscrire dans le cercle du corps et de l’esprit.

Il procèderait ainsi par une capture sensible de la chair, en l’enveloppant de vibrations sonores qui impriment des émotions sensées par lesquelles celle-ci s’ouvre à l’ordre symbolique et aux codes de la représentation. Cette capture sonore de la chair, son agencement sensoriel et signifiant ne sont rien d’autre que l’immixtion progressive du sujet dans les codifications et symbolisations, que son entrée en culture, dans le monde des voix des autres (les roseaux) qui émeuvent tout en écrivant dans un système de sens ce qu’elles font éprouver.

Selon Denis Vasse, l’air

« où le petit d’homme vient s’individualiser [...] est aussi l’espace des autres, le lieu où interfèrent les sons [...] qui qualifient les processus purement et abstraitement quantitatifs du plaisir et du déplaisir de la mise en tension et du fonctionnement de l’organisme [[23]](#footnote-23) ».

Le nouveau-né passe de l’eau à l’air, « se trouve pris dans les rets du désir de l’Autre [[24]](#footnote-24) », pour advenir dans le monde des langages et « ne sera jamais perçu comme corps d’un sujet que par cette médiation première du symbole [[25]](#footnote-25) ». Le corps n’est que le produit de sa « subtilisation […] par le symbole [[26]](#footnote-26) ». Il naît de son arraisonnement par un désir inscrit sur le registre d’une symbolisation langagière opérée par des autres. C’est ainsi que la « parole de la mère (et des autres) donne corps à l’enfant [[27]](#footnote-27) », tout en lui permettant d’accéder dans le même mouvement à une activité de codification élémentaire.

« Dans l’espace aérien, les vibrations viennent frapper les plages réceptrices des organes des sens avec une intensité particulière, tout à la fois identique et variable, selon le désir inconscient de l’autre. Le repérage de cette modulation de fréquence équivaut à un décodage du message dont l’enfant est l’objet [[28]](#footnote-28) ».

Celui-ci, à condition qu’il se laisse prendre par ce message, peut s’instituer comme sujet, guidé par « la satisfaction ou l’insatisfaction dans le registre une économie du plaisir et/ou du déplaisir [[29]](#footnote-29) ».

C’est alors que s’instaurent les lois d’un système signifiant, une grammaire qui se situe déjà dans l’encodage des vibrations sur la chair, du plaisir et du déplaisir, et du désir qui s’y véhicule. Ainsi, D. Vasse souligne « la mise en service d’une activité sensorielle ordonnée [[30]](#footnote-30) » qui répond d’une part à la « satisfaction organique » et d’autre part à la « permanence du désir de la mère [[31]](#footnote-31) ».

Si cet espace de capture sensitive de la chair, d’emblée grammaticalisé et codé par les signaux sonores des autres, est celui où travaille la musique, il apparaît aussi, et fondamentalement, régi par l’ordre du sensuel. Celui-ci enveloppe la peau, règle le corps ému pour y agencer le désir et sa représentation. C’est alors que se donne l’entrée dans les codes et la signification. Mais c’est également alors que s’opère l’entrée dans le corps lui-même, à savoir un corps ajusté à une image, voire à une carte, que délimitent des lieux de tensions et de sensations instaurés au titre de codes premiers sous l’effet des voix des autres et de l’interaction affective avec l’environnement sonore [[32]](#footnote-32). Et le corps n’est pas réglé de même selon les cultures. Cf francès. C’est là, dans cet ordre sensuel, tactile et sensible, que se tient Eros.

Tel semble être, par exemple, ce mouvement primordial propre à Eros et à la musique qu’évoque Francion, le héros de *La vraie histoire comique de Francion* que le libertin Charles Sorel publia en 1623 :

**« Alors il vint des musiciens qui chantèrent beaucoup d’airs nouveaux, joignant le son de leurs luths et de leurs violes à celui de leurs voix. ‘‘Ah ! dit Francion, ayant la tête penchée dessus le sein de Laurette, après la vue d’une beauté, il n’y a point de plaisir qui m’enchante comme fait celui de la musique. Mon cœur bondit à chaque accent, je ne suis plus à moi. Ces tremblements [vocaux] font trembler mignardement mon âme : mais ce n’est pas une merveille, car mon naturel n’a de l’inclinaison qu’au mouvement, je suis toujours dans une douce agitation. Mon esprit et mon corps tremblent toujours à petites secousses […] Ainsi je ne touche ce beau sein qu’en tremblant, mon souverain plaisir c’est de frétiller, je suis tout divin, je veux être toujours en mouvement comme le ciel’’ [[33]](#footnote-33) ».**

Charles Sorel *La vraie histoire comique de Francion*

1. DIDEROT, D., Le *Neveu de Rameau*, 1762, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents,* Volume 236, p. 166. beq.ebooksgratuits.com/vents/diderot**-neveu**.pdf. [↑](#footnote-ref-1)
2. KANT, E., *Réflexions sur l’éducation*, trad. A.  Philonenko, Paris, Vrin, p. 69. [↑](#footnote-ref-2)
3. KANT, E., *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. M. Foucault, Paris, Vrin, 1964, note p. 166, souligné par l’auteur. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Ibid*., souligné par l’auteur. [↑](#footnote-ref-5)
6. CASSIRER,  E., *La Philosophie des formes symboliques*, trad. O. Hansen-Love, J. Lacoste, Paris, Les Editions de Minuit, 1972. [↑](#footnote-ref-6)
7. KANT, E., *op*. *cit*. [↑](#footnote-ref-7)
8. MORRIS, D., *Le Singe nu*, Paris, Grasset, 1967, p. 131. [↑](#footnote-ref-8)
9. FEIJOO, J., « Le Fœtus, Pierre et le loup », HERNIBET, E., BUSNEL, M.C. (dir.), *L’Aube des sens, Les cahiers du nouveau-né, n°5*, Paris, Stock, 1982,.

   Nous renvoyons par ailleurs, sur l’audition prénatale, notamment à LECANUET, J.-P., « l’expérience auditive prénatale », DELIEGE, I., SLOBODA, J.A. (dir.), *Naissance et développement du sens musical*, Paris, P.U.F., 1995, pp. 7-38. [↑](#footnote-ref-9)
10. NIETZSCHE, F., *Humain, trop humain*, trad. R. Rovini, Paris, Gallimard, 1968, aphorisme 169, p. 315. [↑](#footnote-ref-10)
11. FEIJOO, J., *op. cit*, p. 206. [↑](#footnote-ref-11)
12. DREYFUS, C., « Pour ou contre Tomatis », *L’Oreille oubliée*, Paris, Centre G. Pompidou/Centre de création industrielle, 1982, p. 20. [↑](#footnote-ref-12)
13. PRADINES, M., *La Fonction perceptive*, Paris, Denoël-Ghontier, 1981, p. 168. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Ibid*, pp. 168-169. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Ibid*, p. 183. [↑](#footnote-ref-15)
16. VASSE, D., *L’Ombilic et la voix*, Paris, Seuil, 1974, p. 80. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Ibid*., p. 82. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Ibid*., p. 81. [↑](#footnote-ref-18)
19. ANZIEU, D., « L’Enveloppe sonore du Soi », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 13, *Narcisses*. Paris, Gallimard, 1976, pp.161-179. Voir aussi : ANZIEU, D., *Le moi-peau*, *op. cit.* [↑](#footnote-ref-19)
20. IMBERTY, M., « Du geste temporel au sens », in : IMBERTY, M., GRATIER, M. (dir.), *Temps, Geste et Musicalité,* Paris, L’Harmattan, 2007, p. 18. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Ibid*., p. 10. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Ibid*., p. 11. [↑](#footnote-ref-22)
23. VASSE, D., *op. cit.*, p. 79. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Ibid*., p. 80. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Ibid*., p. 79. [↑](#footnote-ref-27)
28. *Ibid*., p. 80. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-29)
30. *Ibid*., p. 81. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-31)
32. Cet environnement « socialise » le corps. Par exemple, à propos du « haut » associé à l’aigu et du « bas » au grave, à l’inverse de sensations cénesthésiques universelles, Robert Francès note qu’il « faudrait expliquer pourquoi ces différenciations sensorielles ont agi en sens inverse » dans d’autres cultures. FRANCES, R., *La Perception de la musique*, Paris, Vrin, 1984, p. 21. [↑](#footnote-ref-32)
33. Cité in : GIRERD, C., *Les Libertins au XVIIe siècle. Anthologie*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 119. [↑](#footnote-ref-33)