L'IMAGINAIRE VISUEL ET L'IMAGINAIRE ACOUSTIQUE

Pompiliu ALEXANDRU*

Abstract : *Our speeches have a worldview that is fundamentally determined by visual empirical intuitions. Having an eidos, according to Platonism until today, means that we have a scheme reducible to a visual image. The problem that rises concerns the model of interpretation of an imaginary that puts the hearing as a starting point for the interpretation of the imaginary scheme. How does the imaginary that is not built on a visual structure appears, even an abstract one, but on the hearing structure? How do we understand a representation which is not reducible to a visual explanation, but to a hearing one? We have to find a model that can link the eye with the ear.*

Keywords *: imaginary, hearing, visual.*

La métaphysique kantienne accorde une place importante à la sensibilité. Le titre de gloire de la métaphysique avant Kant s'appuyait sur son indépendance et la « purification » de toute immixtion du sensible dans les actes de la pensée qui pouvait, apparemment, sonder au-delà des limites que nos organes sensoriels peuvent nous offrir et nos intuitions empiriques nous enseignent. Le territoire du sensible est le territoire du subjectif et de la « noirceur » de l'âme, sans pouvoir réduire ses contenus à des explications rationnelles. Kant est celui qui redonne la place du sensible dans l'architectonique de l'esprit humain. Sans l'expérience sensible, tout le bâtiment de la pensée s'écroule. Quand on parle de *connaissance* c'est nécessaire de parler du sensible, sinon le mot même de « connaissance » doit disparaître. L'intuition sensible – *a priori* et *a posteriori*, donc celle qui précède et celle qui succède l'expérience directe – représente le fondement architectural de l'esprit. Jusqu'à lui, les philosophes ne pouvaient pas voir les choses dans un ensemble architectural d'une telle complexité et pour cette raison, ils s'aventuraient dans une sorte de « parti pris » qui prenait des formes faiblement « extrémistes » – du genre « soit-soit » ; soit la raison, soit le sensible. L'introduction d'une intuition pure *a priori* représente le moment de naissance de ce tournant. Il existe donc un principe sensible *avant* la sensibilité même que notre faculté peut nous en procurer et avoir les *formes* connues : le visuel, l'auditif, le toucher, l'olfactif, le gout. G. Deleuze, dans une interview où il était questionné sur Kant, parlait de celui-ci comme le créateur du Tribunal – le Tribunal de la Raison – comme une sorte d'institution nouvelle dans la philosophie, d'après le modèle juridique. Avant lui, au XVIIIème siècle, c'était la mode des *enquêteurs* ; la période des « détectives particuliers » de la philosophie, ceux qui enquêtaient sur tout (Hume fait une telle fameuse *enquête* sur l'entendement humain). Ils essayaient donc d'arriver à une solution – simple et unique – comme résultat de cette enquête. Avant, au XVIIème siècle, avec Leibniz, c'était la période des *avocats* – ceux qui défendaient une cause ; ils partaient donc d'une idée déjà présente dans l'esprit et ensuite elle était soutenue par d'autres, les plus pertinentes possible. Kant ramène ensemble le défectif qui fouille dans l'extérieur une cause d'un acte commis et l'avocat qui doit défendre une cause sous l'institution de la Critique, c'est-à-dire le Tribunal de la Raison. Mais Kant a fait plus que ceci : il nous semble qu'il a construit aussi le bâtiment même où un Tribunal doit loger.

* Université Valahia de Târgoviște, pompiliualex@yahoo.com

BDD-A5993 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:07 UTC)

L'architecture « physique » doit être soutenue par le but d'avoir cette construction ; qui doit s'adapter donc à l'activité des personnes qui se trouvent dedans. On ne peut pas faire un Tribunal dans une Ecole – on ridiculise les deux Institutions. De même, une cathédrale doit contenir dans ses pierres le sens, la signification du Dieu qui doit loger dans cette construction matérielle. Dieu ne peut pas avoir n'importe quel corps. La justice[1], de même, ne peut pas avoir n'importe quel corps[2]. Et, comme nous allons voir plus loin, ces constructions soutiennent, à part les Idées auxquelles font référence, avec une même puissance, le visuel et l'acoustique. Tout dans une cathédrale semble construit pour créer des résonances, de jouer avec les sons, à part la complexité visuelle. Mais, sans tomber dans un essai sur le sens architectural proprement dit, il faut garder tout de même cette analogie entre la *demeure philosophale*[3] kantienne et l'architecture comme art. On parle donc d'une sorte d'approche entre les systèmes philosophiques et certains arts ; ainsi nous disons que la pensée de Kant est une pensée architecturale, celle de Hegel est poétique, celle de Schopenhauer s'approche de la musique et ainsi de suite.

Mais revenons à notre sujet, le sensible et l'imaginaire. Nous sommes intéressés par un problème qui, malgré les apparences qui placent ce problème dans une catégorie tangentielle ou moins importante dans le cas d'une analyse sur l'imaginaire, peut s'avérer d'une grande importance dans le cas où nous cherchons à comprendre le Logos de l'imaginaire. Ce problème sort donc de l'ensemble de ces questions : Pourquoi l'imagination et l'imaginaire[4] sont tellement attachés au visuel ? Pouvons-nous comprendre et interpréter l'imaginaire sous les notions qui impliquent plus l'ouïe ? Pourquoi et comment s'établit cette affinité entre l'imagination/imaginaire et le visuel ? Pourquoi on ne parle presque jamais d'un imaginaire musical ou auditif ? Peut-on trouver un modèle d'interprétation de l'imaginaire à partir de l'auditif ?

Le point de départ : le schématisme kantien

Il existe dans le schématisme kantien[5], quelques remarques qui peuvent nous diriger vers une interprétation qui rend possible très facilement les confusions. Tout

[1] C'est très intéressant d'observer deux bâtiments qui sont proches : la Cathédrale Notre Dame de Rouen et le Tribunal de Grande Instance de la même ville. Ce tribunal représente la première construction laïque au style gothique. On a transféré donc les attributs divins et les mystères inscrits dans la Cathédrale dans une construction laïque, mais qui demande une importance assez grande vue le fait qu'elle traite sur la Justice.

[2] On se souvient les remarques de Pascal dans ses *Pensées*, sur la forme, l'habille des praticiens de la loi – il s'agit ici beaucoup de fictions qui touchent l'esprit de tout le monde. La fourrure, l'allure, le rituel juridique ont une signification imaginaire, mais celle-ci donne la vraie puissance de l'acte juridique.

[3] Nous empruntons le syntagme de Fulcanelli, qui fait une très intéressante analyse des sens cachés et des significations ornementales qui se trouvent dans l'architecture des cathédrales. Le titre de son livre est : *Les demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du Grand Œuvre.*

[4] Nous faisons donc la distinction entre ces termes où l'imagination représente la faculté ou la puissance qui engendre des représentations, une faculté intermédiaire, comme nous voyons chez Kant, entre la sensibilité et l'entendement et l'imaginaire constitue l'ensemble de tous les produits de cette faculté, ensemble qui organise ces productions dans des structures cohérentes (qu'on puisse les nommer : le monde mythique, l'univers de l'art, l'hallucination, le rêve etc.).

[5] Le schématisme est présenté par Kant dans la *Critique de la raison pure*, chap. *Doctrine transcendantale du jugement ou analytique des principes*, chapitre premier, *Du schématisme des concepts purs de l'entendement.*

BDD-A5993 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:07 UTC)

d'abord, il faut souligner que l'imagination est une faculté sensible, même si intermédiaire, entre la sensibilité et l'entendement. Un terme moyen, au vrai sens du mot, doit rester moyen, c'est-à-dire à mi-distance ou neutre face aux composantes qu'il relie, sinon cette posture n'est plus appropriée. Or l'imagination semble être une faculté trompeuse de ce point de vue : elle est et n'est pas en même temps intermédiaire.

> Or, il est clair qu'il doit y avoir un troisième terme qui soit homogène, d'un côté, à la catégorie, de l'autre, aux phénomènes, et qui rende possible l'application de la première au second. Cette représentation intermédiaire doit être pure (sans aucun élément empirique) et cependant il faut qu'elle soit, d'un côté, *intellectuelle* et, de l'autre, *sensible.* Tel est le *schème transcendantal.* (Kant, 1944 : 151)

L'imagination présentée dans ce paragraphe, est bien un intermédiaire pur. Et elle est plus penchée vers la sensibilité que vers l'entendement. Kant en dit :

> Cette condition formelle et pure de la sensibilité, à laquelle est restreint dans son usage le concept de l'entendement, nous l'appellerons le *schème* de ce concept de l'entendement, et la méthode qui suit l'endentement à l'égard de ce schème, le *schématisme* de l'entendement pur. (Kant, 1944 : 152)

Le schème est le produit de l'imagination, mais elle sort du cadre sensible mais en restant orientée vers celui-ci. Comment comprendre cette formule ? Le schème, comme synthèse pure de l'imagination ne vise aucune intuition particulière, mais seulement « l'unité dans la détermination de la sensibilité ». Il semble qu'on tourne toujours en cercle, avec cette nouvelle formule. Le schème est *une condition* pour avoir l'intuition sensible. Et il ne faut pas confondre donc schème avec image ! Comment donc penser cette chose ? Kant, en parlant du concept empirique d'assiette, il invoque *le cercle* comme schème qui fait possible la construction de ce concept. Mais le cercle n'est pas une image ? Même abstrait, dans le sens où on n'a pas une image d'un cercle ou d'un triangle qui puisse jamais être adéquat au concept pur d'un cercle ou d'un triangle en général. Le schème devient donc la condition pure de toute image future. Comment donc le schème d'assiette n'a rien à voir avec l'image du cercle qu'elle implique pourtant ?

Si nous restons fixés dans ce langage visuel, où on parle nécessairement d'*image*, de *schème* – c'est-à-dire encore d'une image, mais plus « géométrisée », plus abstraite – alors nous ne pouvons pas faire des grands pas vers la compréhension. Mais comment contourner le langage qui nous impose cette terminologie ? Et quand on dit qu'on nous est imposé, nous voulons dire qu'il existe de bonnes raisons pour l'utiliser de cette manière. Qu'entendons donc par cette *condition* de l'image ? Nous considérons qu'ici se trouve le point de tournure. Kant parle aussi du schème comme la *représentation d'une méthode* qui fait possible la représentation d'une image concrète.

> Or, c'est cette représentation d'un procédé général de l'imagination pour procurer à un concept son image que j'appelle le schème de ce concept. (Kant, 1944 : 152)

BDD-A5993 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:07 UTC)

U. Eco (Eco, 1999) fait une ré-analyse de cette conception du schématisme de Kant, pour voir comment celui-ci s'applique effectivement dans la formation des concepts empiriques. Sans enter plus en détails, il faut attirer l'attention sur comment construire le schème d'un objet inconnu – imaginaire ou non. Eco ne prend en compte que l'objet connu qui existe – l'ornithorynque. A celui-ci ne correspond aucun schème, si nous restons dans le cadre du kantisme. L'ornithorynque *existe* et cette chose peut nous fournir le schème *par le simple fait de cette existence. Le schème se forme à partir d'un particulier existant.* C'est toujours l'imagination qui utilise cette forme de schème, réfléchie ; Kant en parle plus de cette forme dans la *Critique de la faculté de juger*, quand on part d'un particulier vers un général. Le schème général n'existe pas, comme c'est le cas pour les catégories, elle *se construit à partir et avec l'individuel particulier.* Eco nomme ce procédé *abduction* = on part d'un individuel pour arriver à une règle générale.

U. Eco explique le schème en utilisant le concept de *diagramme de flux* (Eco, 2007 : 411) (*flow chart*), qui est un terme informatique. L'ordinateur « pense » dans le schème de *if…then go to,* et cette fonction est utilisée pour faire un calcul ou pour dessiner une figure – donc la palette que le diagramme couvre est assez grande. L'essentiel de ce diagramme consiste dans le fait qu'ici interviennent deux facteurs : le temps et l'alternative/le choix. Le diagramme fonctionne donc pas à pas, moment par moment, et à chaque moment s'ouvre une alternative. Une fois une variante de l'alternative a été choisie, le suivant pas se développe dans cette direction et ainsi de suite. Elle ne peut pas être vue en termes spatiaux, mais temporels. Mais, dans ce cas, pourquoi nous nous représentons mieux le schème comme étant une image, ou quelque chose « comme une image », dans les meilleurs des cas ?

Le choix de l'image

Pour répondre à cette question il faudrait reprendre l'analyse bergsonienne sur les données immédiates de la conscience (Bergson 2011). Sans entrer trop en détails, nous nous arrêtons à une célèbre phrase : « Nous nous exprimons nécessairement par des mots et nous pensons le plus souvent dans l'espace. » (Bergson, 2011 : VI). Que veut dire « s'exprimer/penser dans l'espace » ? Penser et s'exprimer ainsi veut dire que nous opérons « les mêmes distinctions nettes et précises, la même discontinuité qu'entre les objets matériels. » (Bergson, 2011 : VI). La conscience ne peut pas surprendre la *durée*, ou le temps vécu. La conscience arrive seulement à *traduire dans son langage* le temps, qui en est un « spatialisé ».

Il existe donc une asymétrie entre l'intuition pure de l'espace et celle du temps qui se prolonge dans la perception empirique de ceux-ci (Heidegger, 1982). L'intuition pure du temps est plus profonde et en quelque sorte « primordiale » à celle de l'espace. Bergson souligne donc *l'approximation* spatiale du temps vécu dans le langage. Notre langage est géométrisant et ne peut exprimer de façon claire que les choses qui arrivent à se mettre dans une forme, plus ou moins abstraite, spatiale. Le temps, comme le fondement des mouvements internes, échappe à cette expressivité. Pourtant, le temps aussi peut être traduit, *dans certaines limites*, dans le langage rationnel. La musique, la poésie ou… la ligne courbe (cette dernière pour Bergson) sont les langages propres où s'expriment le temps et la durée. La ligne courbe, qui réclame même de la part des mathématiques des nombres irrationnelles pour l'exprimer, devient le symbole du temps, de sa continuité et de son état paradoxal. La ligne droite ou cassée d'une figure – comme le triangle – nous donne le discontinu, la séparation dans des individuels. Avoir une image veut dire avoir une totalité ou un entier qui peut être isolé du continuum du

BDD-A5993 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:07 UTC)

monde. Aussi, une image ou une *vue*, présuppose une *extériorisation* – spatiale donc – d'un objet. Il n'existe pas de *projection* sans l'espace, sans mettre l'objet devant nous. Le préfixe *pro*, de *pro-poser*, exprime une direction – mettre quelque chose *devant* nous, et ce devant devient un *opposé* ; il tourne le visage vers nous, en sortant de nous, on se met face à face, comme dans le cas des formes énantiomères[1]. Chaque chose donc, en se spatialisant, se réfléchie dans un certain degré d'énantiomère. Toute image c'est un énantiomère d'une certaine partie de nous-mêmes ; l'espace devient donc l'équivalent d'un miroir. Chaque *personne* est un nous-mêmes… « personnalisé ». Le nom grec pour personne est *prosopon* (πρόσωπον), *pro-ops*, la face qui se met devant moi et qui porte le nom de masque, face ou image. Il ne faut pas ignorer le fait que ce terme (prosopon ou hypostasis) qui désigne la personne, fait une carrière assez grande dans le cadre théologique où on joue avec les subtilités de l'image et du symbole. Cette image qui devient *une partie de nous-mêmes* spatialisée, est donnée d'un coup, totale et purifiée par la temporalité qui n'intervient pas tout à fait dans cette donation. L'image n'est pas successive, en se construisant continuellement – tout le temps (*sic !*) – elle est formée *spontanément* ou immédiatement.

Donc, l'imaginaire est plus attaché à l'image et à l'espace en vertu d'une tendance qui pousse l'esprit à s'orienter vers l'extérieur/l'espace. Le temps, comme intuition pure *a priori*, prépare cet intérieur à s'orienter mieux dans cet espace. Cela ne veut pas dire que l'espace est purement et simplement l'extériorité pure – n'oublions pas que tant l'espace que le temps sont tous les deux des intuitions pures qui sont essentiellement *en nous*. Cela est, bien sûr, montré aussi par la manifestation d'un espace empirique intérieur, qui est bel et bien à l'œuvre pendant nos rêves. La projection des images internes pendant les rêves revient à une ré-projection interne de l'espace qui s'approche de sa forme pure.

Mais en quoi consiste maintenant la relation entre la vue et l'auditif ? Quelle est le fondement sensitif de cette différenciation ? Si on part d'une analyse corporelle, comme le fait d'ailleurs Descartes, en regardant le « responsable » de l'intuition sensitive que l'organe de sens nous en donne, alors nous devons faire une analyse semblable à l'oreille. Au *globe* oculaire correspond maintenant un autre globe, mais *métamorphosé* dans un colimaçon. Nous réduisons l'oreille à l'élément central de celle-ci, qui est un globe spiralé ou en mouvement, qui est la composante de l'oreille interne la plus importante, la cochlée.

Le choix du son

On dit que toute la philosophie occidentale, à partir de son origine grecque, représente l'expression d'une certaine modalité de voir le monde, et plus précisément sous la tutelle de l'œil. La tradition chrétienne continue aussi et donne encore de puissance à cette modalité *télescopique* de voir le monde. Dans l'autre espace voisin, celui de l'Asie Mineure, là où l'Islam a pris naissance, devient l'espace de l'écoute[2]. L'espace du Soleil et de la lumière éblouissante trouve son complément dans l'espace de la Lune et du son. Dans le premier espace l'Univers est compris avec l'aide du langage de la vue. On croit que la face de la philosophie qui cherchait des sens nouveaux trouvés par le filtre de l'oreille était autre. Il semble que le son de l'Univers

[1] Il s'agit des formes réfléchies dans le miroir – la main gauche devient droite dans le miroir et l'inverse.

[2] Ce partage culturel qui tourne autour de la vision ou de l'écoute on le rencontre dans la pensée d'H. Corbin, F. Schuon, R. Guenon, P. Tillich.

BDD-A5993 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:07 UTC)

nous dit autre chose que sa lumière nous dit. Ou il se donne à nous sous une face qu'on ne puisse pas concevoir avec le regard. Une sonate n'est jamais réductible à une image/tableau et l'inverse. Cet attachement de notre esprit qui est plus sensible à la lumière qu'au son a attiré l'attention des philosophes depuis toujours et certains d'entre eux ont essayé de se rapporter à l'Univers par un schème sonore. Comment se présente l'Univers ausculté et non regardé ? La réponse de cette question se trouve facilement si on cherche dans l'esthétique ou dans les sensations proprement dites – dans un mot, si on cherche là où l'esprit *vit*, dans le *vécu*. Mais on ne trouve pas ici la mise de notre recherche. On ne cherche pas quelle est la musique de l'Univers et comment celle-ci nous impressionne et touche notre affectivité. On ne cherche pas la voie qui nous offre de la joie par un enchaînement d'idées qui pressentirait une sorte de symphonie de l'écoute. Les choses sont plus complexes si on essaie de comprendre cette question dans le sens où nous voulons éclairer comment le son détermine notre pensée et notre entendement. Un tel chemin a été déjà parcouru dans l'histoire de la philosophie, mais en partant d'une base visuelle. Platon, par exemple, dans la *République*, déclare cette appartenance de l'Idée qui se colle fortement à l'image. Et il construit un modèle explicatif où la pensée est quelque chose *semblable à l'image*. D'ici sort une direction privilégié de comprendre le monde – la pensée qui s'exprime par le langage est quelque chose qui ressemble à l'image visuelle et l'image extérieure détient une essence commune avec notre langage. Entre les deux existe une affinité qui nous oblige à les mettre immédiatement en contact. Nous voyons une symétrie immédiate entre l'image et le langage/la pensée. Mais que se passe-t-il au moment où on approche la pensée/le langage au son ? Comment se présente la pensée-son ? Avons-nous des idées sonores de la même façon qu'on a des idées-images ? Pour ceux qui désirent une interprétation analytique, il existe un livre qui traite un peu ce problème ; il s'agit de J. Docik et R. Casati – *La philosophie du son* (1994). Ici est traité le problème de la connaissance qui est mise en relation avec cette base sonore. Mais on n'entre plus en détails sur ce sujet. On part ici de l'antichambre de la philosophie du son, c'est-à-dire d'une psycho-analyse sonore.

Un premier signal qui nous attire l'attention sur cette approche nous est donné par Aristote dans ses *Catégories*. Les êtres humains donnent une forme spécifique au *Logos* universel dans le moment où on le pense et on l'exprime dans un langage. Plus encore, il semblerait que le Logos *est* la pensée – pensée qui se pense elle-même (au contraire à l'œil, qui est limité par ce fait qu'il ne puisse pas se voir soi-même). On s'approche donc le Logos par au moins deux portes principales : les sens, et plus précisément la vue et l'ouïe. Sur le premier nous avons déjà parlé. Nous sommes maintenant intéressés par l'audition, l'oreille et son essence. C'est-à-dire nous ne sommes pas attirés par le *comment* on écoute – cette question reste dans l'attention des scientifiques. Aristote nous donne un exemple : il s'intéresse beaucoup au *rôle* et à *l'essence* de l'audition. Il n'insiste pas trop sur ce sens, il en parle même tangentiellement ; le philosophe se réfère plus à un organe qui est directement lié à l'oreille, la *voix*. Plus précisément, Aristote parle de trois sources de nos idées – celles-ci en donnant même une forme spécifique à nos idées. Il s'agit des idées *in mente*, c'est-à-dire dans la pensée « silencieuse », dans la tête, *in re*, c'est-à-dire dans les objets extérieurs, comme Logos qui se manifeste en dehors de nous et *in voce*. Cette dernière forme (en réalité, chez Aristote, celle-ci est située entre les deux premières) nous surprend. Il fallait qu'elle ne soit pas séparée de la première forme – l'idée exprimée par la voix vive n'est pas trop différente de l'idée qui la précède dans notre tête, au contraire, on est tentés à dire que l'expression parlée d'une idée n'est qu'un lancement

BDD-A5993 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:07 UTC)

dans le monde d'une seule et même idée qui apparaît dans la pensée – le mot prononcé est une pensée mis comme tel dans la voix. Quand je pense à un chien et quand je prononce le mot « chien », je ne fais pas autre chose que manifester à l'extérieur de moi, à l'aide de ma voix, ce que je pense effectivement. Il semble qu'Aristote a fait cette distinction avec une finalité bien précise. Malheureusement il n'est pas entré trop en détail sur cette question.

Il existe un penseur contemporain qui s'est occupé beaucoup avec ce problème, et plus précisément avec la relation entre le langage et la voix et l'oreille. Il s'agit d'Alfred Tomatis. Il est un médecin français (n. 1920, il décède en 2001), spécialisé en ORL, qui applique une méthode propre – nommé même « la méthode Tomatis » – dans le cas des troubles d'ouïe et de langage. Cette méthode porte encore le nom d'APP (audio-psycho-phonologie). A côté des aspects purs thérapeutiques de cette méthode de Tomatis, ce qui nous intéresse ici sont les fondements et les implications philosophiques d'où cet auteur part pour établir ensuite, par l'expérimente, ses découvertes avec l'applicabilité dans la pathologie. Parmi ses nombreuses livres dédiés à ce sujet, nous prenons en compte seulement trois : *L'oreille et le langage* (Seuil 1963), *Neuf mois au paradis* (Ergo-Press 1989) et *Ecouter l'Univers* (R. Laffont 1999). Dans ces livres, l'auteur sort du cadre étroit de la physiologie ou de la pathologie de l'oreille et se lance dans une sorte de philosophie de l'écoute. Il est intéressé par un problème central : comment arrive le son à déterminer la formation de l'être humain ? Il n'est donc pas intéressé par une biologie de l'oreille, du comment fonctionne celle-ci et quel est son rôle dans l'économie de l'être humain regardé d'un point de vue biologique. Il se demande sur l'essence qui dirige et détermine l'apparition des formes biologiques qui concernent l'audition. Il part donc de l'essence de l'acte d'audition et élargit cet acte de l'être humain vers l'Univers même, qui est de nature sonore, s'il est considéré de la perspective explosive du Big-Bang. Avoir une individualité quelconque dans l'Univers matériel et/ou spirituel veut dire avoir une certaine fréquence[1] et communiquer avec d'autres individus veut dire enter en résonance avec ceux-ci, c'est-à-dire il faut entrer dans certains rapport résonateurs ou de phase avec ces autres entités. Celle-ci c'est l'idée de départ de Tomatis. Il observe ensuite de près comment l'audition prend naissance et avec quelles autres facultés il est connecté. On suit ici donc comment on arrive d'une idée philosophique à sa manifestation dans la nature. Comment est devenue, et plus précisément, pourquoi l'oreille est devenue l'incarnation d'une certaine forme du Logos ?

Ainsi, le point de départ en est un idéel. Le Logos, ou la Parole, comme il est souvent utilisé dans une traduction plus proche de nos codes, est transcendant à toute manifestation de la nature. Par multiples transformations et approximations, celui-ci tend vers une manifestation jusqu'au monde hylétique de la nature. Les vibrations plus ou moins ordonnées que les objets émettent mécaniquement sont corrélâtes, même si l'analogie est fortuite, avec le Logos. C'est-à-dire qu'entre celui-ci et la simple vibration émise dans la nature dans certaines conditions (dire pourtant que quelque chose existe vaut dire que cette chose vibre continuellement), il existe un lien très séré. Etre ordonné, c'est-à-dire sous l'emprise du Logos, veut dire *vibrer en ordre.* Au Chaos lui manque le Logos, c'est le bruit pur. Et puis, en passant dans la transcendantalité, dans l'intérieur de l'être humain, ce même Logos prend la forme du langage. Le langage est la vibration de

[1] Il faut rappeler que Noica, à la fin de son analyse des catégories de Platon, Aristote et Kant (dans *Douăzeci și șapte de trepte ale realului*), il s'interroge sur les nouvelles catégories que l'esprit peut en créer. Il en identifie une seule, celle *d'onde.*

BDD-A5993 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:07 UTC)

la pensée. Le problème qui se pose est le suivant : le langage est une création humaine, obtenu par une adaptation et sélection naturelle ou il est imposé/donné par un extérieur transcendant à nous ? Tomatis ne donne pas une réponse claire à cette question. Il semblerait qu'il est enclin, probablement aussi comme suite au fait que l'auteur est un esprit chrétien fervent, vers admettre le fait que le langage est essentiellement le résultat de l'intervention du Logos divin qui a mis la semence de celui-ci en nous. A nous revient seulement la mission de performer et de soigner cette semence qui peut être « inhibée » dans sa croissance par des milliers de causes, qui arrivent parfois jusqu'au banal bruit quotidien qui perturbe notre être jusqu'à la profondeur.

Références

Aristote, *Catégories*, Flammarion, Paris 2007.
Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Paris 2011.
Descartes, R., *La dioptrique*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 2007.
Docik, J. et Casati, R., *La philosophie du son*, Chambon, Nîmes 1994.
Eco, U., *Kant et l'ornithorynque*, Edition Grasset & Fasquelle, Paris 1999.
Eco, U., *Dell'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Edizione Bompiani, Milan 2007.
Fulcanelli, *Les demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du Grand Œuvre*, Editions Pauvert, Paris 1979.
Heidegger, M., *L'interprétation phénoménologique de la « Critique de la raison pure »*, Edition Gallimard, Paris 1982.
Kant, I., *Critique de la raison pure*, chap. *Du schématisme des concepts purs de l'entendement*, PUF, 6e édition « Quadrige », Paris 1944.
Noica, C-tin, *Douăzeci și șapte de trepte ale realului*, Humanitas, Bucuresti 1999.
Tomatis, A., *L'oreille et le langage*, Seuil, Paris 1963
Tomatis, A., *Neuf mois au paradis*, Ergo-Press, Paris 1989
Tomatis, A., *Ecouter l'Univers*, R. Laffont, Paris 1999.

BDD-A5993 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:07 UTC)