

POUR UNE ANALYSE DES DISCOURS SUR LA MUSIQUE : JANKELEVITCH ET LES METAPHORES DU BALANCEMENT¹

Francesco Spampinato

Labex GREAM (Groupe de Recherches Expérimentales sur l'Acte Musical), ACCRA - EA 3402 (Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistiques), Université de Strasbourg

Dans cette communication, j'essayerai d'examiner un extrait d'un texte musicologique à la lumière de modèles théoriques récemment développés, dans le but d'éclairer certains aspects du rapport entre l'*expérience d'écoute musicale* et ses explicitations verbales sous forme de *langage métaphorique*. Le texte en question appartient à celui que l'on peut considérer comme l'un des maîtres de la description métaphorique de la musique : Vladimir Jankélévitch. La perspective adoptée vise à tirer profit des points de contact et des convergences entre deux aires disciplinaires différentes : la philosophie du langage – notamment les travaux de Mark Johnson (1987) – et la Globalité des Langues – discipline développée par Stefania Guerra Lisi et Gino Stefani (2004, entre autres) et axée sur l'étude des fondements psychophysiologiques de l'expérience expressive et esthétique.

Jankélévitch bercé par la musique nocturne

Fin philosophe, doublé d'un musicologue aux idées et aux méthodes originales, Vladimir Jankélévitch se révèle également un jongleur verbal averti : il plie le langage aux intentions d'une véritable *musicologie mimétique*. Aussi bien la tournure des phrases que le lexique employés – tantôt technique et précis, tantôt imagé et rêveur – contribuent à la reconstruction de la « musicalité » particulière de tel ou tel compositeur. Il est intéressant de noter, par exemple, la différence entre le registre qu'il adopte pour parler de la musique de Ravel (1939) et celui qu'il emploie pour Debussy (1949, 1976) ou pour Liszt (1955). Il est clair que Jankélévitch montre une tendance – et une grande capacité – à parler non seulement des caractéristiques propres à l'*objet musical* analysé, mais également de la manière dont il *vit* cette musique, de son *expérience musicale*. Dans le champ de l'expérience, se situent les impressions visuelles, les sensations kinesthésiques et les vécus émotionnels, à côté des intuitions philosophiques et des références historiques et culturelles qui foisonnent dans ses travaux. Cette grande maîtrise du langage verbal et cette disponibilité pour rendre compte également des dimensions « non techniques » de l'expérience musicale (émotions, sensations, imageries, synesthésies) font de ses textes des gisements précieux d'images métaphoriques, d'une grande utilité en vue d'une recherche sur *le fonctionnement du discours verbal sur la musique*.

¹ Communication présentée au *Deuxième Symposium International sur les Sciences du Langage Musical, SLM2*, organisé par Bernard Vecchione, Christine Dessarts, Hervé Le Guil et Francesco Spampinato à Saint-Rémy-de-Provence, 14-17 octobre 2004.

Le texte examiné (cité en Appendice) est tiré du deuxième chapitre de l'ouvrage *Le Nocturne* (28-37 : 1957), où l'auteur parle de la « berceuse » en termes de « musique de la nuit », associée, en tant que telle, à la « barcarolle » et au « nocturne ». Un ensemble apparemment disparate d'exemples musicaux tirés des répertoires de Liszt, Fauré, Balakirev, Chopin, Liadov, Schumann, Debussy et Rimski-Korsakov gravite pourtant autour d'un axe commun qui rend cohérente et homogène l'articulation des réflexions de l'auteur. L'aspect commun à toutes les pièces évoquées ne peut se retrouver que dans une *expérience d'écoute* singulière : une sensation particulière, un vécu, qui entrelace la donnée auditive aux facteurs émotionnels, dans un épanouissement d'images visuelles et gestuelles. Toutes ces « berceuses » (même celles qui n'ont pas reçu cette appellation par les compositeurs respectifs, mais qui le sont bien pour celui qui les écoute) partagent une fascination hypnotique, magnétique, une invitation à l'engourdissement, au glissement vers la léthargie et vers l'obnubilation de la conscience ; un plaisir délicat et doux provient de ces sons langoureux et diffluent ; les lignes mélodiques courent sinueuses, les basses oscillent et alternent ; à part quelques scintillements chromatiques légers, ces musiques sont le royaume de la pénombre ou, souvent, de la modulation incessante entre l'ombre et la lumière.

Structures conceptuelles du balancement musical

La berceuse est d'abord un *mouvement berçant*. Des verbes d'action, tels que « bercer », « balancer », « osciller », etc., appliqués à la musique, sont toujours métaphoriques. Le *mouvement musical* est l'un des principaux concepts métaphoriques propres à notre manière d'écouter et de comprendre la musique : les images que nous employons souvent pour décrire les sons musicaux révèlent que nous les considérons comme autant d'« objets en mouvement ». Parler de sons musicaux en termes d'objets en mouvement signifie produire un type de métaphore que George Lakoff et Mark Johnson (1980) ont défini comme « ontologique » : des expériences diverses (événements, activités, émotions, idées, etc.) sont considérées comme des entités et des substances, afin de mieux arriver à les saisir, les comprendre, les définir... Ainsi sera-t-il possible de décrire la « compacité » et la « forme » de ces sons-objets, le mouvement qu'ils effectuent et même le mouvement qu'ils impriment à l'auditeur. Notre *compréhension* du phénomène du mouvement se fonde, en effet, sur l'*expérience* de nos mouvements corporels habituels. Cette expérience est modulée à la fois par la façon dont nous sommes *en mouvement* et par la façon dont nous sommes *mis en mouvement* par des forces externes à notre organisme. Dans une étude récente, Mark Johnson et Steve Larson (2004) analysent les structures conceptuelles impliquées dans les métaphores du mouvement musical : « la logique métaphorique du mouvement musical – affirment les auteurs – se fonde sur la logique spatiale du mouvement physique » (2004: 69). Pour Johnson et Larson, on effectue trois principales inférences lorsqu'on considère le mouvement physique: a) ce mouvement demande un objet qui bouge, b) celui-ci suivra un parcours, c) il aura une allure singulière (« *manner* » ou « *way* » sont les termes employés dans le texte ; par exemple :

ramper, voler, marcher, accélérer, mouvement saccadé, etc.). Un son déterminé (ou un ensemble de sons) peut donc être décrit comme un objet physique qui se meut le long d'un parcours, doué d'une allure spécifique.

Dans le texte de Jankélévitch, on peut repérer nombre de métaphores ontologiques, qui confèrent aux objets sonores des qualités propres aux objets physiques (forme, dimension, compacité, état d'agrégation de la matière, etc.). Les événements sonores sont souvent décrits comme étant en mouvement et l'auditeur les perçoit comme un observateur externe. Un tableau nous permettra de mettre en évidence les métaphores employées par Jankélévitch dans les pages examinées.²

LES EVENEMENTS MUSICAUX SONT DES OBJETS PHYSIQUES	
LES EVENEMENTS MUSICAUX ONT DES CARACTERISTIQUES MATERIELLES	LES EVENEMENTS MUSICAUX SE MEUVENT LE LONG D'UN PARCOURS ET AVEC UNE ALLURE
« des <i>marines</i> » (28) « <i>liquéfaction diffluente</i> de tous les rythmes » (33) « la mesure, sa <i>géométrie</i> et sa métronomie entrent en <i>fusion</i> » (33) « <i>longue et flexible</i> métrique » (33) « le chromatisme, qui est la <i>désagrégation chimique</i> de l'arabesque » (34) « le doux balancement <i>fluvial</i> des treize barcarolles fauréennes, il nous pousse vers le même <i>océan</i> » (36)	« de lointains accents marqués à contre-temps <i>surnagent</i> seuls dans le <i>voluptueux naufrage</i> » (31) « <i>tournoiement</i> des triples croches » (31) « basses <i>oscillantes</i> et <i>alternantes</i> » (31) « l' <i>oscillation</i> de son second motif » (32) « une <i>sinueuse</i> arabesque <i>monte</i> et <i>descend d'un bout à l'autre</i> de l'échelle » (32) « <i>spires</i> et <i>orbes</i> magiques de ses arpèges » (32) « <i>déroule</i> les gammes, <i>enroule</i> les triolets » (33) « <i>courbes descendantes</i> » (33) « ses arpèges et ses pensées <i>oscillantes</i> » (36) « le <i>doux balancement</i> fluvial des treize barcarolles fauréennes » (36) « <i>porteuse</i> de sommeil » (36) « basses <i>fiévreuses</i> » (37) « <i>fond meuble</i> qui <i>se dérobe sans cesse</i> » (37)

Tout en gardant les diverses nuances de sens propres à chacun des exemples musicaux cités par l'auteur, on remarque que les métaphores de mouvement utilisées possèdent quelques traits récurrents. Le mouvement n'est jamais rigide ou saccadé, mais continu et curviligne (« tournoiement », « sinueuse », « spires », « orbes », « courbes », « déroule », « enroule »). Le parcours de l'oscillation entre deux extrémités et l'idée de l'alternance entre deux éléments sont évoqués à maintes reprises. En outre, l'image du balancement fluvial joint la métaphore kinesthésique à celle de la « matière sonore » : les sons sont des substances liquides ou en liquéfaction continue, fondantes, flexibles, informes.

² Nous soulignons, pour mettre en évidence les images liées à la métaphore « ontologique » examinée. Entre parenthèse figure la page de l'ouvrage où se trouve la citation.

Le schème incarné du balancement

« Sans le mouvement physique – écrivent Johnson et Lakoff –, on pourrait difficilement imaginer le mouvement musical. On dirait qu'on peut faire l'expérience du mouvement musical seulement grâce à son expérience et à sa compréhension incarnées du mouvement physique » (2004 : 78). Dans *The Body in the Mind*, Mark Johnson (1987) explique que les hommes tirent de leurs expériences corporelles les patterns sensori-moteurs (les « schèmes-images ») qu'ils utilisent ensuite pour structurer en termes métaphoriques d'autres domaines de l'expérience, comme, entre autres, l'écoute musicale.

Dans cette perspective, l'expérience physique du balancement corporel aurait donné naissance au schème imaginaire abstrait du BALANCEMENT.³ Or, certaines musiques pourraient inviter l'auditeur à reconnaître quelques traits de ce schème (par exemple, l'oscillation et la répétition dans les structures mélodiques, harmoniques, rythmiques, etc.) et à le projeter sur la musique à travers l'expression métaphorique : « cette musique est balançante ». Ce schème est la résultante de la composition de trois autres schèmes que, comme le remarque Candace Brower (2000 : 326), nous utilisons souvent dans notre compréhension incarnée de la musique tonale : l'EQUILIBRE, la VERTICALITE et le CYCLE. Une représentation graphique peut aider à comprendre comment l'expérience corporelle est enregistrée en termes abstraits pour être ensuite reconnue dans d'autres expériences.

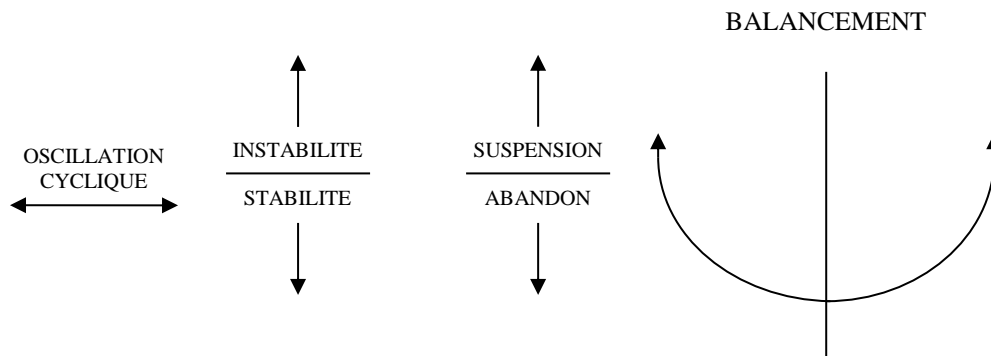


Fig. 1

Le schème incarné du BALANCEMENT

Dans l'expérience de l'équilibre corporel, lorsque nous nous penchons dans une direction, nous déplaçons notre barycentre par rapport à notre point d'appui, ce

³ On adoptera ici le choix typographique des ouvrages de Mark Johnson, qui utilise des lettres capitales pour les noms des schèmes-images.

qui conduit à une augmentation de la tension musculaire pour s'opposer à la chute grâce à une poussée vers l'autre côté du corps. Le balancement est vécu, en outre, à travers la symétrie bilatérale du corps (ce qui nous rend capables d'équilibrer le poids du corps par des petits mouvements et d'utiliser les bras ou les jambes pour créer des contrepoids). Dans l'oscillation bilatérale réitérée du corps, la tension s'annule à travers la répétition hypnotique du geste, évoquant ainsi la sensation passive d'être bercé. Aussi bien dans le geste du bercement que dans les oscillations d'une balançoire, l'alternance de suspension et de détente est vécue, en effet, en termes d'alternance entre l'affirmation des forces inertielles poussant vers le haut et l'abandon à la force de gravité. Lorsque ces deux forces s'équilibrent parfaitement, on se retrouve suspendu et immobile, dans l'ivresse due à l'impression d'apesanteur, destinée pourtant à ne durer qu'un instant. Tous les gestes berçants, oscillants, balançants, sont répétés dans un va-et-vient hypnotique, dans une recherche de renouvellement de ces instants d'absence de poids, dans une succession cyclique de suspensions et d'abandons, de montées et de descentes, de vertige et de stabilité retrouvée. Cette expérience, simple et universelle, serait à l'origine de stylisations expressives et artistiques. Pour Marcel Jousse (1974), lorsque le corps humain s'exprime globalement, il balance son expression sur la base de sa structure bilatérale. Le « bilatéralisme » serait une véritable « loi anthropologique », d'après laquelle toute forme de parallélisme de l'expression humaine (dans tous les langages et les formes d'art) se fonderait sur un corps oscillant symétriquement.

Un kaléidoscope de métaphores

Comme le met en évidence Brower (2000 : 373), la théorie des schèmes incarnés de Mark Johnson peut être rattachée à la première des trois catégories signiques de C. S. Peirce, l'« icône », en tant qu'elle néglige l'« indice » et le « symbole ». Dans ce modèle, en effet, le moment de la *reconnaissance* des traits qui invitent à effectuer une « projection métaphorique » est central : il s'agit d'une reconnaissance de similarités entre un schème abstrait et une occurrence. Il est pour autant aisé de repérer les traits les plus codifiés d'un schème moteur (susceptible d'être graphiquement représenté) et de reconstruire les opérations cognitives réalisées au cours d'une projection métaphorique. Il serait néanmoins réducteur de considérer les différentes typologies de métaphores comme des produits d'un schème moteur simple. La *sensation de balancement* ne se limite pas, en effet, à un parcours cinétique linéaire, ce qui simplifierait excessivement la richesse de l'expérience d'écoute, jusqu'à la banaliser.⁴ Robert Adlington (2003) a récemment mis en question une tendance manifestée par certains musicologues qui ont recours à la théorie des schèmes incarnés : on réduit les diverses espèces de métaphores du

⁴ Par ailleurs, dans son modèle du Rythme selon la compétence musicale commune (où il fait allusion, entre autre, aux rythmes balançants), Gino Stefani (1998a e 1998b) reliait trois éléments : à côté de la Musique et du Mouvement, il soulignait l'importance du facteur Émotion.

« changement musical » à des dérivés des images du « mouvement musical ». « Le changement du son musical – pour Adlington – peut être conceptualisé par une vaste gamme de domaines d’origine physique – une variété de genres différents d’interactions corporelles’, créant une sorte d’imaginaire métaphorique kaléidoscopique » (2005 : 307-308).

Le texte de Jankélévitch paraît un bon exemple d’un tel « kaléidoscope de métaphores », car les métaphores du mouvement musical s’avèrent souvent associées à des impressions visuelles et à des connotations affectives qui ne paraissent pas rentrer dans le modèle du schème imaginatif du BALANCEMENT esquissé plus haut. Avant tout, les pages analysées pullulent de descriptions d’impressions lumineuses (ce qui n’est pas surprenant, le « nocturne » étant le thème central de l’étude de Jankélévitch). De telles images visuelles semblent s’intégrer de façon naturelle aux métaphores cinétiques et aux citations d’exemples musicaux.

LES EVENEMENT MUSICAUX SONT DES PHENOMENES LUMINEUX
<p>« le soleil couchant, la lumière horizontale » (28) « la pénombre ... une aube ou éclairage de soleil couchant, un Déjà-plus ou un Pas-encore » (29) « scintillements lumineux » (31) « un firmament tout rayé d’étoiles filantes, de comètes et de merveilles astronomiques » (32) « sous le scintillement nocturne du chromatisme » (35) « disparaît aussi la polarité de la lumière et de l’ombre : la prosaïque royauté de Do majeur, la luminosité abstraite de la couleur blanche, tout cela ne s’efface-t-il pas dans les profondeurs abyssales de la nuit ? » (35) « le nocturne fauréen est la modulation incessante de l’ombre en lumière » (35) « cette pénombre des sous-bois où se compénètrent ... le nocturne et le diurne » (35) « Debussy intitule <i>Nocturnes</i> trois pièces symphoniques pleines d’azur et de lumières, mais d’une lumière qui soustrait les formes au lieu de les découper » (37)</p>

En outre, l’auditeur ne reste pas toujours qu’un simple observateur de phénomènes lumineux ou d’objets musicaux en mouvement : Jankélévitch décrit largement les *effets* de la musique sur le sujet qui écoute. Dans ce cas, on souligne moins la consistance matérielle ou les effets lumineux de la musique que sa *force* agissant directement sur l’auditeur. Celui-ci est conduit à un *changement d’état*, et la musique est reconnue comme responsable de ce changement. Les effets peuvent concerner les états intérieurs (comme les émotions ou les états de conscience) ou extérieurs (comme la posture ou le mouvement).

LA MUSIQUE EST UNE FORCE QUI AGIT SUR L'AUDITEUR	
Effets sur l'état intérieur	Effets sur l'état extérieur (L'AUDITEUR EST MIS EN MOUVEMENT PAR LA MUSIQUE)
« la mélancolie » (28) « la douce nostalgie des départs » (28) « invitation au sommeil et continuelle extinction » (29) « passage du conscient à l'inconscient » (29) « engourdissement délicieux de l'âme vigilante qui s'endort, libérant l'âme végétative » (29) « la région maternelle, sidérale et positive de l'existence » (29) « le sommeil où les berceuses nous induisent » (29) « la pédale de Chopin est ... fascination hypnotique » (30) « douce et persuasive induction en léthargie » (30) « méduser la conscience » (31) « goûtons ... la sieste bienheureuse et la paresse » (31) « puissant et délicieux narcotique » (33) « motif somnifère » (36)	« la raison <i>déclinante</i> » (28) « envie ... de <i>s'étendre</i> dans une barque » (32) « <i>glissement</i> vers l'inconscient » (33) « le doux <i>balancement fluvial</i> des treize barcarolles fauréliennes, il <i>nous pousse</i> vers le même <i>océan</i> , vers la même nuit que l'extase des treize Nocturnes » (36)

La mémoire psychoaffective du balancement

Le sommeil auquel nous induit la *berceuse* romantique est, pour Jankélévitch, « la région maternelle, sidérale et positive de l'existence ». La nostalgie et la mélancolie du détachement nourrissent le désir d'une nouvelle jonction : on retrouve les mêmes situations dans un va-et-vient cyclique qui recrée une ambiance rassurante, rassérénante, maternelle. C'est un sentiment agréable d'abandon, à savourer lentement, délicieux et doux au palais, une expérience à vivre passivement, en se laissant glisser, en se laissant bercer, balancer, dans une torpeur heureuse. Il n'y a pas de place pour l'initiative personnelle : la paresse et l'indolence entraînent dans une béatitude hypotonique. Un état de conscience suspendue entre le sommeil (nocturne) et la veille (diurne) parcourt toute la gamme des nuances lumineuses, en prenant plaisir des tendances de la pénombre à glisser vers l'obscurité, du passage crépusculaire qui annonce déjà le rêve.

De telles images remplissent ainsi un rôle inéliminable pour permettre au lecteur de saisir ce *sens de la berceuse*. Elles ne peuvent être réduites à de simples dérivations associatives du schème moteur du BALANCEMENT. Les résistances qu'un ensemble apparemment hétérogène de métaphores oppose à la synthèse dans un diagramme ne nous autorisent pas à en ignorer les dimensions moins cognitives et moins discrètes que nous venons de mentionner (synesthésies, émotions, états de conscience...). Comment expliquer donc la cohésion entre des images rattachées à des domaines conceptuels tellement différents et pourtant heureusement « coopérantes » dans l'unité de l'expérience musicale ?

Les études de Stefania Guerra Lisi et Gino Stefani (1999) dans le cadre de la discipline de la Globalité des Langages (cf. Guerra Lisi 1987) nous paraissent suggérer une réponse intéressante. Ces auteurs ont recours, eux aussi, à la théorie des schèmes-images de Johnson, en soulignant que la fonction de tels schèmes est d'établir une conjonction entre expériences corporelles inarticulées et expériences cognitives articulées. Pour Guerra Lisi et Stefani, le vécu corporel « balançant » est surtout un « style expressif vécu » : « une reconnaissance uniquement cognitive risque d'être superficielle, de s'arrêter à certains traits du modèle, les plus codifiés, en réduisant la complexité prototypique du schème imaginatif jusqu'à un « concept littéral » incapable d'assumer et d'interpréter des occurrences moins littérales » (1999 : 49). Pour ces auteurs, toute expérience intense évoquerait des « mémoires » corporelles, formées à un stade de la vie prénatale où toute spécialisation sensorielle est absente ; lors de cette phase du développement humain, les sollicitations, notamment de type tactile, se lient à tous les autres sens et aux vécus émotionnels. Ces « mémoires » corporelles seraient ainsi intersensorielles. « Certes – écrivent Stefani et Guerra Lisi –, on passe du vécu intersensoriel prénatal au vécu post-natal, qui, malgré la progressive spécialisation hiérarchisée, garde la *vicariance* et la connexion, même si l'on se concentre sur un seul sens » (2004 : 271). Les métaphores verbales ne seraient que des traces extérieures d'une activation simultanée de toute dimension sensorielle. Le vécu profond de l'expérience tendrait donc à *s'articuler en s'exprimant*, par des métaphores qui activeraient virtuellement tous les langages humains.

Le *vécu du balancement*, dans cette perspective, est une « mémoire du corps », formée au cours d'une phase précise de la vie prénatale. Le dialogue tactile entre la mère et l'enfant, par l'entremise du liquide amniotique, est un apprentissage à la création d'associations symboliques, entretenant les états émotionnels, les contractions musculaires et les données perceptives (qui sont toujours synesthésiques, dans cette phase du développement). Au cours de la période dite de la « morula », l'embryon effectue un mouvement ondulatoire et passif, répété, continu. Des phases d'appui et de détente, d'impulsion et d'inertie, alternent ; la tonicité varie entre tension et détente, les pressions du liquide amniotique sur la peau sont traduites synesthésiquement en nuances entre taches plus sombres et taches plus claires. Le prototype du « style balançant », tracé par Guerra Lisi et Stefani est le suivant :

Mouvement ondulatoire, branlement, osciller, ondoyer (ici-là, avant-arrière, haut-bas) ; continuité, glisser ; abandon, se laisser aller ; concentration passive, hypnotique ; nuances d'intensité, taches plus sombres (dans l'appui) et plus claires (dans l'oscillation), un clair-obscur continu ; tension/détente ; plaisir délicat, souple, doux (Guerra Lisi, Stefani 1999 : 64).

On y retrouve nombre de métaphores déjà rencontrées dans le texte de Jankélévitch : osciller, haut-bas, glisser, hypnotique, clair-obscur, plaisir délicat, doux, etc. Grâce à ce modèle, s'expliquent également les états émotionnels dont Jankélévitch fait mention : la mélancolie et la nostalgie. Il s'agit de conditions de basse tonicité musculaire et de réactivité physique réduite, en accord avec la

sensation d'abandon passif propre au mouvement berçant. L'éloignement-détachement dépayçant suscite, en effet, le désir du retour ; puis, la reconnaissance consolante de la figure maternelle et le contact physique avec elle reconduisent à un sentiment de sécurité. L'effet plaisant est produit par l'abandon à un milieu co-vibrant et co-mouvant, et se reflète dans les métaphores paysagères de Jankélévitch : jamais menaçantes, toujours en harmonie avec les états intérieurs, animées d'un mouvement calme et entraînant.

C'est d'ailleurs dans ce même cadre que les images liquides évoquées par Jankélévitch trouvent leur place : la barque, le fleuve, l'océan, la liquéfaction des matières. Comme le remarquait déjà Gaston Bachelard, l'eau est le seul « élément berçant » et la *rêverie* romantique utilise la barque comme un « berceau reconquis » : « l'eau nous porte, l'eau nous berce, l'eau nous endort, l'eau nous rend la mère » (Bachelard 1942 : 178). Aussi bien pour Bachelard que pour Jankélévitch, le chant nocturne du poète romantique est un chant berçant : la nuit est une substance liquide qui enveloppe, c'est « une matière qui nous porte, un océan qui berce notre existence » (1942 : 179).

Corps projeté, corps représenté, corps vécu

Pour conclure, il nous semble utile de rappeler rapidement les étapes de notre parcours. Dans le panorama musical du romantisme tardif, Jankélévitch a relevé la présence d'un répertoire caractérisé par un élément récurrent : *l'allure berçante*. La réception d'un tel répertoire et la manière dont on verbalise ses caractéristiques font appel à des compétences corporelles et à des descriptions métaphoriques qui mettent en cause toute modalité sensorielle.

Dans notre analyse, nous sommes parti d'une trace verbale (la manifestation métaphorique d'une expérience d'écoute) et nous avons ainsi « donné corps » aux images évoquées par le texte écrit, en reconnaissant les dynamiques psychophysiques activées par les métaphores.⁵ Autrement dit, de la métaphore entendue comme *corps projeté*, nous sommes arrivés jusqu'au *corps vécu*, au sens d'une expérience profonde tonique et émotionnelle, en passant par les mécanismes cognitifs d'abstraction, reconnaissance et projection des schèmes d'un *corps représenté*. Ces trois moments de la métaphore peuvent être mis en correspondance avec trois phases de l'analyse sémantique du discours musicologique et avec des modèles théoriques précis.

⁵ Un pas ultérieur consisterait à se demander quels traits des musiques citées dans le texte contribuent à produire ce sens à l'écoute. Pour ce genre d'analyse, cf. les études de Stefani (1998a et 1998b), Guerra Lisi et Stefani (1999) et, en référence notamment à Debussy, Spampinato (2001).

CORPS PROJETE	CORPS REPRESENTE	CORPS VECU
METAPHORES	SCHEMES-IMAGES	SENS
THEORIES DE LA METAPHORE		
	THEORIE DES SCHEMES-IMAGES	
		THEORIES DE L'ESTHETIQUE PSYCHOPHYSIOLOGIQUE

La contribution d'une sémiotique-esthétique psychophysiologique comme la Globalité des Langages consiste non pas à dévoiler le sens profond de l'expérience musicale, qui demeure inépuisable et « ineffable », comme le dirait Jankélévitch, mais bien à fournir les appareils pour agencer dans une perspective unitaire et cohérente différentes espèces de *traces*, entendues comme autant d'expressions *articulées* d'impressions corporelles *inarticulées*. La personne est vue, en effet, comme une unité psychophysique, où le physiologique et le cognitif sont en continuité. Si l'on se bornait à l'étude des aspects les plus discrets de l'expérience musicale, on négligerait certains potentiels expressifs du musical, qui agissent à travers tout langage, du corps et de l'esprit. Un musicologue à la sensibilité rare, comme Vladimir Jankélévitch, a su réactiver de tels potentiels sans peur de manquer de « scientificité ». Les images qu'il utilise dans ses travaux pour nous parler de Debussy, de Fauré, de Ravel, et l'intensité expressive qui les marque nous montrent que, en musicologie ainsi qu'en littérature, « l'image – comme l'affirme Bachelard – est une plante qui a besoin de terre et de ciel, de substance et de forme » (1942 :4) et, dans notre perspective, de *densité corporelle* et d'*articulations cognitives*.

Références bibliographiques

- ADLINGTON, Robert. "Moving Beyond Motion: Metaphors for Changing Sound", *Journal of the Royal Musical Association*, CXXVIII, 2, 2003, pp. 297-318.
- BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (Paris : Corti, 1942).
- BACHELARD, Gaston. *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (Paris : Corti, 1948).
- BROWER, Candace. "A Cognitive Theory of Musical Meaning" in *Journal of Music Theory* (New Haven : Yale University, 2000), XLIV, 2, pp. 323-380.
- GUERRA LISI, Stefania. *Il metodo della globalità dei linguaggi*. (Roma : Borla, 1987).
- GUERRA LISI, Stefania, STEFANI, Gino. *Gli Stili Prenatali nelle arti e nella vita* (Bologna : Clueb, 1999).
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Maurice Ravel* (Paris : Rieder, 1939).
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère* (Neuchâtel : Editions de la Baconniere, 1949).

- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Rhapsodie : verve et improvisation musicales*, (Paris : Flammarion, 1955).
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le Nocturne* (Paris : Michel, 1957) [éd. orig. (Lyon : Audin, 1942)].
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère de l'instant*, (Paris : Plon, 1976).
- JOHNSON, Mark. *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).
- JOHNSON, Mark e LARSON, Steve. “‘Something in the Way She Moves’ – Metaphors of Musical Motion”, *Metaphor and Symbol*, XVIII, 2, 2004, pp. 63-84.
- JOUSSE, Marcel. *L'Anthropologie du geste* (Paris : Gallimard, 1974).
- LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by* (Chicago : University of Chicago Press, 1980).
- SPAMPINATO, Francesco. « La poetica dell'acqua in Debussy », *Diastema*, 2001, XIV, pp. 33-55.
- STEFANI, Gino. *Musica: dall'esperienza alla teoria* (Milan : Ricordi, 1998a).
- STEFANI Gino. “Le sens du rythme”, in Costin MIEREANU et Xavier HASCHER (éds.), *Les universaux en musique* (Paris : Publications de la Sorbonne, 1998b), p. 559-572.
- STEFANI, Gino, GUERRA LISI, Stefania. *Dizionario di musica nella Globalità dei Linguaggi* (Lucques : Lim, 2004).

Appendice

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le Nocturne* (Paris : Michel, 1957) [éd. orig. (Lyon : Audin, 1942)], pp. 28-37.

Page 28

Nous voilà au point où la synthèse des couleurs résulte moins du contraste que de la fusion. L'antithèse était plutôt faite pour réveiller énergiquement les consciences assoupies ; et comme elle adoptait volontiers la célérité du Presto, la berceuse à son tour préférera la douce lenteur des Andantes. À défaut de contradiction éclatante, pourquoi ne solliciterait-on pas l'équivoque des transitions ? Ainsi s'explique la curiosité passionnée du romantisme pour le passage, pour les moments intermédiaires entre les extrêmes et notamment pour cette heure vespérale qui est le régime ambigu de la raison déclinante et de l'intuition en instance. Il y eut certes des sérénades et des musiques du soir avant le romantisme. Le crépuscule surtout est ce moment privilégié que la mélancolie du Lorrain s'est étudiée à fixer dans des marines où le soleil couchant, la lumière horizontale, une ruine sur le port et tout le charme d'un jour d'été finissant exhalent la douce nostalgie des départs. Tout ce qui finit et commence, la naissance qui est morte, la glorieuse arrière-saison qui s'attarde, les automnes, les villes déchues, participe ainsi de la nature de l'infini. Victor Hugo décrit, dans la préface des Chants du crépuscule, « cet étrange état crépusculaire »

29

dont la pénombre serait aussi bien une aube ou un éclairage de soleil couchant, un Déjà-plus ou un Pas-encore. « Ce qu'on croit l'Orient peut-être est l'Occident. » « Notre étoile du soir, demande Novalis, n'est-elle pas l'étoile matutine des antipodes ? » La Berceuse romantique, qui est invitation au sommeil et continuelle extinction, représente ce passage du conscient à l'inconscient; c'est l'envahissement par la nuit, l'engourdissement délicieux de l'âme vigilante qui s'endort, libérant l'âme végétative. Mais aussi le sommeil lui-même

n'est plus, comme pour le rationalisme des contemporains de Herder, la simple négation de la vie éveillée, car il est la région maternelle, sidérale et positive de l'existence ; ou plutôt la conscience vigilante à son tour devient une mince pellicule superficielle découpée dans l'immensité océanique de l'inconscient. Le sommeil où les berceuses nous induisent n'est donc pas la torpeur vide du corps qui baille et se décroche de l'âme et redevient matière inerte; mais c'est un sommeil peuplé de songes merveilleux et l'avènement d'une vie nouvelle;

30

mais ce sommeil est le sommeil d'une conscience somnambule et noctambule qui découche, se promène sur les toits, préfère au lit stupide la blême insomnie des clairs de lune. Voilà la vigilance seconde à laquelle les berceuses nous convient, et plus que tous l'opus 57 de Chopin dont le ton même de Ré bémol majeur est à l'origine de toute une tradition nocturne qui, à travers les berceuses de Liszt et de Mili Balakirev et le Prélude d'*Espagne-Souvenirs* d'Albéniz, aboutit à Gabriel Fauré et à ses musiques de la nuit : *Sixième Nocturne, Premier Prélude, Le Secret, C'est l'extase*. Prêtons l'oreille à la Berceuse en Ré bémol, à l'obstination monotone de ses basses, à ce ré bémol magique, pédale de tonique inexorablement tendue d'un bout à l'autre de la pièce pendant soixante-dix mesures : car si les pédales de Ravel sont plutôt l'idée fixe, l'immobile hantise, l'obsession lancinante qui tend les nerfs à l'extrême, la pédale de Chopin est avant tout la fascination hypnotique ; non point gageure, d'acier, mais douce et persuasive induction en léthargie. Sur ce fond immuable la main droite décrit toutes sortes de variations et de fioritures, traits, arpèges, trilles, gammes de tierces et giboulées de petites notes, jusqu'à ce que de lointains

31

accents marqués à contre-temps surnagent seuls dans le voluptueux naufrage comme des sensations à travers la brume d'un songe. La conscience endormie a franchi enfin le seuil du « pays des rêves ». « So good night, with lullaby » (Berceuse des fées pour endormir Titania). À la berceuse de Liszt la synonymie de ré bémol tonique et de do dièse, médiante en La majeur, prête toute la continuité magnétisante de l'enharmonie ; les beaux trilles lunaires, le relâchement de l'improvisation et les riches parures de la virtuosité achèvent ici de méduser la conscience. Tel est le ravissant vertige qui s'empare de l'âme à la fin de la Barcarolle de Liadov dans le tournoiement des triples croches et le murmure des trémolos Baïouchki, baïouchki baïou... Mais la Barcarolle de Chopin, à son tour, avec ses basses oscillantes et alternantes, la Barcarolle en Fa dièse n'est-elle pas une berceuse ? Commençant sur leur dominante, qui est la tonique de la Berceuse, on dirait que les premiers accords de l'opus 60 prolongent le début de l'opus 57. Toutefois il y a dans la Gondoliera plus d'échos et plus de scintillements lumineux : c'est que nous y goûtons moins l'opium de la nuit que la sieste bienheureuse, et la paresse des mourantes Journées où l'on flâne,

32

et cette sieste est si douce, selon Nietzsche qu'elle donnerait envie aux dieux de s'étendre dans une barque durant les longs soirs d'été. Comme la Barcarolle, tous les nocturnes de Chopin sont des berceuses - le douzième par exemple, cette tendre églogue en Sol majeur, qui est barcarolle par son rythme de 6/8 et berceuse par l'oscillation de son second motif. Mais il faudrait citer toute la dernière page du dix-septième, en Si majeur, où une sinieuse arabesque monte et descend d'un bout à l'autre de l'échelle en espaçant ses notes, et avec des enjambements qui évoquent les passes magnétiques de l'hypnotiseur. La rêveuse Doumka en La bémol du deuxième Concerto, avec ses giboulées de petites notes, n'évoque-t-elle pas un firmament tout rayé d'étoiles filantes, de comètes et de merveilles

astronomiques ? À moins que le Largo de la troisième Sonate, grâce aux spires et orbés magiques de ses arpèges, ne circonviennent encore mieux la conscience :

33

Chez Fauré aussi c'est l'hypnotisme et non la minauderie qui multiplie les notes, déroule les gammes, enroule les triolets. « Alma quies, optata, veni ! » (Wolf) Dans ce puissant et délicieux narcotique des Treize nocturnes il serait facile de retrouver les marques du glissement vers l'inconscient : les courbes descendantes, aimantées par la dominante ou la tonique, c'est-à-dire l'inclinaison vers le sommeil ; le voile des trilles, comme dans la Ballade en Fa dièse ; la liquéfaction diffluente de tous les rythmes - car la mesure, sa géométrie et sa métronomie entrent en fusion le soir pour faire place au temps sans loi du sommeil, à la nocturne éternité ; de là la prédilection de Fauré pour les mesures composées, et notamment pour la longue et flexible métrique de la barcarolle (comme par exemple le 18/8 du septième Nocturne !), la négligente précision d'autre part avec laquelle il manie les syncopes, le « trois pour

34

deux », le contre-temps ou l'accentuation au temps faible et toutes les scansiones les plus évasives. Plutôt que *Dans la Nymphée* il faudrait citer ici les pages les plus fauréennes de Chopin, l'intermède du dix-septième Nocturne et l'Adagio de la troisième Sonate. Le chromatisme, qui est la désagrégation chimique de l'arabesque, est à la mélodie comme le contre-temps à la chronométrie ; confrontez aux surprenantes dissonances du troisième *Nocturne* de Chopin, si proche de certaine mazurka en La mineur, la langueur fascinante qu'exhalent ces dernières mesures de *Soir*, l'un des plus beaux chants nocturnes de Fauré.

35

Sous le scintillement nocturne du chromatisme le majeur et le mineur, brutalement séparés par Rameau, tendent à se confondre comme disparaît aussi la polarité de la lumière et de l'ombre et la prosaïque royauté de Do majeur, la luminosité abstraite de la couleur blanche, tout cela ne s'efface-t-il pas dans les profondeurs abyssales de la nuit ? Et comme l'énharmonie fauréenne favorise, sans modulation, le glissement d'un ton à l'autre, comme l'équivoque fauréenne joue sans cesse sur la confusion allégorique de la lettre et de l'esprit, du sens propre et du figuré, ainsi le nocturne fauréen est la modulation incessante de l'ombre en lumière. Plus que la nuit d'antithèse avec ses étoiles filantes, scintillements d'améthystes et bouquets de comètes, Fauré a aimé les nocturnes de midi et cette pénombre des sous-bois où se compénètrent, selon le vœu de la Clara de Schelling, le nocturne et le diurne.

Berceuse, barcarolle, marche funèbre, nocturne tels sont donc les genres interchangeableables de

36

la musique du, soir. Le troisième Nocturne de Chopin est une barcarolle, comme le douzième, mais la quatrième Barcarolle de Fauré est une véritable berceuse avec ses arpèges et ses pensées -oscillantes ; et le doux balancement fluvial des treize barcarolles fauréennes, il nous pousse vers le même océan, vers la même nuit que l'extase des treize Nocturnes. Dans le premier Nocturne de Fauré le second motif, évoquant dans le grave tel « Schlummerlied » de Mendelssohn, est un motif de berceuse qui devient, à la main gauche et par sa répétition uniforme, motif d'accompagnement, motif somnifère ; c'est en cela que la berceuse de *Dolly* et la troisième *Romance sans paroles* et les *Berceaux* et la *Berceuse* pour piano et violon et l'Andante de la *Sonate* en La majeur sont des musiques nocturnes ; des porteuses de sommeil. Et la *Danseuse* des *Mirages* op. 113 à son tour, que danse-t-elle

d'autre qu'une berceuse ? Même la délicieuse deuxième *Valse-caprice* en Ré bémol majeur, elle est un peu nocturne et lunaire en cela ; car c'est enfin toute la musique qui est nocturne ; elle, le plus dionysien de tous les arts ; elle, le lieu des pensées rêveuses, inexprimables et crépusculaires, le rendez-vous des intuitions larvaires dans le silence du logos et

37

la solitude de l'âme. Même les musiques de midi, les musiques solaires de Rimski-Korsakov et de Déodat de Séverac et les sous-bois de Fauré sont encore à leur manière des musiques nocturnes ; Debussy intitule *Nocturnes* trois pièces symphoniques pleines d'azur et de lumière, mais d'une lumière qui soustrait les formes au lieu de les découper. Dans, le noir, où l'on ne voit rien, il n'y a qu'à écouter. « Keirie Farbe ist so romantisch als ein Ton » : c'est le secret qu'une chaude nuit d'été a appris à Mendelssohn dans le silence des grands bois et les concerts des rossignols, à l'heure où la musique, libérée par l'ombre, brouille souverainement les qualités. Le goût de la modulation chez Liszt et Chopin révèle cette « manie crépusculaire », ce glissement perpétuel de la qualité toujours impatiente de devenir une autre, et puis une autre encore ; de même les basses fiévreuses de Schumann avec leurs notes de passage et leurs syncopes, tendent sous la main droite une sorte de fond meuble qui se dérobe sans cesse. « Crépuscule, comme vous êtes doux et tendre. » (Baudelaire)