

Spampinato, Francesco. *Les Métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*. Paris : L'Harmattan, 2008.

Francesco Spampinato livre dans cet ouvrage le fruit de ses recherches sur les mécanismes d'écoute et de signification musicale. Il vise ainsi à illustrer l'importance cruciale du processus de métaphorisation dans la création et l'interprétation des phénomènes musicaux. En fait, l'auteur invite le lecteur à effectuer un parcours complexe qui rend compte de la démarche d'élaboration théorique interdisciplinaire qui fut nécessaire au développement d'un *modèle de la corporéité dans l'imaginaire de la matière musicale*. Il ne s'agit donc pas, pour ce dernier, d'explicitier une théorie unique, mais plutôt de donner une vue d'ensemble du « collage » et de l'interaction de nombreux concepts, notions et théories puisés dans différents champs disciplinaires (sémiologie, rhétorique, esthétique, philosophie du langage, psychologie, psychophysiologie, musicologie, etc.) qui permettent de mettre sur pied un tel modèle.

Ce parcours qui synthétise le cheminement par « abduction progressive » (8) de Spampinato, est structuré par trois principaux concepts que sont la *métaphorisation* (par la musique et l'interprétation de la musique), la *corporéité* et l'*imaginaire*. C'est en fait le problème que posent *l'imaginaire et la description poétique ou imagée du musical* ainsi que l'étude de *l'enracinement corporel* d'une telle production métaphorique qui fait appel à la jonction intime de ces trois aspects de la recherche. L'idée principale qui organise un tel travail est d'exploiter toute la richesse de l'un des types de métaphores (dans lequel on retrouve les métaphores de création les plus pertinentes et originales) considéré par l'auteur comme le plus chargée d'implications pour la compréhension du fait musical, de l'homme-musical et des processus de signification leurs étant associés, à savoir celui « qui structure notre expérience de la musique dans les termes du contact (physique et perceptif) avec une substance » (métaphore ontologique) (12). Spampinato relève à ce titre que : « les phénomènes musicaux sont souvent décrit en terme de « matière physique » : à propos d'un son, on peut parler de « compacité », de « densité », de « transparence », etc. La musique comme un objet matériel, possède une sorte d'épaisseur, qui paraît étroitement liée à l'intensité de l'expérience qu'elle produit chez le sujet » (12). En fait, pour Spampinato, un

lien étroit pourrait être établi entre la profondeur de l'expérience du musical, associée au niveau d'implication personnelle dans l'écoute, le type d'imaginaire métaphorique employé dans les descriptions de la musique et la profondeur de l'analyse musicologique.

Ainsi, *les systèmes d'images métaphoriques* (réseaux structurés d'images) les plus intéressants pour la recherche musicologique seraient liés à ce que Bachelard appelle l'*imaginaire matériel* : « Comme le soutient Gaston Bachelard, l'« imagination des formes » est superficielle et éphémère, seule l'« imagination des matières » est en mesure de mettre en vibration les contenus psychiques les plus archaïques et les plus intenses » (13). Ces aires spécifiques de l'imaginaire poétique ou de ce que Spampinato appelle la *matérialité imaginative de l'écoute musicale*, impliqueraient donc, de la part de l'auditeur, les structures archétypales les plus profondes de la psyché humaine, ainsi que les fibres les plus intimes de la vie du corps dans l'expérience de la musique. Cette posture, relativement atypique en musicologie, tente en fait de poursuivre, à travers le thème du *processus de métaphorisation*, le travail de Bachelard sur l'*imaginaire poétique* et le principe des *quatre éléments matériels* (Eau, Feu, Air, Terre) en l'appliquant au champ musical (le principe de tétralogie rendrait compte des axes fondamentaux structurant notre imaginaire).

Dans le contexte de cette recherche, l'hypothèse principale défendue par ce livre est que certains morceaux de musique, au-delà des évocations culturelles (titre et texte mis en musique) et des systèmes métaphoriques conventionnels associés à une époque historique ou une région géographique données (traditions interprétatives et horizon d'attente), seraient plus aptes à activer et produire un *imaginaire matériel* : où le phénomène musical y est organisé et vécu à travers des métaphores de substance et de matière physique, l'expérience musicale étant alors comprise de façon explicite comme contact-implication (l'idée d'un corps-à-corps lié au « touché intérieur » dont la musique est capable). Une telle réalité aurait une base corporelle profonde et archaïque (liée aux premières mémoires psychoaffectives formées au stade de développement intra-utérin). L'emploi de métaphores matérielles afin de décrire la musique trouverait notamment sa source dans l'invitation vécue de façon émotionnelle, plus ou moins profondément fonction de la disposition de l'auditeur, à adopter une certaine posture ou « allure psycho-sensori-motrice » par la « réactivation » d'expériences passées associées à un domaine autre que

musical (et dans ce cas, lié à des expériences corporelles). L'adoption de cette « allure » activerait par le fait même certains types de projections imaginaires sur la musique.

Il s'agira alors de dégager les mécanismes et processus de production de ce genre de métaphores (processus de métaphorisation) qui décrivent la musique en conférant à la nature évanescence du son musical un caractère concret et palpable (imaginaire matériel), et ce, à partir d'expérience du corps induite par celle-ci (le rôle de la corporéité). Une telle mise à jour est fondamentale, car elle permet de jeter une lumière nouvelle sur la *sémiose* musicale dans son ensemble : « Même si la conduite d'écoute visant à « toucher » la « matière » de la musique a toujours fait partie de l'expérience commune de la musique, elle a rarement fait l'objet d'une étude systématique mettant en valeurs les liens entre le cognitif et le physiologique » (169).

La valeur du discours métaphorique sur la musique : un problème fructueux

En cherchant à évaluer l'importance, pour la discipline musicologique, de la *métaphore linguistique* et du *discours figuré en général*, contre les préjugés quant à la faible valeur « scientifique » (11) de ceux-ci, par opposition au discours technique et formel qui se donne depuis plusieurs années comme seul outil d'analyse valable, l'auteur entreprend une riche exploration des implications de la rencontre du métaphorique et du musical. Exploration qui serait, selon lui, précisément propre à approfondir notre compréhension globale du phénomène musical par l'élaboration d'une « musicologie du contact » (170), afin « de se faire complice du charme ineffable de la réalité musicale » (172).

Traditionnellement, en musicologie, on oppose le recours à *l'image métaphorique* ou à *l'énoncé figuré* pour parler de musique, au discours qui s'applique strictement à relever les caractéristiques formelles immanentes et techniques d'une œuvre : opposition habituellement assimilée à une dichotomie entre subjectivité et objectivité. C'est la volonté de réhabiliter le *discours métaphorique sur la musique*, qui ne peut selon l'auteur être réduit à un strict ornement langagier ou à une poétisation subjective accessoire sans valeur de connaissance, qui mènera ce dernier à reconsidérer et à évincer une telle dichotomie ainsi que le rejet par certains spécialistes du phénomène de *métaphorisation* dans l'expérience musicale : « En particulier, nous

observerons les deux traits qui paraissent à la fois imbriqués et opposés dans l'emploi métaphorique du discours musicologique : la connaissance de la réalité et l'expression de la subjectivité. Une conception plus « expérientielle » du processus de métaphorisation permettra, comme nous le montrerons, de concilier ces deux pôles apparemment antinomiques » (20).

C'est donc à partir de ce vieux débat en musicologie et par la réhabilitation du *discours métaphorique* que se développera l'étude plus large du travail de l'imagination et de l'importance des dimensions corporelles et émotionnelles impliquées dans l'expérience de la musique. D'une part, l'intérêt que porte l'auteur à la *métaphore* le mène nécessairement à la question de l'imaginaire et de l'imagination, conçue précisément par ce dernier, dans le sillage de Bachelard, comme la faculté humaine fondamentale de créer et d'utiliser des images. Dans cette optique, l'imagination est donc la faculté psychique responsable du processus de métaphorisation. D'autre part, la prise en compte de la dimension corporelle de l'expérience musicale (et plus spécifiquement dans *la matérialité imaginative de l'écoute musicale*) n'est qu'un acquis récent de la musicologie jusqu'alors « intellectualiste » (d'où l'importance d'explorer un tel thème). Elle permet d'envisager le fait musical, production et réception, dans une perspective psychocorporelle (qui lie la sphère corporelle, imaginative à la rationalité) à même de susciter de nouveaux parcours de recherche. La quête d'approches sémiotiques et musicologiques inédites, programme qui motive la démarche de Spampinato, s'articule ainsi autour de la prise en compte, dans la recherche, autant des dimensions corporelles, émotionnelles que cognitives. Le physiologique et le cognitif sont alors compris et articulés en une continuité : la compréhension mentale n'étant pas disjointe de l'expérience corporelle.

De plus, l'ouverture musicologique au domaine du vécu émotionnel et corporel est la clé de voute pour la possibilité d'une véritable recherche sur les compétences du *corps musical*, sur la *musicalité propre au corps* qu'implique et révèle sa rencontre avec la musique : « Au commencement de l'expérience, il y a le *corps*. Le toucher est la racine la plus profonde de la métaphore, de même que la rencontre la plus rapprochée avec la musique, son premier « sens » (8). Spampinato considère ainsi le rôle primordial de la corporéité dans la production de la signification musicale, le *corps musical* étant alors considéré comme une source essentielle des processus sémiotiques liés à l'expérience de la musique : « (...) à la fois comme instrument résonnant par lequel on fait une

expérience profonde et prenante de la musique, et en tant que « réservoir » d'expérience et de connaissances préalables, à utiliser pour décrire la musique en termes métaphoriques » (71).

En fait, à partir du simple thème de la *description métaphorique* de la musique, une multitude de questions d'études musicologiques et sémiotiques se profilent et se formulent : pourquoi parle-t-on d'une « musique d'eau », de « l'équilibre » ou de la « tristesse » d'une pièce, de la « densité » ou de la « hauteur » d'un son ? Quelles valeurs ont de telles expressions ? Qu'est-ce qui justifie la récurrence spontanée de différents réseaux d'images appliqués à la musique ? Y a-t-il un lien entre l'expérience induite par une musique et le recours à certaines images métaphoriques pour la décrire ? Et si oui, que peut-on comprendre de cette dynamique entre sujet percevant et objet perçu ? Qu'est-ce que cela nous apprend sur une pièce en particulier, sur la musique en général et sur celui qui, suite à une écoute, se livre à de telles descriptions imagées ? Peut-il y avoir une description véritablement objective de la musique ? Peut-on considérer la création musicale *en tant que telle* comme une forme de métaphorisation ? Etc.

Considération préliminaire : Qu'entend-on par métaphore ?

Il importe tout d'abord de préciser quelque peu la terminologie employée par Spampinato, car la *métaphore* peut prendre diverses acceptions et est « revêtue d'ambiguïté » dès l'époque d'Aristote. Il règne en fait une certaine forme « d'anarchie terminologique » dans l'usage commun, tout comme en musicologie, entre différents vocables qui touchent à la question du *sens figuré*. Par exemple, une définition très extensive de la métaphore, assez répandue, finit par plus ou moins recouvrir le sens de la notion rhétorique de trope : « dont la métaphore, strictement parlant, ne serait qu'un parmi d'autres » (21). Le trope est défini par Pierre Fontanier comme : « un sens plus ou moins différents du sens primitif, qu'offrent, dans l'expression de la pensée, les mots appliqués à de nouvelles idées » (21). On retrouve parmi les tropes autant la métaphore que la synecdoque, l'allégorie ou encore la métonymie.

Spampinato s'intéresse plutôt au *discours métaphorique* : « entendu comme discours figuré, à l'intérieur duquel pourront trouver place des figures de rhétorique de types différents » (23). D'une part, le programme de l'auteur, comme il le souligne lui-même, ne vise en rien l'élaboration d'une quelconque classification topologique des lexèmes. D'autre part, dans l'optique d'une

sémantique de l'énoncé (Ricoeur), une *métaphore* ou une autre figure de rhétorique se doit toujours d'être considérée à l'intérieur de son contexte spécifique, phrase ou discours, afin d'en saisir le plein fonctionnement. On entend ici la *métaphore* comme notion rhétorique, sémiotique et philosophique dans une acception large, c'est-à-dire que : « la métaphore » est une « *épiphore* », à savoir un instrument en mesure de reconfigurer un domaine différent de celui auquel il appartient à l'origine » (25). Une telle définition écarte d'emblée l'ambiguïté que le terme prenait chez Aristote alors que la métaphore était aussi entendue comme une sous-espèce de l'*épiphore*, à savoir l'attribution *par analogie* d'un nom à quelque chose qui ne lui appartient pas. Pour Lakoff et Johnson (fréquemment cité par l'auteur), la *métaphore* est considérée comme « un instrument qui permet le traçage croisé de domaines différents de l'expérience » (24). Une telle définition sera d'une grande importance lorsqu'il faudra considérer la relation entre le musical et l'enracinement corporelle de la *production métaphorique* (kinesthésique, synesthésique et émotionnelle) dans l'expérience d'écoute ou de création musicale. Ce qui illustrera précisément ce que l'on peut entendre par un tel « traçage croisé » entre sphères de l'expérience : ici, entre la sphère musicale et la sphère corporelle. En fait, elle ouvre au champ des interactions possibles entre la sémiotique linguistique et les autres systèmes de signes.

Avec une telle acception extensive de la notion de métaphore (définition de recherche adoptée pas Spampinato), trois types de rapports entre le métaphorique et le musical peuvent être repérés : la métaphore musicologique, la métaphore musicale expressive et la métaphore musicale tropologique. Il faut d'abord distinguer l'usage du discours métaphorique ou métaphore musicologique comme description verbale (ou encore sous forme graphique, etc.) d'une expérience d'écoute musicale et l'idée de la musique comme *métaphore* ou comme *contenant des métaphores musicales*. On parlera alors de production métaphorique *par* la musique et d'interprétation métaphorique *de* la musique : « Il est possible d'affirmer que la musique (comme d'ailleurs le langage verbal, ainsi que toute autre forme d'art) est une métaphore d'un « sens » (émotion, tensions, données ou schèmes perceptifs, etc.). ».

Il y a métaphore musicale tropologique lorsque se produit une formulation rhétorique du langage musicale. La musique est alors déjà pensée comme *discours et langage* : « Si, d'un côté, le discours musicologique peut s'articuler de façon tropologique, la musique de l'autre côté, en composant

(métaphoriquement) un « discours musical », peut avoir recours aux procédés de « tropation du sens » analogues à ceux dont se sert un rhéteur » (23). Un exemple de tropation du sens est offert par Robert Judd lorsqu'il parle du fameux *accord de Tristan* dans le drame musical wagnérien. Pour ce dernier, il s'agit là d'un exemple de synecdoque musicale qui remplit, à l'intérieur d'un « discours musical » donné, une fonction analogue à celle que cette figure rhétorique accomplit à l'intérieur du discours linguistique. Par contre, la « tropation est toujours la « torsion » de la métaphore expressive (qui est toujours présente) dans le but de donner naissance à des effets de sens marqués par un certain « rapport tropologique » (entre sens attendu et nouveau sens proposé) [...] » (26). La métaphore musicale expressive concerne précisément les processus métaphoriques actifs en-deçà d'une articulation tropologique du musical : « il s'agit des phénomènes d'expression et d'explication d'un vécu intérieur (ou d'un quelconque contenu) à travers l'invention musicale. La musique se fait, ici, « métaphore » explicite d'un « contenu » implicite qui n'est pas (encore) formulé musicalement. Tel est le cas de l'approche de Daniel Ferguson, d'après lequel la musique, dans sa totalité, peut être considérée comme une métaphore de mouvements, de tensions, de schèmes sensoriels, etc. » (24). Ainsi, il faut considérer l'invention musicale comme une forme d'accomplissement métaphorique dont la dynamique peut simplement se limiter « à interpréter le non-musical (ou le pré-musical) dans les termes du musical : une métaphore que l'on peut qualifier d'expressive (Goodman) » (25). Dans un tel cas, la métaphore musicale « ne présente pas nécessairement une « torsion » (d'après le sens étymologique du terme trope) », mais peut-être, par exemple, expressive d'une certaine émotion (et non l'expression d'une émotion), « lorsqu'elle est semblable à l'expression humaine spontanée d'une telle émotion ». Il va s'en dire que la musique présente alors certains des traits spécifiques permettant à l'auditeur d'être sensible à une telle expressivité du musical.

L'auteur s'intéresse, dans cet ouvrage, plus spécifiquement à la métaphore musicologique et à la métaphore musicale expressive en tant qu'elles sont liées étroitement aux racines profondes du processus de signification musicale : « Une des manifestations métaphoriques d'un Sens est donc, avant tout, la musique même en tant qu'expression d'un compositeur qui arrive à y inscrire la trace d'une de ses expériences personnelles. En outre, l'une des manifestations métaphoriques d'un Sens est également [...] l'expression verbale qui articule et explicite une expérience d'écoute musicale. Il

appartiendra donc à l'analyste de parcourir à reculons ce double processus créateur : valoriser les verbalisations des sujets qui ont fait l'expérience d'une musique, faire en sorte que les métaphores les plus partagées et les plus efficaces s'avèrent utiles pour comprendre la construction de la pièce écoutée (comme c'est le cas pour certaines métaphores matérielles) et essayer de relier entre eux ces éléments à l'écoute à un sens particulier. De la « métaphore autour de la musique » à la « métaphore au moyen de la musique » : les différents traits de l'Objet Musical seront envisagés comme un ensemble de choix poétiques et stylistiques mis en œuvre par un compositeur en vue d'un projet expressif » (52).

Le discours métaphorique dans le langage ordinaire et en musicologie : un outil de connaissance

Spampinato procède d'abord à un examen sommaire du *discours métaphorique* en général (Chapitre 1). Il s'agit là d'un point de départ, afin de mettre en évidence le mode de pensée et de connaissance associé au *processus de métaphorisation*. D'ailleurs, l'étude de la production métaphorique dans la *communication verbale ordinaire* : « a [...] montré que le rôle de cette figure de rhétorique n'est pas, comme il pourrait sembler, strictement décoratif ou accessoire. Elle se révèle, au contraire, un instrument de compréhension et de développement intellectuel largement utilisé. Il s'agit de l'une des structures cognitives dont nous nous servons normalement pour organiser nos expériences et communiquer avec autrui ». (11) L'usage métaphorique du langage est patent de notre quotidien, il fait partie de son *fonctionnement ordinaire et spontané*, et ce, pour toutes les communautés linguistiques. Il revêt ainsi une fonction cognitive supérieure dans nos interactions avec les autres et le monde, tant dans le domaine musical que de façon plus globale, dans l'ensemble des sphères du vécu humain. Il excède ainsi le champ strict de la poésie. En fait, Spampinato souscrit à l'idée rousseauiste selon laquelle : « le régime ordinaire de la langagiarité est le régime rhétorique » (29). Pour ce dernier, tout l'appareil conceptuel humain repose sur une activité métaphorique : l'imaginaire et ses réseaux d'images structurées contribuant à la catégorisation et à la compréhension de phénomènes complexes et variés.

Pour Eco, la métaphore est « l'instrument qui permet de mieux comprendre le code (l'encyclopédie) » et non l'inverse. Elle est au cœur même des « dynamisme de la sémiologie ». C'est à partir d'un tel énoncé que Spampinato justifie l'intérêt d'étudier le *discours métaphorique musicologique* et les

conduites musicales dans le cadre d'une recherche sur la signification musicale : « Du point de vue de l'auditeur/musicien, d'un côté, et du chercheur, de l'autre, il est possible de formuler la conclusion qui suit : penser et décrire la musique de façon imagée est la porte d'accès à une meilleure compréhension et à une prise de conscience de notre expérience musicale personnelle ; étudier les descriptions métaphoriques de la musique est la clé pour comprendre d'importants aspects des phénomènes de production de sens » (37).

La métaphore est un « outil de connaissance additif » et non une simple substitution de termes qui ne vise qu'un embellissement plus ou moins gratuit ou qui ne fait que redire autrement des rapports préexistants entre les choses (29). Il s'agit d'une conception créative et interactive de la métaphore (Max Black) par opposition à une conception comparative : « L'expression métaphorique n'est donc pas une simple condensation d'une comparaison entre deux termes, elle est plutôt le résultat d'un véritable acte créateur. [...] plutôt que d'exprimer une similarité déjà existante, la métaphore crée de nouvelles similitudes » (39). Pour Black, la métaphore peut changer « les rapports entre les choses désignées » en mettant en relation deux systèmes distincts et ainsi ouvrir à une connaissance inédite qui articule découverte et création, et ce, « tout en s'appuyant sur des analogies de structure (homologie) ». Déjà chez Aristote, la *mimésis*, à laquelle se rapporte la métaphore, ne doit pas être comprise comme stricte imitation de la réalité. Au contraire, elle est aussi *poiésis*, une forme de *redescription créative* du réel (Ricœur). Pour Goodman, l'efficacité métaphorique est en lien directe avec sa capacité de réorganiser la réalité en joignant l'à-propos et la nouveauté. C'est pourquoi il considère que l'invention artistique n'est « pas statique ou passive, mais dynamique et exploratoire. Le peintre qui représente une scène [...] ne réalise pas une représentation ou une description d'autant plus efficace qu'elle est fidèle à la donnée réelle. L'habileté du peintre réside plutôt dans sa capacité à saisir des rapports « nouveaux et significatifs », en réalisant une invention et une création au lieu d'une simple copie » (39).

Grossièrement, dans une telle optique, l'on peut simplement dire que l'homme use de métaphores, de façon générale, et plus spécifiquement pour décrire la musique, comme d'« appareils » de compréhension (fonction cognitive), dans la mesure où certains phénomènes ou processus ne peuvent être « conceptualiser de manière directe et bien définie » (36). Ajoutons à cela « que la traduction d'une bonne métaphore entraîne toujours une « perte de

contenu cognitif», elle sera toujours décevante parce qu'elle renonce à ce type d'intuition que seule la métaphore est en mesure de donner» (37). Ce qui implique un mode spécifique de connaissance lié à la production métaphorique. Il reste alors à savoir ce qu'est précisément une « bonne métaphore ».

Il importe en fait de distinguer les *métaphores de convention* qui appartiennent à un lexique codifié « [...]lié à une manière socialement partagée d'interpréter un objet donné » (11), des *métaphores de création, d'invention, ouverte* ou d'*auteur* qui sont quant à elles, des « exemplaires uniques ». Cette division est valide tant pour la communication verbale ordinaire que pour le discours musicologique. Par exemple, les catachrèses linguistiques (le pied d'une table, la hauteur d'une note, le bras d'un fauteuil) constituent une forme d'expression figurée dont l'institutionnalisation rend son usage plus ou moins littéral, et ce, afin de combler une lacune sémantique précise à l'intérieur d'un système linguistique particulier : « en ce qu'ils sont utilisés pour faire référence à des idées manquant de signes propres dans une langue donnée » (22). Cette *nécessité* de combler une lacune sémantique en « empruntant à d'autres aires de signification » un lexème est un point de départage fondamental entre la métaphore proprement dite et la catachrèse. Il s'opère dans les deux cas une cristallisation polysémique du lexème articulant acception figuré « à côté de l'acception considéré comme originelle » (22). Les catachrèses ont par contre un statut métaphorique particulier. Elles sont des « métaphores mortes » ou du moins, en perte de vitalité : « Comme le suggère Eco, ces vocable ne sont des métaphores que si on les regarde dans l'hypothétique « moment auroral » du langage, où un terme a été transféré pour la première fois et attribué à un objet qui n'avait jamais été nommé de cette façon auparavant » (32).

La musicologie a elle aussi un lexique codifié où certaines expressions métaphoriques sont utilisées comme des catachrèses : « Le langage musical technique, conventionnellement accepté pour décrire et analyser la musique, a assimilé des termes tels qu' « aigu », pour un son, ou « clair », pour un timbre, découlant d'expériences tactiles ou visuelles. Dans ce cas, il n'est pas nécessaire de vivre une expérience visuelle de clarté ou une expérience tactile d'acuité pour être à même d'effectuer ensuite l'attribution métaphorique du qualificatif à la musique. Le vocabulaire technique musical met à la disposition de l'analyste des termes comme ceux-ci, ayant une signification très précise, institutionnalisée » (32). On pense particulièrement à l'ensemble des vocables qui concerne l'espace et le mouvement : la « hauteur » d'un son remplace les

différences de ton, un thème peut « entrer » ou « sortir », les sections d'une composition peuvent être perçus comme des « lieux » formant un « parcours », on peut parler de la forme « circulaire » d'une pièce, etc.

D'emblé, on peut simplement souligner que le discours musicologique formel et technique use lui aussi de termes et d'expressions qui ont une origine métaphorique (malgré l'usage actuel qui en est fait) et qui sont, de plus, souvent liées à des expériences synesthésiques et corporelles (comme c'est le cas pour les métaphores d'inventions les plus riches). Même si ces diverses expressions relèvent d'un lexique codifié ou de l'usage commun, elles demeurent néanmoins fondamentales pour la compréhension de la musique et sont en ce sens tout de même *vivantes* : « Lorsqu'une métaphore perd son élan de figure du discours, elle se rapproche de la vérité littérale : « Ce n'est pas sa véracité qui s'évanouit mais sa vivacité ». Les métaphores les plus conventionnelles ne sont pas pour autant moins vivantes, puisqu'il s'agit « de métaphores qui nous font vivre » [...] elles organisent notre façon de penser et de voir les choses du monde, en nous fournissant les bases pour d'éventuelles métaphores nouvelles » (36).

En fait, il y a continuité entre les métaphores conventionnelles « qui sont adopté(e)s historiquement en fonction des évolutions des techniques compositionnelles et des appareils analytiques [...] (par exemple, il est possible de situer dans l'histoire de la musique l'« invention » de la métaphore des notes « bleues » ou de la forme « caprice ») » (34) et les métaphores originales. Marion Guck parle d'une « résonance métaphorique du langage » que l'on rencontre notamment avec les catachrèses. Ce sont par contre les métaphores de création qui ont un véritable intérêt pour la recherche : « Les métaphores les plus riches, quant à elles, obligent celui qui voudrait les comprendre plus profondément à accomplir ce qu'Eco appelle « un passionnant va-et-vient herméneutique », en nous invitant à effectuer « de multiples mouvements inférentiels : hypothèse (ou abduction), induction, déduction » (36). Tandis que les catachrèses, en tant que conventions linguistiques, tendent à gommer un tel travail interprétatif. Ce qui n'implique pas pour autant qu'il est nécessairement nul. En fait, « les diverses catachrèses peuvent [...] être situées le long d'un axe allant d'un pôle de pauvreté maximale à un pôle de richesse maximale de stimulation pour le travail herméneutique ». Et comme Lakoff et Johnson le mentionnent, les métaphores de convention peuvent aussi donner

lieu à des créations originales alors qu'elles « fournissent les bases pour d'éventuelles métaphores nouvelles » (36).

Voici la synthèse d'un tableau sur « la structuration métaphorique du concept *les sons sont des substances matérielles* » proposé par Spampinato, sur la base d'une classification de Lakoff et Johnson, qui peut aider à mieux comprendre ce qui vient d'être exposé (140). Il explicite le développement possible de ce concept métaphorique (concept d'origine métaphorique), que l'on a considéré jusqu'à présent comme étant un type particulier de métaphores ou d'imaginaire métaphorique (métaphore de type *matérielle* ou encore *ontologique* chez Lakoff et Johnson) où « des événements et des expériences de type non-physique (idées, concepts, événements, activités, émotions, etc.) sont décrites en terme d'objet et de substance dont on fait d'habitude l'expérience corporelle directe » (138). La métaphore conceptuelle ontologique, qui tire son origine d'une expérience corporelle de manipulation de la matière, est souvent appliquée à la musique. En fait, les métaphores « de la « matière musicale » ou de « musique d'eau » (exemple qui servira à une synthèse globale en fin de texte) sont le centre d'un large réseau d'images figurées, repérable dans toute la littérature musicologique ». (129). À la base de ces expressions métaphoriques on retrouve une analogie fondamentale (La musique est une substance matérielle), une sorte de « perspective de fond particulière (métaphore conceptuelle) à l'égard d'un événement musical précis » (138). On ne parle pas ici d'une analogie superficielle comme dans le modèle comparatif de la métaphore, « il s'agit plutôt de la transposition analogique d'un vocabulaire (non pas d'un simple mot, mais bien d'un réseau structuré de termes), authentiquement créative, en ce qu'elle permet de saisir de nouvelles connexions entre les éléments présents dans le champ sur lequel ses métaphores sont projetées. » (136). À partir de cette métaphore « se dessinent les métaphores simples employées pour décrire les sons en termes d'entités douées de caractéristiques matérielles spécifiques (dureté, transparence, compacité, grandeur, rugosité, poids, etc.) » (139) et qui « conduit à employer, de façon plus ou moins consciente, des structures conceptuelles tirées d'autres domaines de l'expérience » (137). L'objectif d'un tel transfère métaphorique est de trouver « un moyen [...] pour pouvoir approcher l'indicibilité constitutive de la réalité musicale concrète par des énonciations qui la mettent en relation opératoire avec d'autres champs de réalité dont on sait mieux parler, [...] pour l'organiser et la catégoriser de manière nouvelle » (139).

Le terme de métaphore conceptuel est considéré par Spampinato comme plus ou moins équivalent à ce que Black nomme « root-metaphor » (métaphore radicale de Pepper) ou « archétype conceptuel » : « À la différence de la métaphore simple, l'archétype consiste plutôt en un réseau complexe d'énoncés, à l'existence moins locale, et recouvre un domaine entier de faits et d'expérience. Pour Black, les archétypes prennent naissance dans l'interconnexion de plusieurs métaphores et possèdent deux caractéristiques : la radicalité et la systématité » (134). La radicalité d'une métaphore est liée au fait qu'elle fournit un véritable « système pour la compréhension du monde » (135). Les Quatre éléments matériels constituent un exemple de telles métaphores.

Bien que le concept métaphorique « produit normalement des expressions stéréotypés », car il est lié au sens commun. En effet, pour Pepper « l'homme puisse habituellement dans certains domaine du sens commun pour trouver des « métaphores radicales », à utiliser comme instruments de compréhension dans des champs plus complexes de l'expérience, jusqu'à formuler des véritables « hypothèses » sur le monde » (135). Il existe « pourtant des parties de la métaphore conceptuelle moins utilisées, qui peuvent donner naissance à des images originales » (139) et « fortes », à même de nourrir le travail herméneutique (c'est précisément ces images qui intéressent Spampinato).

- 1) Métaphore conceptuel : *Les sons sont des substances matérielles*
- 2) Termes codifiés (catachrèses) : Parler de sons, notes, thèmes, sections, etc. comme d'« objets » isolables, doués de dimension physiques quantifiables (longueur, hauteur, etc.) et en mesure d'interagir (entrer, se superposer, etc.)
- 3) Prolongements de la partie utile de la métaphore : Parler des *qualités* des « objets » musicaux
 - Évocations synesthésiques du timbre (son aigre, compact, feutré, éthéré, etc.)
 - Évocations synesthésiques de la mélodie (caressante, légère, etc.)
 - Etc.
- 4) Prolongement de la partie non utile de la métaphore : exemple des images matérielles employées par Jankélévitch pour parler de *Nuages* de Debussy (dans *Debussy et le mystère de l'instant*)
 - « éléments aérien », « brouillard », « nimbus », « nuées », « la brume qui, dans les tableaux de Turner, noie les volumes et les contours », « l'ouate floconneuse et

duvetée », « un train d'ondes », « sans consistance plastique et presque sans masse », etc.

Expérientialité : pour repenser l'interaction des « pôles » de la réception et de l'interprétation dans la connaissance ou la musique en tant qu'expérience

La question est alors de savoir comment s'opère concrètement la production du sens par le *processus de métaphorisation* et plus précisément, « comment un mot ou un énoncé (métaphorique) peut-il nous permettre de mieux comprendre une réalité externe et, dans le même temps, nous laisser les marges d'action pour transformer de façon créative cette réalité ? » (43). Il s'agit donc de voir comment s'articule, dans l'expérience musicale, les fonctions de « connaissance de la réalité » et de « création par l'invention de nouvelles relations », associées précédemment à la métaphore. En d'autres mots, comment s'opère la métamorphose du son musical par le processus de métaphorisation ?

Spampinato propose en ce sens de penser la musique *en tant qu'expérience*, approche à même de renouveler la manière de concevoir la relation entre le sujet percevant et l'Objet musical dans l'expérience d'écoute : « Les approches du fait musical, les plus conscientes de la dialectique expérientielle qu'il recèle, sont celles qui ne considèrent pas la musique comme un « objet », mais comme une rencontre » (49). C'est-à-dire que, dans l'expérience, « se produit la rencontre de ce qui est interne et de ce qui est externe ; la métaphore remplit le rôle d'explicitier l'entrelacement de ces deux éléments jusqu'à en monter le fonctionnement dialectique » (50). Ce paradigme expérientiel proposé par Lakoff et Johnson dans *Metaphors We Live By*, auquel souscrit l'auteur, permettrait précisément l'articulation de deux pôles considérés habituellement comme antinomiques : l'objectivité et la subjectivité. Pour ces derniers, l'objectivisme tout comme le subjectivisme « forment deux positions extrêmes, opposées et pareillement réductrices » (45) pour éclairer « la manière dont nous comprenons le monde grâce à nos interaction avec lui » (46). L'étude de la métaphore leurs permirent ainsi d'ouvrir une troisième voie en rendant possible l'union de la raison et de l'imagination : « La raison, à tout le moins, fait appel à la catégorisation, à l'implication et à l'inférence. L'imagination, sous un de ses nombreux aspects, implique l'appréhension d'une chose en fonction d'une autre sorte de chose : c'est ce que nous avons appelé pensée métaphorique. La métaphore est ainsi une *rationalité imaginative* » (45). Elle doit alors être considérée, de façon générale, comme un « outil cognitif » et

créatif nous permettant de « catégoriser le monde » (44), ce qui transforme de façon significative la doctrine facultaire « classique ». En effet, la faculté d'imagination n'a plus ici un rôle plus ou moins « passif » ou encore néfaste dans l'exercice de connaissance (par rapport à la rationalité), mais est une composante essentiel de notre rapport au monde. Le rôle de l'imaginaire est aussi central dans notre expérience de la musique, notamment par l'élaboration de schèmes imaginatifs « acquis suite à des expériences corporelles répétées (ce que Mark Johnson appelle « schème-image ») » que l'on projette ensuite sur la musique, servant ainsi à l'organisation et l'assimilation du musical.

Dans la tradition occidentale, objectivisme va habituellement « de pair » avec la rationalité tandis que la métaphore est rangée du côté du subjectivisme et de l'imaginaire, à éviter d'ailleurs dans la mesure où « nous comprenons le monde sur la base de catégories et de concepts qui correspondent aux propriétés intrinsèques des objets ». Cette posture objectiviste, dans ses expressions les plus radicales, considère « le monde comme fait d'objets, lesquels possèdent des propriétés, indépendamment de l'existence d'un sujet » (44). Il n'y a donc aucune place pour un « sujet interprète et créateur », la pensée ayant comme seule fonction la reconnaissance adéquate de la « réalité objective » qu'il « est (alors) possible de décrire par des mots précis, dont les significations sont figées » (45). Une telle reconnaissance est fondée sur une harmonie préexistante entre nos catégories et le monde. La métaphore et d'autres types de langage poétique devraient alors être proscrit « car leurs significations ne seraient pas claires et précises, [la subjectivité étant dangereuse] car elle conduit à une perte de contact avec la réalité » (45).

De manière générale, il s'agit de démystifier le préjugé scientifique selon lequel « la vraie connaissance ne peut se fonder que sur des observations aseptiques, « épurées » de toute présence du sujet observant » (43). Pour Goodman, par exemple, il faut absolument éviter l'extrémisme d'un tel « mythe objectiviste » lorsqu'il s'agit de penser la question épistémologique : « Les mythes de l'œil innocent et du donné absolu sont des fieffés complices. Tous deux renforcent l'idée, d'où ils dérivent, que le savoir consiste à élaborer un matériau brut reçu par les sens, et qu'il est possible de découvrir ce matériau brut soit au moyen de rites de purification, soit par une réduction méthodique de l'interprétation. Mais recevoir et interpréter ne sont pas des opérations séparables ; elles sont entièrement solidaire. La maxime kantienne fait ici écho : l'œil innocent est aveugle et l'esprit vierge vide. De plus, on ne peut distinguer

dans le produit fini ce qui a été reçu et ce qu'on a ajouté. On ne peut extraire le contenu en pelant les couches du commentaire » (44). Mais s'il n'y a pas « d'œil innocent » ou « d'oreille non pré-orientée », faut-il tomber dans un subjectivisme outré, position tout aussi extrême, mais inversée et considérer comme impossible toute « connaissance vraie » du monde ?

À l'opposé, le mythe du subjectivisme quant à lui « rend la dignité aux sens et à l'intuition. L'art et la poésie transcendent l'objectivité et la rationalité, et nous mettent en contact avec ce qui est le plus significatif pour les simples individus : leurs sensations et leurs intuitions. Le langage de l'imagination, et la métaphore en particulier, sont les seuls moyens aptes à exprimer une telle dimension personnelle et spirituelle des expériences. Dans la vie de l'homme, il n'existe pas de réels facteurs objectifs et, s'ils existent, ils ne sont pas significatifs pour les individus » (45). Cette position est tout aussi suspecte et ignore tout autant la *dialectique expérientielle du fait musical*, c'est-à-dire que l'expérience de la musique est à la fois vécue par « quelqu'un », mais qu'elle est aussi précisément le produit d'une *rencontre* entre un objet et un sujet, d'une interaction réelle entre ce qui vient de l'extérieur et l'intériorité du sujet qui l'accueille, engageant nécessairement réception et interprétation : « rien n'est musical en soi [...] mais tout peut le devenir, selon les circonstances [...]. Malgré tout effort empirique, si fidèlement qu'on puisse la décrire, la partition n'est pourtant pas en mesure de contenir la séduction originelle de l'expérience d'écoute musicale : ce charme, comme l'écrit Jankélévitch, « n'est ni dans le sujet ni dans l'objet, mais passe de l'un à l'autre comme un influx » (50).

Ce qui a bien entendu un impact sur la manière dont on comprend le processus de signification musicale et le problème de la « vérité » d'une pièce. Pour Spampinato, la production métaphorique *par* la musique et l'interprétation métaphorique *de la* musique « constituent une forme (véritable) d'acquisition de connaissance [...]. Une telle connaissance provient à la fois de la musique et de la musicalité du sujet humain, et porte sur l'interaction entre ces deux éléments dans l'expérience musicale, comme sur l'interaction de la musique avec la réalité, et sur les relations de la musique à l'expérience du monde. Ce qui rend possible un tel passage de la sphère des catégories et de l'imagination – qui opère imbriqué dans les métaphores linguistiques à la sphère de la musique – c'est précisément l'idée que la musique peut être par essence métaphore et que, même par rapport à la musique, on adopte toujours un certain « point de vue » » (48).

Qu'il y est l'adoption nécessaire d'un certain « point de vue » dans l'expérience musical, que le sujet soit déjà originellement partie intégrante de la musique (55), rend « absurde » l'entreprise objectivante visant à réduire à néant toute interprétation du sujet impliqué avec un objet musical. Et pourtant, « l'absence de point de vue absolu pour en déduire des vérités objectives et incontestables n'entraîne pas pour autant l'absence de vérités en tant que telles. Ces dernières sont plutôt à considérer comme relatives à notre système conceptuel ; un tel système est fondé sur nos expériences et sur les expériences des membres de notre groupe social, et est continuellement soumis à vérification, dans nos interactions quotidiennes, avec les individus et notre milieu physique et culturel » (46).

Toute métaphore a un *fondement expérientiel* qui lui confère son sens, comme toute écoute d'une pièce est un acte qui engage nécessairement *l'être qui s'y livre*, c'est-à-dire, l'implication « d'un sujet quant à un objet » dont la dynamique active est « production de la chair de l'objet pour le sujet qui l'élabore en lui » (51). De plus, pour Spampinato, « il existe, dans l'écoute musicale, une activité corporelle, sensible, musculaire, liée à ce « toucher intérieur » dont la musique est capable. (*Son charme ineffable*) » (70). Par son pouvoir *psychagogique*, la musique « agit sur l'homme, sur le système nerveux de l'homme et même sur ses fonctions vitales » (*cf.* Jankélévitch). Elle fait notamment appel à notre « imagination motrice » comme compétence corporelle « en mesure d'appeler l'auditeur à une coopération émotionnelle, tonique et imaginative pour « créer » la musique en tant qu'expérience. Comme le souligne Jankélévitch, l'auditeur re-crée l'œuvre musicale, il est un « créateur tertiaire » (auteur, exécutant et auditeur). Il coopère « en imagination » ou « par des gestes naissants » avec les deux premiers » (70). Notons que, pour l'auteur, l'imagination et les gestes, « exemplifie le lien entre la composante imaginative et la composante plus matériellement corporelle (tensive et cinétique) » (70) dans l'expérience musicale, tout en mettant en évidence que la musique peut être vécue d'une manière profonde et entière par le sujet. Couple dont il veut précisément expliciter la relation dans le processus de métaphorisation, l'idée étant d'inscrire dans une continuité psychophysiologique le rôle du corps, son vécu et sa « sémiotique » à l'intérieur de l'activité métaphorique et de connaissance de l'homme.

Comme il a été mentionné, la musique, par certaines de ses caractéristiques, peut parfois lancer une invitation forte à adopter une certaine posture ou « allure psycho-sensori-motrice ». Cette invitation du musical (le son vécu esthétiquement) engage la musicalité du sujet, (sa capacité à vivre musicalement le son), révélant ainsi la compétence du corps (et de l'esprit) à y répondre : « C'est l'interface homme/musique, le « sens que je donne à la musique, c'est le sens que la musique me donne ; [...] c'est le sens de moi-même que la musique me renvoie » (84). Dans cette optique, la signification musicale est « l'effet qu'une musique produit chez une personne, laquelle, en vertu de sa conduite, exerce une partie de ses compétences, en construisant l'objet de son désir comme objet connu, possédé » (85). Un tel paradigme permet ainsi une première formulation de ce qu'on entend par *la compétence du corps musical* dans le cadre d'une théorie sur les bases corporelles de l'expressivité et de la signification musicale.

Pour l'auteur, le *corps* est la source première « des diverses manières dont un signe peut faire surgir du sens, dont du sens vient au signe pour le constituer signe » (104). Il faut néanmoins nuancer certains éléments par rapport au rôle primordial de la corporéité dans l'expérience et la *sémiose* musicale, car le corps, lorsqu'il est impliqué, peut l'être de différentes façons. Le deuxième chapitre de ce livre s'applique précisément à explorer les racines corporelles du discours métaphorique sur la musique à travers trois concepts que sont *le corps projeté* (la métaphore ou la trace), *le corps représenté* (affect de vitalité, schème-imaginatif,...) et *le corps vécu* (sens profond, vécu émotonique et émotion musicale). Ces notions seront reprises et détaillées en amont du texte. Il importe, ici, de simplement distinguer de façon préliminaire ces deux types d'implications du corps, afin de parfaire l'exposition du paradigme expérientiel du musical.

Spampinato cherche d'abord à « pénétrer le fonctionnement des représentation mentales d'expériences corporelles, aussi bien que la façon dont ces représentations peuvent être projeté sur la musique ». Il s'agit alors de mettre en relation le corps projeté et le corps représenté : « Les descriptions métaphoriques de la musique (la trace) sont l'effet explicite et communicable d'une expérience qu'elles ne sont pourtant pas en mesure d'épuiser (vécu profond). Dans cette expérience, il se produit la rencontre entre la donnée extérieure et les catégories conceptuelles de l'homme ; ces catégories sont souvent d'origine métaphorique (rôle de l'imaginaire), notamment quand on

parle de musique. L'expérience n'implique (pourtant) pas uniquement des processus d'élaboration conceptuelle. [...] L'expression métaphorique peut évoquer une expérience spécifiquement corporelle (*corps projeté*), ne demandant pas nécessairement à être revécue au cours de l'écoute musicale (*corps représenté*), mais employée souvent comme « modèle » pour la compréhension de l'expérience musicale. Ce type de métaphore s'avère extrêmement efficace dans la communication interpersonnelle du vécu subjectif, de même que pour l'analyse des mécanismes sémantiques activés par certaines musiques » (69).

Par contre, « les effets de l'écoute musicale sur le corps peuvent être « actuels », vécus, et non seulement représentés » (71). On retrouve alors plus directement l'idée d'une participation tensile, cinétique, sensible, etc., mentionnée ci-haut, où les modulations du tonus musculaire peuvent notamment être considéré comme un indice des tensions psychologiques et émotionnelles du sujet faisant l'expérience emphatique et physiologique profonde d'une musique à travers une forme de micro-danse imitative. C'est là que s'exerce de façon plus profonde ce « touché intérieur » dont la musique est capable : « La musique est d'abord une rencontre, un « contact », dont le protagoniste est l'être humain : la profondeur et la surface révèle, dans cette optique, la façon dont une musique donnée nous « touche » et quelles sphères de notre être elle est en mesure d'activer. » (13). Pour Spampinato, il s'agit de proposer un modèle unique permettant d'expliquer les différents cas de figures que l'on rencontre dans le discours métaphorique associés à l'activation de « différentes sphères de notre être » dans l'expérience musicale où peut être mit en jeu tant les phénomènes physiologiques, les événements psychiques que des opérations conceptuelles.

Rencontrer la musique : modalité de contact ou vers une musicologie du contact

Le problème du subjectif et de l'objectif est particulièrement sensible en musicologie où s'exprime une tendance analytique forte à rechercher le « point de vue absolu » qui permettrait d'observer « en soi » l'objet musical. Le paradigme adopté par rapport à cette problématique a un impact direct sur le type et la qualité de l'appréhension que l'on a du phénomène musical : « Une description des paramètres et des structures d'une pièce de musique, qui néglige que cette pièce a été conçue pour solliciter des expériences chez les sujets

humains, ressemble à un « examen autoptique » de la musique : il s'agirait, en effet, d'une étude qui se penche sur un objet dépourvu de ce qui nous autorise à le définir comme musique » (49). Traditionnellement, les aspects intimes de l'écoute musicale (vécu émotionnel, corporel, intuitions, etc.) comme toutes les productions discursives (discours imagé et poétique) qui en sont le fruit, sont considérés comme suspects, voir craint par nombres de théoriciens et sémiologues de la musique qui se bornent à adopter une attitude intellectualiste et distanciée par rapport au fait musical, mesure qui se veut *objectivante* : « [...] la musique a traditionnellement été axée sur la partition et « désincarnée », en ce sens que les analystes se sont considérés comme des observateurs extérieurs des structures musicales contenues dans la partition. (paradigme rétinien-rationnel) » (Hallgjerd Aksnes, cité par Spampinato).

Une telle approche trahit en fait une posture d'écoute préférentielle (posture habituelle prise face à la musique : tension, détente, ouverture, implication émotionnelle, etc.) caractérisée par une *mise à distance* de l'aspect expérientiel de la musique, notamment en ce qui a trait au vécu corporelle et émotionnel. Ce qui pose problème si l'on considère cette réflexion de Stefani : « Au commencement est l'expérience. Il n'y a pas d'objet musical en soi. Et non seulement parce qu'une analyse « objectivante », « réifiante », « autoptique » tue la musique ; mais parce que, même dans ce cas, en tout cas, le sujet, l'analyste, y est impliqué » (Stefani. Préface à cet ouvrage de Spampinato). D'une part, ce commentaire de Stefani pointe un important paradoxe qu'évoque le *style de contact* propre au discours technique et formel, faisant écho à ce qui vient d'être développé précédemment. En mettant de côté le caractère intime de leur expérience musicale, les musicologues prétendent exclure tout élan de subjectivisme dans l'analyse (réduction méthodique de l'interprétation) et pourtant, il ne s'agit là précisément que d'une prétention. La division entre objectivité pour l'analyse technique, d'un côté, et le subjectif pour l'interprétation imagée de l'autre, n'est qu'une vision biaisée et réductrice. Il est en ce sens important de comprendre que tout discours musicologique implique, d'une certaine manière, un point de vue/point de contact de l'objet ap-préhendé.

Ceci est donc aussi vrai pour le discours technique et formel : « Dans l'article « Analytical fictions », Marion Guck dévoile les métaphores sous-jacentes de trois exemples de textes analytiques qui se veulent « techniques » et montre que l'attitude de la « prise de distance » est, elle aussi, une des

métaphores possibles de l'interaction établie par le musicologue vis-à-vis de l'objet musical » (173). On entend par « *style de contact* » ou « *modalité de contact* », les différentes métaphores de l'interaction possible entre le musicologue et l'objet musical (173), l'étude spécifique des distances adoptées dans une communication donnée constituant une forme de *méta-musicologie* (170) : « Au cours des vingt dernière années, la musicologie a pris conscience de ses façons de discourir, et a développé toute une branche assez spécifique de la recherche sur les *formes* de discours qu'elle emploie » (58). D'autre part, la musique comme *rencontre* et *expérience* renvoie à l'idée d'un corps-à-corps entre le sujet et l'objet d'étude : d'une implication personnelle variable (émotionnelle, motrice, imaginative, etc.). Ce qui est symptomatique chez certains théoriciens de la musique, c'est précisément cette volonté d'éviter le « contact ». Le « tabou de la métaphore » serait ainsi lié à la peur de toucher et de se faire toucher par la musique. Cette attitude distanciée est problématique pour la recherche musicologique, si l'on en croit Stefani, car elle viserait à ignorer ce qu'il y a précisément de plus profond dans l'expérience de la musique en négligeant ou en réduisant son caractère vital, global et « engageant » pour le sujet. Ce qui impliquerait par le fait même, une certaine pauvreté ou limitation de l'analyse.

Nouvelle théorie de la compétence musicale chez Gino Stefani : comment mettre en relation discours métaphorique et technique dans l'analyse musicale

Spampinato souhaite en fait articuler la complémentarité et la continuité des analyses « techniques » et du discours « interprétatif » : non pas une simple description rationnelle et distanciée, mais la mise en relation de la description et de l'implication. Dans ses travaux de sémiotiques musicales, Gino Stefani, a mis au point une nouvelle théorie de la compétence musicale qui valorise la « compétence commune » employé pour faire de la musique ou pour parler de la musique (59). Pour Stefani, une recherche sur la signification musicale, ne peut se borner à « l'étude du simple niveau « neutre » » (description des propriétés techniques immanentes de la structure musicale d'une pièce réduisant au minimum toute forme d'interprétations) (59). Il faut partir de la production du sens (métaphorique, imagé, synesthésique, etc.), pour ensuite « cerner les éléments de la forme qui contribuent à l'engendrer. » : « La méthode de la recherche théorisé par Gino Stefani part donc de l'expérience d'écoute et trouve les pertinences entre un « sens observé » (partagé par un

nombre significatif d'auditeurs et exprimé par des métaphores verbales ou des comportements moteurs) et une certaine « forme » (des traits musicaux particuliers), à travers des épreuves de commutation » (60). Ainsi, l'idée n'est aucunement d'éliminer les descriptions formelles et techniques de la musique, mais plutôt de les nourrir à partir des descriptions métaphoriques permettant ainsi à l'analyse traditionnelle « d'atteindre des niveaux plus profonds dans la compréhension du texte » (61).

L'expérience de Marion Guck : la puissance de la métaphore comme outil analytique

La musicologue et professeure Marion Guck a effectué des recherches « sur l'efficacité de l'utilisation de différents types d'images métaphoriques en vue de l'analyse d'une pièce de musique » (61). Cette dernière forma trois groupes-test avec ses étudiants : un groupe composé de personnes avec des compétences analytiques (étudiants en analyse musicale et musiciens), le second, avec des compétences théoriques, « mais qui n'était pas habitué à présenter verbalement leurs œuvres » (étudiants en composition) et, finalement, un groupe formé d'étudiants qui « ont principalement recours aux descriptions verbales des œuvres (étudiants en musicologie) » (62). Elle leur fit écouter le *Prélude en si mineur Op. 28/6* de Chopin, la consigne étant : « produisez avec des mots une image intuitive (sans utiliser des termes techniques) d'un passage qui fait partie d'un morceau de musique » (62). Les groupes durent ensuite former un consensus autour de l'image la plus « forte » par rapport au passage décrit. Cette dernière pu ainsi élaborer une typologie des différentes métaphores employées (visuelles, physiques, de mouvement, de densité...), afin d'en évaluer l'efficacité analytique. Guck a remarqué à la fois une compétence commune pour décrire la musique en terme métaphorique, mais aussi une différence entre les différents groupes par rapport au type de métaphore privilégié par chacun d'eux : « Après avoir comparé l'image choisie par le premier groupe, « respiration haletante », avec celle choisie par le troisième, « arc », Marion Guck propose une hypothèse d'explication des raisons qui peuvent conduire à préférer des métaphores de type « physique », comme celle du premier groupe, à des métaphores de type « visuel », comme celles du troisième groupe » (63). Ainsi, il semble qu'il y est une relation entre la distance psychologique du parlant *par rapport à l'objet musical* et le type d'images choisies : « [les métaphores] structurée sur la base de l'expérience corporelle de l'auditeur suggèrent qu'il est impliqué dans l'entité décrite. Les

métaphores visuelles suggèrent, au contraire, que l'auditeur a perçu une entité comme quelque chose d'extérieur à son expérience personnelle » (63). On retrouve ici les deux *styles de contact* par rapport à l'objet musical présentés précédemment. Les métaphores strictement visuelles au sujet des phénomènes musicaux tendent ainsi à réduire son caractère vital et global. On associe le paradigme rétinien, dans la culture musicale occidentale, qui implique une mise à distance de l'objet d'étude, au « culte » de la partition.

La manière qu'a la musique de nous affecter et par le fait même, le type de description métaphorique employé, seraient donc fonction de la distance et du niveau d'adhésion personnelle que nous adoptons face à l'objet musical présenté, la métaphore corporelle impliquant une plus grande adhésion. Ce qui a bien entendu un impact sur l'intérêt qu'a pour la recherche, les différentes images utilisées : « plus une image reflétera une implication globale de l'auditeur (à la fois sensorielle, intellectuelle, affective, corporelle, etc.) et plus elle sera riche en stimulation pour la suite de la recherche. [...] Une métaphore telle que, par exemple, l'image de l'« arc », employée pour décrire la succession d'un arpège ascendant et un arpège descendant, est très proche d'un terme technique : c'est une analogie facile à reconnaître mais pauvre d'idées pour faire progresser l'étude d'une pièce » (64). On retrouve ici un continuum d'efficacité et d'intérêt entre les différentes métaphores, plus ou moins équivalent à celui proposé entre la métaphore de convention et la métaphore de création (« morte et fermée »/ « vivante et ouverte). On peut ainsi complexifier cette répartition préliminaire en y ajoutant l'importance de l'implication de dimensions corporelles dans l'expérience musicale : « Les différents types de métaphores repérés par Marion Guck (métaphore comparative et métaphore attributive) peuvent être placés le long d'un axe allant du moins figuré (simple, comparaison directe d'éléments appartenant à deux domaines différents) au plus figuré (traduisible en similitude de manière indirecte et plus approximative) : les termes techniques et les métaphores de forme (basé sur une analogie superficielle d'éléments simples comme l'image de « l'arc ») se situent près du pôle le moins figuré ; les images qui font allusion à des expériences kinesthésique ou émotionnelles et celles qui réunissent plusieurs dimensions expérientielles autour d'une métaphore attributive (complexe, évocatrice, dérive d'une comparaison de structure relative à des ensembles d'éléments entre deux domaines différents, etc.) se situent plutôt du côté le plus figuré » (65).

D'une part, Guck met en évidence qu'une « bonne image métaphorique, employée pour décrire un court morceau de musique ou un de ses passages, fournit un nombre d'informations et de suggestions décidément plus important qu'une définition technique quelconque » (61). D'autre part, elle identifie le lien essentiel qu'il y a entre le type d'imaginaire métaphorique employé pour décrire la musique et le niveau d'implication personnelle dans l'écoute (172), établissant de plus une correspondance entre le « degré de figurabilité » et l'intérêt pour l'analyse musicologique. Pour Spampinato, une bonne métaphore a besoin non seulement d'articulation cognitive, mais de densité corporelle, la profondeur d'une métaphore étant fonction de ses racines psycho-corporelles et de ses potentialités intermodales (synesthésique). Ce qui est important pour l'auteur, c'est alors d'illustrer en quoi l'implication émotionnelle, corporelle, la richesse des dimensions expérientielles dans la rencontre-musicale, la complexité et la force des images engendrées, le toucher et la matière se trouve, ici, liés à la métaphore et à son intérêt analytique pour la musicologie.

L'implication émotionnelle est un contact physique : une vision haptocentrique de la sensibilité humaine

Pour l'auteur, l'enquête musicologique doit donc être envisagée à la lumière d'une métaphore proxémique (170), c'est-à-dire, impliquant *une conduite d'écoute visant à toucher la « matière » de la musique*. Et c'est précisément à partir du discours métaphorique sur la musique, qu'il est possible d'avoir accès au *contact-implication* dans l'expérience musicale (174). Ainsi, le passage chez Spampinato d'une *musicologie de la distance*, caractérisée par la dévaluation de l'implication personnelle et du discours métaphorique, à une *musicologie du contact*, s'effectue en ayant précisément recourt à l'image du contact corporel, comme métaphore linguistique de l'implication personnelle, afin de caractériser le type de rapport qu'il entend privilégier avec l'objet musical. Le discours métaphorique devient alors, pour ainsi dire, l'homologue fonctionnel de l'exploration tactile : « les deux sont à l'origine d'interfaces entre sujets et objets au sein d'expérience permettant de connaître le monde (adaptation de la peau et des membres à l'espace et aux surfaces des objets) et de le recréer (les objets sont nommés, déplacés, modelés, etc.) » (174).

Vouloir « toucher » à la « matière » de la musique, inversement, c'est vouloir être « touché » par la musique. L'adoption du paradigme expérientiel et l'ouverture aux dimensions corporelles et émotionnelles de l'expérience

musicale s'inscrivent dans un tel programme. Ce qui implique concrètement une invitation à entrevoir le phénomène musical à partir d'une métaphore matérielle, c'est-à-dire que : « l'expérience d'écoute musicale est vue dans les termes de l'expérience physique de la matière, à savoir une expérience où l'implication directe du corps se réalise dans le contact tactile » (142).

La métaphore matérielle permet de « conceptualiser le non-physique dans les termes du physique » (142), de rendre manipulable l'évanescence du musical. Elle est une forme de « prolongation virtuelle de notre corps, qui nous permet de « toucher » la musique qui se « trouve juste hors de notre portée » (141). Dans un tel cas, « la manipulation directe de la matière est une expérience qui fournit une manière d'organiser d'autres expériences comme une « totalité structurée », fondée sur une « gestalt expérientielle » (142). C'est un peu comme si l'on tendait la « main », afin d'assimiler ce phénomène complexe du sonore et du musical. La métaphore conceptuelle « la perception est un contact physique » (poser le regard sur, établir un contact audio-visuel, etc.) rend compte d'une telle image tout en nous renvoyant aux développements sur la vision haptocentrique privilégiée par la Globalité des langages qu'il est temps de développer. En fait, ce sont les résultats de la recherche sur le processus de métaphorisation et de signification dans l'expérience d'écoute et de création musicale qui mène à adopter une telle position.

Lakoff et Johnson ont repéré une importante métaphore conceptuelle en usage dans notre culture : *l'implication émotionnelle est un contact physique*. Grâce à la théorie de la *Globalité des langages* (Stefani et Lisi), avec sa sémiotique-esthétique psychophysiologique, Spampinato cherche à mieux comprendre les sources physiques de cette métaphore, permettant ainsi d'expliquer les résultats de l'expérience de Marion Guck. Pour Stefani et Lisi : « 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 vécu émotionnel. Ces « mémoires » corporelles seraient ainsi intersensorielles »(92). On parle alors d'un vécu synesthésique qui malgré la progressive spécialisation et hiérarchisation du système sensoriel, dans la vie postnatale, est à même d'être « réactivé » (et éventuellement projeté sur une musique), le système sensoriel de l'individu conservant « la vicariance et la connexion, même si l'on se concentre que sur un seul sens » (93).

Dans cette approche, le contact corporel est considéré comme la forme la plus primitive d'assimilation de la réalité. Il s'agit en fait d'une vision haptocentrique de la sensibilité humaine, c'est-à-dire que le sens le plus important est le toucher, le contact tactile étant « la source première des associations synesthésiques et des associations affectives de l'homme » (174). En fait, dans la vie intra-utérine, « les sons sont perçus par le fœtus sous la forme tactiles pressives et revêt une valeur émotionnelle [...] le fœtus, qui n'a pas encore développé de système sensoriel spécifique, (fait) l'expérience de l'équivalence entre pression tactiles, image auto-plasmique et son amplifié par le liquide amniotique » (101). On peut alors parler d'oreille globale : « toute la peau écoute ». Une telle réalité, comme forme primitive de rapport au monde, serait à la base de tout l'apprentissage humain. On remarque aussi que l'expression « toute la peau écoute » doit être entendue dans un sens littéral. Nous avons ainsi déjà vécu le sonore comme une matière physique à même le toucher. Il s'opèrerait alors une forme de « traçage croisé » entre deux domaines de l'expérience (la sphère tactile et la sphère sonore) qui sont à ce stade vécus dans une équivalence liée à une homologie synesthésique globale des sens (identité de fonction). Et dont l'expression *le contact physique est une implication émotionnelle* conserverait la trace : « Le contact corporel est métaphore linguistique de l'implication émotionnelle parce que l'apprentissage humain qui permet de décoder les nuances émotionnelles s'est produit dans le milieu intra-utérin, précisément à travers une relation de contact corps-à-corps. Des nuances tonico-vibrationnelles, synesthésiquement liées aux sons amplifiés par le liquide amniotique, instituent un premier code émo-tonique et donnent naissance à des « mémoires psychoaffectives » (174).

La musique, par son pouvoir psychagogique, c'est-à-dire « sa capacité à captiver, conditionner, émouvoir et activer de différentes manières » (84), serait particulièrement susceptible d'activer ces « mémoires » du corps. Stefani parle de la musique comme d'un « conteneur vibrationnelle privilégié ; en communiquant et en étant communiqué, elle a d'énormes potentialités de contact » (101). On retrouve ici, de manière générale, l'idée du corps « à la fois comme instrument résonnant par lequel on fait une expérience profonde et prenante de la musique, et en tant que « réservoir » d'expérience et de connaissances préalables, à utiliser pour décrire la musique en termes métaphoriques » (71).

On peut alors dégager un principe fondamental qui traverse l'ouvrage de Spampinato : « Ce qui est déterminant dans la sémiose, c'est que sans le souvenir synesthésique de l'équivalence entre nuances sonores et nuances cutanées, on n'aurait pas pu ressentir la caresse de la musique ». Et, par le fait même, il aurait été impossible de produire des métaphores de type physique, synesthésique, matérielle, etc. Ajoutons à cela que le développement de l'affectivité humaine et du dialogue émotif avec le monde et les autres trouvent son origine dans la stimulation cutané pré-natale (101). On peut penser en ce sens à des expressions telles la *caresse de la musique* ou un *son caressant, durs, violent, pénétrant, tranchant*, etc. (101) où un « geste » du musical peut être ressenti par le sujet et chargé de nuances émotionnelles.

Le corps projeté, le corps représenté et le corps vécu : de l'articulé à l'inarticulé

Comme mentionné précédemment, l'expression métaphorique peut évoquer une expérience spécifiquement corporelle : « Comme on a pu le remarquer à propos des recherches de Marion Guck, une partie considérable des appareils que nous employons habituellement pour comprendre et décrire la musique s'appuie non seulement sur des bases cognitives, mais également physiologique » (69). Notons de plus que « les métaphores enracinées dans le corps (découlent) souvent de disposition biologique et culturelle intersubjectives » (72). On peut d'abord identifier différentes structures mentales qui constituent des représentations structurées d'expériences corporelles répétées, à même d'être projetées sur la musique, menant à la production de certaines métaphores : on parlera alors de la projection d'une représentation d'un vécu corporel. La notion de schème-image ou de schème-incarné (Mark Johnson), que l'on peut définir « comme des structures récurrentes des, ou dans nos interactions perceptives, nos expériences corporelles et nos opérations cognitives » (73), en est un exemple. Ces patterns ont de plus un rôle particulier et central dans « l'organisation de sphères très abstraites de la compréhension ». Un concept « tel que « l'équilibre », par exemple, appliqué métaphoriquement à la musique, ne peut dériver que d'une expérience structurée liée au corps. Knud Jeppesen a employé cette métaphore dans une étude de la technique contrapuntique de Palestrina. Jeppesen a remarqué que l'un des caractères des lignes mélodiques de l'ouverture de l'Agnus Dei de la Missa Papae Marcello est l'allure « bien équilibré. Or Aksnes considère que si l'on n'avait fait à maintes reprises l'expérience de l'équilibre

par son corps, on ne serait en mesure ni de définir une musique comme « équilibrée », ni de comprendre dans quel sens Jeppesen emploie ce terme » (72). Ce qui explique le fonctionnement d'une telle projection métaphorique c'est le schème incarné de l'équilibre.

De manière générale, on entrevoit ici le principe qui guide l'ensemble des développements qu'offrira Spampinato sur le rôle du corps dans la sémiose musicale, par exemple, « toutes les métaphores qui nous permettent de lire la musique dans les termes d'un « mouvement », comme soumise à des « forces » ou à des « conflits de forces », se fondent sur notre expérience corporelle et sur nos capacités sensorio-motrice. Si le mouvement corporel, les tensions musculaires et les forces auxquelles nos organismes sont soumis dans le monde physique n'existeraient pas, nous ne pourrions comprendre le mouvement musical ou les forces musicales » (78). Ce qui va de soit si l'on considère que la pensée métaphorique implique précisément l'appréhension d'une chose en fonction d'une autre sorte de chose, qu'elle est le traçage croisé entre domaines de l'expérience. Les schèmes imaginatifs ou corporelles (équilibre, verticalité, descente, parcours, etc.) se « fondent sur des données sensorielles et des programmes moteurs, et se forment lorsque chaque être humain fait l'expérience d'une interaction entre son corps et le monde environnant. Les expériences corporelles structurées qui en découlent sont employées tout au long de la vie comme autant d'instrument pour décoder les expériences et interagir avec le monde. L'ensemble des perceptions, des proprioceptions, des mouvements, des manipulations d'objets, etc., est organisé sur la base de tels schèmes, qui fonctionne comme des Gestalten aptes à leur donner unité et consistance » (73). Bien qu'ils réfèrent à un schème perceptif ou moteur précis, cela n'empêche pas que les schèmes-images peuvent aussi « devenir des structures plus larges » et être utilisés comme des « instruments pour aborder des concepts, des principes et des états très abstraits ». De plus, il est possible de « reconnaître la présence d'une Gestalt d'un schème particulier même à l'intérieur d'un domaine autre que celui où ce schème a été acquis à l'origine » (73). On parle alors d'un processus que l'on peut qualifier de projection métaphorique. De plus, plusieurs schèmes peuvent être activés à la fois dans des opérations cognitive-physiologique complexes. Dans l'exemple mentionné ci-haut, Jeppesen aurait précisément reconnu le Gestalt du schème de l'équilibre dans la pièce étudiée, qu'il aurait ensuite projeté sur celle-ci, pour finalement aboutir par une description métaphorique. En fait, l'auditeur « reconnaît d'abord la présence de certains traits rattachés à un schème et [...]

infère ensuite la présence des autres traits, par une opération abductive » (78). Ces schèmes « organisent les attributions métaphoriques à l'intérieur d'un espace de compréhension » (74). Ils sont pré-catégoriels, non-propositionnels et amodaux, c'est à dire « qu'ils dépassent la spécificité sensorielle et impliquent des opérations comme l'orientation, la manipulation et le mouvement », mais « une fois projeté métaphoriquement, ils sont élaboré de façon propositionnelle pour engendrer un réseau de signification » (74). Cela n'empêche pas que les schèmes ont « à la fois des aspects mentaux et physique », les informations corporelles étant élaboré sur le plan cognitif.

Un autre exemple intéressant de la projection d'un schème incarné sur la musique, concernant cette fois la sphère émotive, est celui qu'offre l'expression « une musique triste ». Dans ce cas, il y a attribution d'une émotion précise au musical (affect catégoriel), à partir du schème-image de *l'expression vocale de la tristesse*, acquis à travers l'émissions et la réception récurrente « d'expressions vocales de la tristesse » (79). Une telle expression à des traits caractéristiques : registre grave, peu de changement de hauteur, petits intervalles, dessin mélodique descendant, basse intensité, etc. L'auditeur, en un sens expert dans la vie quotidienne pour reconnaître à travers ces traits l'expression vocale d'une personne triste, peut alors percevoir ceux-ci dans une pièce musicale et y projeter le schème concerné. Ensuite, la projection du schème incarné « a fait percevoir la ressemblance entre l'expérience vécue durant l'écoute et l'expérience relative à l'écoute de l'expression vocale de la tristesse, ce qui a conduit les auditeurs à produire la métaphore : « cette musique est l'expression d'une personne triste » (79). Le musical devient alors expressif de l'émotion de la tristesse en tant qu'il est « semblable (pas nécessairement identique, mais semblable) à l'expression humaine spontanée d'une telle émotion » (79). Ce qui est particulièrement intéressant dans ce cas-ci, c'est qu'il se produit ce que l'on qualifierait, sur le plan rhétorique, une personnification du musical. Ce que Spampination appelle une perception physiognomonique : « Il s'agit de la perception « physiognomonique » d'un objet, qui attribue des contenus intérieurs à des configurations de stimuli provenant d'objets inanimé » (80). L'idée générale, c'est que de tels mécanismes de projection métaphorique de schèmes incarnés sont activés par des invitations textuelles plus ou moins fortes que la musique transmet à l'auditeur.

Un second type de représentation corporelle peut être impliqué dans le processus de métaphorisation de l'écoute et de la signification musicale. Il s'agit des affects de vitalités (Marconi). Le principe est exactement le même, les affects de vitalité et les schèmes-images partageant la majorité de leurs caractéristiques, exception faite que les premiers sont plus généraux : « Les affects de vitalité ne se réfèrent ni à un schème perceptif ou moteur précis ni à une émotion déterminée. Il s'agit de « formes de l'expériences émotionnelle », de « profil d'activation » qui correspondent au « pattern global » d'une expérience [...]. Les affects de vitalité ne consistent pas en niveaux d'activation, mais plutôt en variation du profil d'activation au cours du temps : ce sont des « changements schématisés dans le temps », acquis lorsque l'on fait l'expérience de schèmes sensorio-moteur [...]. Ils se situent au niveau du « vécu émotionnel », à savoir ce que l'on ressent proprioceptivement et dans son tonus musculaire pendant que l'on vit une expérience données » (81). Dans un tel cas, un affect de vitalité projeté sur une musique qui y invite (élaboration expressive du musicale), implique que certaine musique peuvent être expérimenté comme « expressives de tension ou de détente, de tendances directionnelles, de configurations complexes de forces » (81). La notion de « vecteur dynamique » (élément musical qui véhicule des significations temporelle d'orientation, etc.) et de style musical peuvent être associées au concept d'affect de vitalité. En fait, le style chez Imberty est compris comme une « architecture d'affects de vitalité » : « En musique, les affects de vitalité correspondraient à la façon personnelle dont un musicien modèle le flux sonore, la qualité globale de l'organisation du matériau » (82).

Avec les affects de vitalité, un pas de plus est fait en direction du vécu corporel, donc des aires de notre être impliquant l'adhésion la plus globale de l'auditeur. Par contre, ces structures, tout comme les schèmes-images, concernent habituellement « des formes, plus ou moins conscientes, de reconnaissance d'analogie et des projections de schèmes (bien que ces schèmes aient été acquis à travers une expérience corporelle préalable) »(83). En fait, ces projections n'impliquent pas *nécessairement* de revivre de manière actuelle l'expérience, par exemple, de la tristesse, pour que l'on puisse être sensible à l'expressivité du musicale, « mais seulement qu'on reconnaisse leur correspondance avec ce qui a été vécu auparavant et qui a été, en quelque sorte, « enregistré » (83). Un « circuit » peut être ainsi dégagé où la production dans le discours de métaphores physiques se ferait de manière privilégiée par l'intermédiaire de représentations mentales d'expérience corporelle,

n'impliquant pas une activation globale de l'auditeur. Il faudra en fait progressivement nuancer et préciser le tout car, pour Spampinato, « le schème corporel et sa métaphore verbale ne sont que la pointe d'un iceberg, avec des racines dont la profondeur varie en fonction des dimensions humaines impliquées dans l'expérience musicale » (83). Il y a en fait une relation entre ces mécanismes de la sémiologie musicale et « un autre ensemble d'événements, où des processus de type analogique (et projectif) jouent un rôle moins important que les processus que l'on peut définir comme homologues (et articulatifs) » (83).

Dans la théorie de la Globalité des langages, les productions métaphoriques *par la* musique et *sur la* musique sont considérées comme les *traces* articulées et communicables de l'expérience vécue et de son sens profond inarticulé et inépuisable : « Un tel sens profond est entendu comme le résultat de la rencontre de composante objective et subjective dans l'expérience musicale. [...] Le sens, c'est tout ce que l'on ressent (vit, entend, éprouve, voit, touche, savoure, etc.) dans et par une certaine musique » (87). La trace est le produit d'une « attitude sémiotique primaire : « Dans l'activité de transposer en signes les expressions du flux vital, on fait l'expérience du plaisir de se refléter dans les effets produit et on redécouvre « la continuité harmonieuse entre soi et le monde sur lequel on laisse un trace » (96). Ces processus articulatifs en tant qu'élaboration d'une signification particulière sont des « réductions d'expériences extrêmement riches et complexes » (131). Car « le vécu est toujours plus complexe que ses représentations cognitives et, plus encore, que des « traces » telles que les verbalisations, les partitions ou les enregistrements musicaux » (132). La trace implique néanmoins l'objet musical « dans sa totalité (mais) dans une vue sémantique évidemment particulière » (86).

Pour Stefani, le Sens « est l'âme de la musique, une profondeur inépuisable, une totalité globale et indivisible, « enveloppe que l'on pourrait développer à l'infini », ineffable grâce à sa richesse et profondeur, mais pas pour autant indicible et inexprimable » (85). Ainsi, la métaphore, comme manifestation verbales d'un sens projeté vers l'extérieur, est « un corps transposé et transformé en langage » (84), décrivant un passage nécessairement réducteur qui peut aller de l'inarticulation maximale vers l'articulation maximale. La musique n'a pas de signifié, « mais des significations » (86) qui sont repérable à travers des « occurrences significative » (accord de Tristan, timbre de la voix d'Armstrong). L'émotion musicale (ou émo-actions

profondes) et les modulations pré-catégorielles inconscientes de l'énergie vitale (au niveau bioénergétique) sont le Sens (inarticulé) en tant que vécu profond (dans le corps) et non encore élaboré au niveau (mentale) de l'expression : « Beaucoup de Sens, c'est beaucoup d'émotion même s'il n'y a pas de correspondante élaboration expressive, de signification. De plus, les émotions musicales intenses sont une expérience commune, lorsque le Sens frappe tellement qu'il manque les mots et qu'on n'arrive pas à dire : l'excès de Sens fait taire la signification. » (86). En tenant compte d'une telle réalité, on peut, ici, simplement souligner l'intérêt de la métaphore dite ouverte ou d'invention, impliquant un type d'intuition spécifique suscitant un travail herméneutique « susceptible d'être explicité à l'infini » (90). Le sens musical « est donc composé d'un ensemble de « processus protomentaux » (lié à la connotation qu'implique un stimulus) qui n'émergent en signification que dans la mesure où l'on arrive à les traduire en terme cognitifs, mais il s'agit d'une traduction qui ne peut être que limitée » (90). Ce que l'on entend par protomental est une sphère à la limite du physiologique et du psychique où « il se produit une sorte de « sémantisation » des processus physiologiques » (non cognitive), où les « événements physiologiques sont synthétisés (par le sentiment) pour fournir non seulement un vécu, mais également une forme particulière de représentation [...] d'une structure-processus » (90).

Au niveau du vécu profond de l'expérience musicale, « le système musculaire traduit les stimuli psychosensoriels dans son univers de signaux en produisant des stimulation génératrice d'émotions. Ainsi, la lecture des données provenant de l'extérieur n'est-elle pas seulement cognitive, mais également « émo-tonique » (allure des variations de l'état émotionnel et tonique) » (87). Une allure émo-tonique particulière est acquise par la consolidation de schèmes sensorio-moteurs. Ce qui n'exclut pas le fait que le Sens en tant que globalité, emmêle avec les réactions émotionnelles et corporelles des réactions cognitives. Le Sens peut notamment inviter « un sujet à adopter une certaine « conduite », à savoir à être activé par des motivations, lesquelles, avec leur effets physique et psychique, sont des « é-motions du désir » (85).

Le développement des premiers codes émo-tonique dans la vie intra-utérine constitue, dans cette perspective, le fondement corporel et émotionnel qui nous permet d'être ainsi affectés par la musique et qui est à la base de tout les « langages artistiques » ainsi que de la signification qui lui est associé : « Le corps n'est pas « signifié », « rappelé » par la musique ou « associé à une

certaine musique, il est la source qui est à l'origine des diverses manières dont un signe peut faire surgir du sens, dont du sens vient au signe pour le constituer signe » (104). Ce qui implique l'absence de spécialisation sensoriel à ce niveau de l'expérience (synesthésie). Il s'agit d'une vision homologique (identité de fonction) des rapports entre les sens : « Dans le modèle homologique de la synesthésie (Globalité des langages), la naissance des « métaphores » de la communication et de l'expression, dans la vie ordinaire ainsi que dans les langages artistiques, suit le parcours de l'inarticulé à l'articulé : les « modulation pré-catégorielles inconscientes du flux vital » déterminent des « modulations du tonus musculaire », activant ainsi toutes les modalités sensorielles aussi bien que la motricité » (94). Ainsi, « par des processus de transduction synesthésique, le sens se manifeste à travers le véhicule de l'expression métaphorique » (90). Il s'agit d'un modèle en arbre inversé qui a un impact important sur la manière dont on peut comprendre les mécanismes de la métaphore, le rapport entre les différentes modalités sensorielles et par conséquent, entre les différents arts.

Le traçage croisé dans le processus de métaphorisation entre différentes modalités sensorielles s'effectuerait ainsi essentiellement sur la base de relation homologique plutôt qu'analogique. Du moins, la possibilité de l'analogie superficielle (similitude de forme) trouve sa source dans cette matrice commune développé dans la vie prénatale (synesthésie) : « les productions de sens évoquant différentes modalités sensorielles sont ici réinterprété comme autant de dérivation d'un fondement unique : un vécu tonique et émotionnel en mesure d'activer simultanément toute modalité sensorielle, aussi bien que la motricité. [...] et où les diverses explications d'un vécu corporel constituerait les résultats d'un processus articulatif »(91). Ce qui implique pour ainsi dire « l'ascension » de l'arbre inversé vers des « branches » de plus en plus « différenciées ». Par exemple, pour Ehrenzweig, tout « acte de créativité de l'esprit humain conduit à une « paralysie temporaire des fonctions conscientes » et réactive des « fonctions plus archaïques et moins différenciés (moins articulé chez Lisi et Stefani) » (88). Comme il le dit, l'artiste est en lutte « contre la vision de son inspiration inarticulé pour la façonner en formes plus articulées ». Spampinato considère comme plus ou moins équivalent au travail de l'artiste, le processus de métaphorisation dans l'écoute musicale, l'auditeur faisant lui-même preuve de créativité (conjonction entre écoute et création) alors qu'il élabore une *trace*. Dans la même logique, « aux racines des images musicales, aussi bien que littéraire, picturales, etc., se trouve ce que Guiomar appelle un « fantôme », qui

se situe en deçà de la spécification sensorielle et artistique, en ce qu'il est lié à une frontière unique psychophysiologique de la créativité. L'image à la base est absolument indéterminé, dit Guiomar, en ses potentiels d'orientations. Un faisceau de suggestions nous arrive dans tout les sens et, suivant notre tempérament, s'exprime dans le langage de la peinture, de la musique, de la poésie, etc. » » (94). Guiomar a notamment travaillé à partir de la notion d'imaginaire matériel et d'archétype chez Bachelard. Dans cette optique, « des œuvres appartenant à deux domaines artistiques différents (ex. opéra et livret) ne sont pas la traduction l'une de l'autre, mais la concrétisation d'une rêverie unique sous-jacente » (118). On peut simplement souligner que les développements qui suivront sur la rêverie chez Bachelard sont compatible avec l'ensemble de ce qui est ici exposé.

Une telle conception permet à Spampinato de proposer un paramètre pour considéré la profondeur verticale des racines corporelles et émotionnelles associées à une expérience musicale et à la trace qu'elle laisse, ce qu'il appelle « épaisseur homologique de la signification » : « dans les abîmes de l'expérience personnelle, on passe de strates articulées et discontinues à des strates denses et continues de l'expérience, où la composante corporelle, émotionnelle et tonique est première et conjugue synesthésiquement toutes les modalités sensorielles ». On peut ainsi se questionner sur l'épaisseur homologique des schèmes images et des affects de vitalité qui sont « déjà le résultat d'un processus d'articulation d'un sens global de l'expérience » (96).

Le contenu de sens est soumis à une articulation qui laisse trace : la métaphore de l'arc (dans l'expérience de Guck), par exemple, est la trace de « l'ensemble des effets produit par une expérience d'écoute sur un auditeur » (95). Dans ce cas, les sphères de l'expérience activé par l'écoute demeure néanmoins limitées (visuelle-rationnelle) par rapport à celles qu'implique la métaphore de type physique. Dans une même logique, l'expression imagée « une musique triste », même si elle est liée à une expérience émotionnelle et sensorio-motrice, demeure dépourvue de véritable racine synesthésique et a des bases corporelles se limitant aux seuls phénomènes de la phonation (lié à l'expressivité de la tristesse par la voix). Des schèmes corporels peuvent néanmoins présenter une épaisseur homologique plus grande que le schème-image de l'expression de la voix triste. Selon Stefani et Lisi, les styles expressifs, « qui sont l'objet de leurs recherches, peuvent être assimilés aux « schèmes incarnés » de Mark Johnson. Ces « style » peuvent être représentés

ou vécus : « la représentation et la reconnaissance d'un Style se situe au niveau le plus abstrait de l'élaboration, alors que la réponse du vécu se produit au niveau le plus profond et premier du corps [...]. Une reconnaissance purement cognitive risque d'être superficielle » (98). En fait, Spampinato rapprocherait plus qu'en à lui les styles expressifs (qui sont des allures émo-tonique) des affects de vitalités (lien plus direct avec le vécu émotionnel et proprioceptif, amodaux, etc.). Il synthétise finalement ainsi l'ensemble de ces développements : « La modulation du flux vital et du profil global d'activation fournit la base pour la formation des affects de vitalité. Un entrelacement d'affects de vitalité constitue le pôle du « vécu » des schèmes incarnés ; ceux-ci, à leur tour, peuvent s'articuler ultérieurement et se simplifier en schémas abstraits (modélisation théorique) utile à la reconnaissance des schèmes incarnés et à leur représentation, en minimisant ou en excluant éventuellement la dimension du vécu » (167).

Les schèmes-images, les affects de vitalité, les schèmes sensorio-moteur, les mémoires psychoaffectives du corps sont pour Spampinato des tracés pré-signiques de la signification. Le pré-signe est la première étape du devenir d'un signe, avant sa « cristallisation » en signe. Ces structures permettent en fait de demeurer dans le domaine de la sémiotique peircienne (structure signique triadique), même lorsque l'on parle d'une expression émotionnelle du vécu qui n'aurait pas encore une étiquette codifiée, mais qui serait « simplement exprimé » (102). Comme c'est le cas pour les métaphores d'inventions : « Les modalités sensorielles du fœtus (dans la vie prénatale) et les mémoires du corps (dans la vie prénatale et postnatale) donnent naissance à des interprétants en mesure d'instituer les connexions entre un certain « signe » signifiant (un « representamen », tel que par exemple, une pression cutané, un mot chuchoté ou la vision d'une nuances de couleur) et un « objet » signifié (par exemple un effet tonique et émotionnel tel que celui qui est produit par une caresse). L'étiquette verbale (interprétant) met en relation le sens (objet), à savoir le vécu d'une expérience d'écoute, et la musique (signe), qui est censée avoir produit cette expérience » (102). Si l'on rappelle la conclusion principale à laquelle en était venu l'auteur en analysant la métaphore conceptuelle « l'implication émotionnelle est un contact physique », à savoir qu'on ne pourrait pas ressentir la caresse dans la musique sans avoir fait l'expérience prénatale de l'équivalence entre nuance sonore et nuance cutané, dont on préserve le « souvenir ». On peut alors voir concrètement le rôle de ce pré-signe corporel : « Il existe donc une sorte de pré-interprétant qui fait fonction de

guide pour la reconnaissance du sens et pour l'élaboration d'étiquette verbale, même s'il reste latent par rapport aux résultats de la sémiologie en œuvre » (103). Ainsi, les différentes sortes de *tracés* peuvent être considérés comme « la mémoire du corps qui donne un sens aux traces » (167).

Matière et corporéité chez Gaston Bachelard : l'imaginaire

Le paradigme théorique expérientiel que défend Spampinato par rapport à la *production métaphorique et sa fonction cognitive* a aussi tout avoir avec la conception de l'imaginaire chez Bachelard. Pour ce dernier, l'imaginaire est « la constitution d'un monde qui déforme et « onirise » le monde perçu en le chargeant des valeurs du psychisme profond » (108). Il s'opère ainsi une reconfiguration du « Réel » de façon créative, les images ou réseaux d'images de l'imaginaire produisant de nouvelles constellations de symboles, structurant notre système conceptuel, notre manière de vivre, de ressentir et de percevoir : « L'imagination n'est pas, comme on l'a longtemps pensé, la faculté de former les images, mais plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception » (114). Il faut, ici, entendre le terme d'*imaginaire* dans une acception bien précise. Il s'agit d'une définition élargie qui « incorpore également l'activité imaginative, car les groupes d'images possèdent un principe d'auto-organisation, d'autopoïétique, ce qui rend l'imaginaire innovateur, transformateur, créateur. [...] Elles éveillent et guident les forces imaginatives » (107). Pour Joël Thomas, l'imaginaire est « un système, un dynamisme organisateur des images, qui leur confère une profondeur en les reliant entre elles. L'imaginaire n'est donc pas une collection d'images additionnées, un corpus, mais un réseau où le sens est dans la relation ». Il n'y a donc pas d'images seules, mais des réseaux complexes, cohérents et systémiques d'images (Wunenburger), impliquant ainsi « des ensembles structurés de métaphores » (109). Une telle conception rapproche la notion d'imaginaire des concepts métaphoriques (ou métaphore conceptuelle) de Lakoff et Johnson, ce que l'on pourrait appeler des schèmes conceptuels.

Pour Bachelard, l'imagination « est une force qui produit des images, des formes, qui sont autant de cristallisations de l'activité « rêvante » de l'homme » (112). La psychanalyse bachelardienne en est une de la « rêverie » comme activité onirique imaginative métamorphique « dans laquelle une lueur de conscience persiste ». Cette activité onirique et ses archétypes sont à la source des créations poétiques comme invention d'images métaphoriques (et

dans l'art en général). On peut en fait identifier dans cette activité des rêveries spécifiques qui donnent naissance à des poétiques spécifiques : « En fouillant dans les répertoire des images du mythe, à côté des images de la littérature de tous les temps, Bachelard s'aperçoit que les métaphores poétiques les plus efficaces sont liées aux « complexes psychiques » profonds (archétypal). [...] un complexe est un réseau d'images liées à un même type de rêverie ou à une même catégorie de rêveur. [...] il donne naissance à ce que Bachelard appelle « milieu imagé » : il produit des groupes de métaphores liés à des métamorphoses respectives des milieux et des choses » (111). Derrière l'imagination poétique d'un artiste, un complexe psychique particulier est à l'œuvre et guide son activité « métamorphique ». Bachelard a ainsi dégagé une typologie des complexes de l'imagination poétique, dont notamment ceux liés aux Quatre éléments, permettant d'analyser la poétique personnelle d'un auteur « en découvrant les lois qui régissent la cohérence de ses rêveries » (112). En fait, pour Bachelard, le principe de la tétravalence est le fondement de l'imagination : « les images produites dans l'activité poétique et littéraire se lient à quatre grandes classes d'appartenance, l'Eau, le Feu, l'Air et la Terre. Les Quatre éléments représentent les axes le long desquels l'homme produit et reconnaît des images ; ce sont les matières avec lesquels l'homme est en mesure de rêver et de dépasser les limites imposées par la rigidité du réel » (112). L'Élément fournit continuité, unité, cohérence à la rêverie (contre la prolifération d'images hétérogènes) et donc à l'assimilation du monde extérieur qui s'y opère, la poétique spécifique d'un Élément étant « la somme des rêveries qu'il est à même de produire ».

La conception quaternaire du monde « correspond à notre expérience physique, visuelle et manipulative dans le milieu où nous vivons » (110), l'archétype étant « une série d'images résumant l'expérience ancestrale de l'homme devant une situation typique » (117). La force qu'est l'imagination, pour créer des images, agit sur la matière, les phénomènes du monde « étant classifiés, à un niveau primitif, sur la base des quatre éléments » (112). La rêverie matérielle se situe précisément entre cette classification des objets et des phénomènes et « les dimensions profondes de l'inconscient et des complexes psychiques ». Ainsi la création d'images est liée à une « activité « manipulative » de l'esprit humain, qui reconnaît et façonne des images douées d'un poids, d'un volume et d'une profondeur » (113). Pour Bachelard, il faut en fait distinguer l'imagination formelle de l'imagination matérielle : « l'imagination formelle appréhende ses données et construit ses images par la

vue (qui est superficielle) ». « [...] on voit les choses d'abord, on les imagine ensuite ; on combine par l'imagination des fragments du réel perçu, des souvenirs du réel vécu ». Ce type d'imagination est statique, passive, mimétique et reproductrice. Par opposition, l'imagination matérielle est active et créatrice. C'est elle qui opère la métamorphose du vécu : « elle naît du désir de surpasser la « donnéité » du réel » (113). Dans ce cas, on rêve substantiellement les matières par le sentiment, on les vit, les ressent emphatiquement (114). Pour Bachelard, la pensée est gouvernée par deux principes : une fonction de réalité et d'irréalité. C'est cette seconde qui concerne l'imaginaire : « L'imagination matérielle va au-delà du contour tordu de l'arbre et en saisit les lignes de forces, grâce à une participation qui permet de revivre, de ressentir en soi la matière et sa dureté » (114). L'idée de geste est ainsi très important, car l'imaginaire matériel « origine dans le contact sensible avec la matière », « elle plonge dans la matérialité du monde avant que les objets prennent forme (avant le percept) : c'est l'*aquaticité* qui permet, par exemple, de voir l'eau comme une chose » (122). Dans ce cas, l'invention artistique tout comme la réception est créatrice en étant liée à la participation onirique à la matière. L'auditeur peut, par exemple, moduler sa tonicité « en fonction de la consistance de la matière même » (121) qu'il expérimente dans une musique (micro-reproduction inconsciente de l'image). On retrouve, ici, l'idée d'une micro-danse « imitative » (adoption d'une allure émo-tonique), mentionné précédemment, à laquelle la musique peut inviter. La rêverie chez Bachelard peut ainsi être lue à la lumière de l'approche psychophysiologique de Spampinato. En effet, l'imagination matérielle qui est liée par le « geste » à l'expérience physique et sensorielle « ne dessine pas, elle vit des valeurs abstraites ». (115). Par exemple, « le sens de calme plaisant suggéré par l'eau « lactée » de la surface d'un lac endormi sous la lune n'est pas un effet psychique produit par la perception d'un objet-image donné ; c'est plutôt la « valeur abstraite » du bonheur qui, en se liant à la matière liquide, engendre l'image correspondante » (115). Il y a alors une interaction entre une valeur abstraite acquise et « la donnée de la sensibilité qui fait appel à une telle valeur abstraite pour être interprétée, et ce, dans une dialectique où le moment onirique et le moment perceptif s'influencent mutuellement » (122). Les plus hautes sphères de l'abstraction et le vécu corporel profond sont ainsi entrelacés (schèmes mentaux et événement sensoriel). D'ailleurs, dans la Globalité des langages, on retrouve l'idée d'une correspondance réflexologique entre « l'esprit qui appréhende l'image, la main qui explore la matière et le corps qui s'ouvre au monde en modulant sa tonicité » (120). Grossièrement, une

métaphore matérielle originale, liée à une expérience vécue corporellement lors de l'écoute et non strictement représentée, impliquerait la plus grande épaisseur homologique tout en étant l'élaboration d'une signification articulée (*trace*) engageant nécessairement le plan cognitif.

Modèle de la corporéité dans la matérialité imaginative de l'écoute musicale : Les Quatre éléments comme projection d'allures émo-tonique

Il s'agit maintenant d'expliquer les mécanismes de production d'une expression métaphorique telle « Une musique d'eau » qui constitue un exemple de métaphore matérielle au sujet de la musique. Le modèle de *la corporéité dans l'imaginaire de la matière musicale* implique la conjonction de la théorie des métaphores conceptuelle (Lakoff et Johnson), de la théorie de l'*embodied meaning* et la théorie homologique de la synesthésie. Un tel modèle répond à la volonté d'explorer la convergence entre la notion d'imagination matérielle proposée par Bachelard, dont l'influence se fait sentir en musicologie à partir des années 70, et la corporéité impliquée dans le processus et les mécanismes de métaphorisation *du musical et par le musical*. Comme le titre de l'ouvrage le mentionne, la *métamorphose du son* et plus particulièrement du son musical, par la *métaphore*, comme mode de saisi et d'assimilation du musical, est d'abord et fondamentalement envisagé à la lumière du concept de la matérialité imaginative.

Spampinato réfère aux Quatre éléments matériels dans les descriptions de la musique comme étant lié à des projections d'allures émo-toniques particulières (ou allure psycho-sensorio-motrice), à partir du paradigme de la Globalité des langages qui a revisité la théorie traditionnelle des Quatre éléments. Dans cette théorie, « les œuvres d'art sont entendues comme « traces » de comportement (du musicien, etc.) caractérisé par des allures bioénergétiques et des états tonique particuliers ou comme stimulations pour des réactions (de l'auditeur) émotionnelles, toniques, gestuelles ou verbales susceptibles d'être rapporté à l'un des Éléments » (128).

Les Quatre éléments sont alors « employés comme modèles de lecture comparée d'allure toniques, de comportements expressifs, de création artistique » (123). Ils sont des métaphores synesthésiques « des allures ou comportement psycho-sensori-moteur. [...] des paramètres, indicateurs du tonus musculaire, avec une connotation émo-tonico-phonique, utilisés pour lire

les conditions bioénergétiques des personnes, de même que le sens émo-tonico-phonique des expressions quotidiennes, artistiques, pathologiques » (123). En fait, Lisi et Stefani associent chacun des éléments à des styles expressifs et comportementaux spécifiques et universels. Ils sont « la racine de tout l'imaginaire humain qui traverse et unit dans l'espace et le temps les expériences existentielles les plus diverses dans une sève vitale qui est la « structure qui relie » et l'inconscient collectif » (125). En effet, pour ces auteurs, « notre structure psychocorporelle traverserait toutes les phases d'agrégation de l'énergie dans la matière » (123). Voici un exemple avec l'élément de l'Air.

Air

Prototype (adjectifs, noms associés à l'idée commune d'air) : Sinueux, flottant, ascensionnel, vol, rêveur, continu, suspension, clarté, transparence, informe, lumineux, légèreté, incorporel, fuyant

Comportement (typique) : Tonicité (Intensité tonique faible – suspension, vibration)

Expressions gestuelles et corporelles (Mouvements continus et curvilignes des membres supérieurs, caresse, petit saut)

Expression orale (souffler, soupirer, expression d'étonnement, de suspension, etc.)

Allure linéaire (qualité et orientation du flux d'énergie): Curviligne, en méandres, en spirales, planant, ascendant, continu.

L'hypothèse de Spampinato est que certains morceaux de musique peuvent présenter une invitation textuelle forte « à projeter sur la musique un réseau structuré de métaphores (ce qui se lie aux notions d'imaginaire et de métaphore archétypale comme rationalité-imaginative) » (106). Invitation qu'un compositeur peut « inscrire » dans son œuvre à travers un ensemble de choix poétiques et stylistiques en vue d'un projet expressif, et qui conserve plus ou moins la *trace* du processus d'élaboration et d'articulation de son expérience personnelle. Cette invitation « sera d'autant plus profondément et émotionnellement vécue qu'un auditeur acceptera une autre invitation simultanée, visant à lui faire adopter une certaine « allure psycho-sensori-motrice ». Autrement dit, l'aire d'images métaphoriques se rattachant à l'expression « musique d'eau » constitue un imaginaire produit par la projection métaphorique d'un faisceau d'affects de vitalité sur la musique dont on fait

l'expérience, et ce, par l'articulation et l'expression d'une allure psycho-sensori-motrice spécifique que la musique invite à adopter (106).

« *Cette musique est d'eau* »

Pour Spampinato, il existerait deux différents « trajets » pour la production d'un tel énoncé métaphorique sur la musique, que l'on peut alors considérer comme étant expressive du style d'un élément. Chacune impliquerait des processus différents, mais qui s'opèreraient de manière simultanée. Ces deux trajets renvoient aux dimensions du vécu et du représenté de l'implication de la corporéité dans la métaphorisation et la signification musicale.

On peut d'abord souligner la forte propension à percevoir les sons musicaux « comme un ensemble d'objet/substances en mouvement ». Une telle perception du musical implique à la fois la métaphore ontologique « Le son est un objet/substance » et la métaphore « Le son se meut le long d'un parcours » (144). Cette deuxième métaphore engage la projection métaphorique de schémas incarnés tels le mouvement et le parcours (*Path schema* chez Johnson). Dans l'expérience musicale, il arrive parfois que « la perception de la typologie du mouvement (continu ou saccadé, ascendant ou descendant, etc.) s'accompagne de la perception de la typologie de la « matière » qui compose l'objet même (contact, dense, raréfié, etc.) » (144). Certaines musiques présentent une invitation textuelle forte à la « matérialisation » de la musique et ainsi à y projeter la métaphore « La musique est une substance matérielle », liée à l'activation du schème incarné de l'expérience perceptivo-motrice d'un objet matériel en mouvement.

L'auditeur a aussi acquis, par des expériences réitérés, le schème de l'expérience perceptivo-motrice de substances liquides : « [...] qui englobe des impressions visuelles, auditives, tactiles, mais également les proprioceptions produites, par exemple, par les mouvements d'une main plongée dans l'eau (humidité, densité, pénétrabilité, reflets, flux, vagues, oscillations, mouvements continus, sinueux, bruit d'eau qui coule, etc.) » (145). Il est alors possible de reconnaître certains traits du schème dans une pièce de musique. En y inférant les autres, l'auditeur effectue alors une projection métaphorique : Ainsi sera-t-il possible d'interpréter comme étant faites « d'eau » (élément liquide par antonomase) « les musiques dont les sons sont comme des gouttes, ont une allure continue, dessinent des vagues, représentent les reflets de la surface, etc.

Nous sommes en train de produire la métaphore « cette musique est l'objet d'une expérience perceptivo-motrice d'une substance liquide » » (145).

Dans ce cas précis, il y a « reconnaissance de l'élément représenté » alors que le second tracé, permettrait une reconnaissance de l'élément vécu, impliquant de ce fait de vivre profondément la musique. Dans la mesure où l'auditeur accepte l'invitation à adopter l'allure psycho-sensorio-motrice de l'élément, le corps devient alors « lecteur de l'expérience parce que l'écoute s'accompagne d'une micro-reproduction empathique des configurations tensives de la musique, à travers l'adoption de certains patterns de tonus musculaire [...]. L'allure des variations de ces configurations de la tonicité peut être ensuite reconnue (grâce à la comparaison avec des expériences passées) et projetée sur la musique, qui devient expressive de cette allure » (142).

L'allure émo-tonique dont le noyau est lié à un profil d'activation particulier (tonus musculaire, condition bioénergétique, émo-actions profonde) est rapprochée par l'auteur de la notion de « pattern global d'activation liquide ». Ce pattern est à la base d'affects de vitalité comme « se dilater », « couler », « s'affaler » (147). Il proposera en ce sens de qualifier « l'allure d'eau » comme étant « une architecture spécifique d'affects de vitalité » (Imberty) ou « de modulation pré-catégorielles inconscientes du flux vital » (Globalité des langages). Une allure est révélatrice d'états psychiques, « elle possède des potentialités expressives synesthésiques et détermine les caractéristiques des formes particulières qui lui permettent de s'articuler et d'être communiquée » (148).

Il s'agit alors de savoir comment un auditeur est à même de « reconnaître une allure tensile particulière » (146). Spampinato propose alors un circuit qui met en « série » les deux trajets parallèles et simultanés mentionnés précédemment, à travers un processus de double projection métaphorique. Dans ce cas, le schème de l'expérience perceptivo-motrice de substance liquide est projeté sur l'allure émo-tonique (caractérisé par tension tonique faible, continuité bioénergétique, flux d'énergie continu vers le bas, tendance à l'accommodation, langueur, tristesse, etc.), permettant ainsi de « l'interpréter » comme étant « d'eau » (production la métaphore de l'allure émo-tonique d'eau). L'expérience répétée de cette allure particulière, dans la vie quotidienne, a permis d'y déceler certains traits du schème et d'ainsi parvenir à une telle projection métaphorique. Cette allure peut alors être

projetée sur la musique pour donner l'expression métaphorique « musique d'eau » ou plus spécifiquement « cette musique est l'expression d'un sujet ayant) une allure émo-tonique d'eau ». On retrouve alors l'idée d'une perception physiognomonique du musical qui a été présentée avec le schème-image de l'expression vocale de la tristesse.

On cerne bien la différence entre une telle production métaphorique et celle liée strictement à la reconnaissance de l'élément représenté : « Les deux processus sont étroitement liés et présents ensemble dans la plupart des cas où l'on reconnaît une musique comme expressive du style d'un élément. Dans les deux cas, on retrouve la production de métaphores qui articulent un sens ; ce qui change, c'est la « profondeur » de ce sens et le type de relation de ce sens à sa métaphore (ce qu'on a appelé « épaisseur homologique de la signification »). Dans le premier cas, le sens est limité à la perception de données sensorielles et gestuelles ; les processus de signification sont ici de type comparatif et iconique. En revanche, dans le second cas, le sens met en cause des dimensions plus profondes de l'expérience, qui impliquent tous les sens, aussi bien que les dynamiques émotionnelles et bioénergétiques ; les processus de signification sont de type expressif et indiciaire » (149). L'invitation textuelle à la « matérialisation » de la musique peut en fait impliquer dans des proportions variables les dimensions du représenté et du vécu. Son acceptation à adopter une certaine allure psycho-sensorio-motrice devant un objet musical, varie elle-même en fonction de cette invitation. Et, de manière générale, l'implication de l'auditeur peut alors donner lieu à des productions métaphoriques plus ou moins riches (ouvertes, de création, originales, attributives) ou faibles (fermées, comparatives, conventionnelles).

Invitations textuelles à la « matérialisation » de la musique

La question fondamentale à laquelle il faut maintenant répondre est la suivante : « De quelle façon la musique est-elle en mesure d'inviter un auditeur à en faire l'expérience en termes de matière ? » (151). Deux possibilités de réponses sont possibles renvoyant aux deux niveaux de profondeurs qui viennent d'être identifiés. Dans un premier cas de figure, l'interprétation du sonore peut être « étroitement lié aux caractéristiques matérielles de sa source et de l'acte de sa production physique » (151). La perception « métallique » d'un son peut ainsi simplement être lié à la percussion d'un objet métallique (transfère métonymique). Prime alors les caractéristiques purement acoustiques

du son. Le champ de l'expérience peut néanmoins être élargi à travers « l'évocation, plus ou moins implicite, du geste et du contact avec la matière [...] jusqu'à inclure les données visuelles, tactiles et kinesthésiques relative aux expériences précédentes d'objets métalliques (un son est « dur » parce que nous interagissons avec lui de la même façon qu'avec un objet dur) » (152). Dans ce cas, la projection métaphorique implique essentiellement des opérations de type analogique et est liée au schème de l'expérience perceptivo-motrice d'objets métallique.

Le second cas de figure implique quant à lui une autonomisation du sonore par rapport au geste producteur et à sa source. Le son est alors « un quelque chose, doué de sa propre identité, qu'on est appelé à reconnaître à l'écoute » (153). L'« objet sonore » est ainsi reconnu comme matériel non plus parce qu'il est émis à partir d'une source métallique, mais parce qu'il invite « à un contact tactile » (154) : « Il s'agit d'une « matérialité phénoménologique des sons » : ils peuvent se manifester comme « corposamente », comme autant de « masses sonores dont les caractères peuvent être ressentis comme une transposition sur le plan auditif des propriétés des substances matérielles » (154). Dans l'optique de Spampinato, il faut comprendre cette transposition comme un travail métaphorique. Mais qu'est-ce qui fait qu'un son invite à un tel rapport à la matérialité ? En fait, « la matérialité n'est pas seulement dans la musique, mais aussi dans la rencontre expérientielle entre l'objet musical et le sujet humain : il s'agit d'une « saisie de son », une tactique d'appropriation musicale » (155).

Il s'agit alors de voir comment l'auditeur entre en « contact » avec le musical, son niveau d'implication personnelle (motrice, émotionnelle, sensorielle, gestuel, etc.) avec la « matière sonore ». C'est-à-dire, jusqu'à quel point il est disposé à « vivre synesthésiquement le son » (155), ce que Stefani appelle une saisie « soundesthésique ». Plus précisément, une conduite « soundesthésique matérialisante » : « consisterait à accomplir des opérations à la fois physiques (tensive, gestuelles, posturales, etc.) et cognitives (adoption de certains modèles conceptuels, verbalisations, etc.) visant à donner « corps à la musique », pour la vivre dans un « corps à corps », en éveillant la sensorialité et en modulant la tonicité corporelle » (156).

Les musiques qui présentent une invitation textuelle forte à une « matérialisation » du musical sont ainsi celle qui invite à vivre

synesthésiquement le son. Dans ce cas, le « sound » ou la « timbricité » est l'élément premier « par rapport aux dimensions de « mélodie », « rythme », « forme » ». La focalisation attentive sur le « sound » est obtenue grâce à l'inarticulation des contours de l'objet musical (réduction de la perception chosale) » (157). La musique est ainsi ap-préhendé d'abord comme « grain et texture ». C'est donc le « niveau » de « timbricité » d'un son qui invite à lui donner corps, car le timbre « est le corps du son » : « Un son devient « corposo » lorsqu'il devient tangible, mais à ce moment-là l'expérience fait appel à d'autres « corps » : le corps du touchant, dont on sollicite les réponses émotionnelles, et le corps du touché, le son lui-même, vécu comme expressif de nuances émotionnelles. Le corps du son, c'est le son du corps, l'émergence de l'émotionnalité au-delà des aspects les plus discrets de la communication linguistique ordinaire » (160).

L'idée générale d'un lien corrélatif entre l'implication émotionnelle du sujet, la proximité de « contact » avec la musique (sa matérialisation vécue) et la puissance de l'effet psychophysiologique de celle-ci permet ainsi à Spampinato de considérer que le timbre d'un son « est perçu comme le grain d'une musique expressive d'émotions » (161). Reconnaissance qui peut être faite à distance (schème incarné), mais qui présente une invitation forte à adopter aussi une allure émo-tonique.

Pierre-Olivier Forest
Octobre 2009