Les horizons métaphoriques de la brume

Sur la réception de *La cathédrale engloutie* de Claude Debussy

Francesco SPAMPINATO

ACCRA, CREAA, Université de Strasbourg

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9633

Résumé : Nous proposons une étude du prélude de Claude Debussy *La cathédrale engloutie*, où les phénomènes atmosphériques brouillant la vision du paysage sont au centre des démarches créatrices du compositeur. Notre approche est celle de l'« analyse esthésique externe », dont le point de départ n'est pas la *production* de l'œuvre musicale, mais sa *réception*. Nous avons identifié deux « horizons métaphoriques » autour desquelles les images des auditeurs (tirées autant de la littérature musicologique que d'expériences d'écoute que nous avons menées) semblent converger : des analogies visuelles et sonores, d'un côté, et des évocations gestuelles, de l'autre côté. Après avoir étudié ces métaphores à la lumière des études sur la mémoire du corps, nous avons pu reconnaître que l'interprétation traditionnelle de la pièce, liée à la légende de la cathédrale d'Ys, s'avère enracinée dans une *base corporelle* : la mémoire inconsciente de la naissance.

Mots-clés : Claude Debussy – métaphore – réception – imaginaire – corps

The metaphorical horizons of mist. On the reception of Claude Debussy's *La cathédrale engloutie*

Abstract: The metaphorical horizons of mist. On the reception of Claude Debussy's *La cathédrale engloutie* We propose here to study Claude Debussy's prelude *La cathédrale engloutie*, in which atmospheric phenomena blurring the vision of the landscape are central to the composer's creative process. Our approach is that of "external esthesic analysis", whose point of departure is not the *production* of the musical work, but its *reception*. We have identified two "metaphorical horizons" around which listeners' images (drawn as much from musicological literature as from listening experiments we have conducted) seem to converge: visual and sonic analogies, on the one hand, and gestural evocations, on the other. After studying these metaphors in the light of studies on body memory, we were able to recognize that the traditional interpretation of the piece, linked to the legend of Ys Cathedral, turns out to be rooted in a *bodily foundation*: the unconscious memory of birth.

Keywords: Claude Debussy – metaphor – reception – imaginary – body

1 Introduction

Comme Claude Monet, à la même époque et selon une esthétique assez proche, Claude Debussy était fasciné par les effets de transfiguration qu'un paysage peut subir lorsque sa vision est altérée par des phénomènes atmosphériques tels qu'un léger voile de brume ou une dense nappe de brouillard. Ce charme de la perception floue, incertaine et instable, l'a conduit à écrire ce que Michel Guiomar (1970 : 136) a qualifié de « musique de halos ». Dans la foulée de nos précédents travaux, où nous avons observé le prélude pour piano *Brouillards* (Spampinato 2023), nous proposons ici d'étudier un autre prélude, *La cathédrale engloutie* (dixième du premier recueil), où les phénomènes atmosphériques brouillant la vision du paysage sont également au centre des démarches créatrices du compositeur, explicitées au niveau du paratexte (*« dans une brume doucement sonore »*, écrit-il au début de la partition). Il s'agit de deux préludes « à mettre en parallèle », pour Christian Goubault, puisqu'ils sont caractérisés par des « contours fondants s'évanouissant dans la grisaille jusqu'au moment où perce une trouée qui s'élargit *(Brouillards)*, où le voile se déchire *(La cathédrale engloutie)* » (Goubault 2002 : 11). Pour ce dernier prélude, nous nous sommes concentré sur la section initiale, qui thématise la présence de la brume, puis sa disparition progressive (*« peu à peu sortant de la brume »*, écrit l'auteur à la mesure 16). Notre approche a été celle de l'« analyse esthésique externe » (Nattiez 1987), dont le point de départ n'est pas la *production* de l'œuvre musicale, mais sa *réception.* Existe-t-il – nous demandons-nous – d'autres façons d'écouter ces pages musicales qui feraient abstraction de l'imaginaire évoqué par le compositeur et relayé par la littérature musicologique ? Dans quelle mesure les suggestions de la partition orientent l'imagination des auditeurs vers ces paysages brumeux ? Pour répondre à ces questions, nous avons examiné, en particulier, les *métaphores* employées dans l'histoire de la réception de cette pièce, en les comparant ensuite avec les verbatim fournis par un groupe d'auditeurs. Nous avons ainsi identifié deux « horizons métaphoriques » (Spampinato 2015 : 54) autour desquelles ces images semblent converger : deux champs expérientiels familiers employés par les auditeurs comme arrière-plan pour un ensemble de transferts métaphoriques cohérents visant à expliciter l'expérience d'écoute musicale. Ces réseaux d'images guident la *conceptualisation* de l'expérience, comme des « métaphores conceptuelles » (Lakoff/Johnson 1980), mais peuvent également s'enraciner dans une *base corporelle*, comme nous essaierons de le montrer ici.

2 Premier horizon métaphorique de réception : la légende de la cathédrale d'Ys

Dans son ouvrage sur Debussy, Émile Vuillermoz remarquait qu'avant de lire le titre de ce prélude, nous reconnaissons, à l'écoute, « une simple étude des profondeurs sous-marines, une notation des remous et des lueurs étranges d'un paysage abyssal », mais après avoir pris connaissance de l'allusion à la cathédrale, nous ne pouvons nous empêcher de voir ces accords parfaits comme des « rangées de piliers massifs alignés dans la nef d'un sanctuaire fantôme, où se déroulent encore des offices célébrés par des ombres » (Vuillermoz 1957 : 125). Cette polarité dans l'interprétation, entre la mise en avant soit d'images de mouvement dans un milieu fluide et sombre (les « re-

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

mous » des profondeurs) soit d'images architecturales (le « sanctuaire »), caractérise l'histoire de la réception de cette pièce : l'auditeur aurait, en effet, la possibilité de l'écouter soit comme musique « à programme », soit comme musique « pure » (Ridley 2004). La littérature critique ou musicologique se limite souvent à la présentation de la légende ou à une analyse formelle de la partition – comme dans les analyses classiques de Rudolph Reti (1951 : 194) ou Roy Howat (1983 : 159-161). La distinction entre objet-partition (à observer et à analyser) et objet-son (à écouter) n'est pas toujours clairement explicitée. Lorsqu'on pourrait supposer un renvoi à l'expérience d'écoute d'un objet sonore, les formulations qu'on retrouve le plus souvent dérivent de l'adoption de la « conduite d'écoute » que François Delalande (2013 : 46) appelle « taxinomique » (distinguer des unités afin de construire une image globale de la pièce) en association avec la conduite « figurative » (voir la musique comme quelque chose de minéral ou d'organique qui bouge) (Delalande 2013 : 69), mais limitée à une seule narration possible. Cette narration correspond à la légende de la cathédrale d'Ys, issue de la mythologie celtique[1] : engloutie par la mer au quatrième ou cinquième siècle en raison de l'impiété de ses habitants, elle émergerait à l'aube, comme exemple pour les autres. Cette association entre le prélude et la légende s'appuie sur les indices paratextuels fournis par le compositeur lui-même, qui demeurent toutefois vagues et empêchent d'identifier ce monument avec certitude. Christian Goubault considère, à ce sujet, qu'il pourrait s'agir de la cathédrale Notre-Dame de Paris, engloutie non pas par l'eau, mais par la brume, comme l'indique le début de la partition (*« dans une brume doucement sonore »*, mes. 1, puis *« peu à peu sortant de la brume »*, mes. 16) : ce monument, pour Goubault, est comme « englouti dans une brume qui en estompe les contours et déforme les sons », plongé dans un « milieu micellaire » qui cause une perception floue et des « intermittences visuelles » (Goubault 1986 : 196). Il n'en reste pas moins que la tradition critique a consolidé des renvois très précis entre des éléments musicaux et des éléments de la légende, jusqu'à interpréter la pièce entière comme une véritable *illustration musicale* du mythe. Un domaine expérientiel (celui des illustrations des histoires) est employé pour structurer, comprendre et définir un autre domaine expérientiel (celui de la musique). Il s'agit d'un « horizon métaphorique » (Spampinato 2015 : 54) fondé sur la métaphore LA MUSIQUE EST L'ILLUSTRATION D'UNE HISTOIRE. En l'occurrence, dans *La cathédrale engloutie*, les images employées pour « illustrer » sont visuelles (la brume, les vagues, la cathédrale) ou auditives (les cloches, le chant des moines, l'orgue), mais dans les deux cas se fondent sur une *analogie* entre un « signifiant » musical (identifié dans la partition) et un « signifié » lié à la légende. Cette analogie sera alors soit visuelle (par exemple, une courbe tracée par des notes dans la partition rappelle la courbe d'un élément architectural de la cathédrale) soit auditive (comme une note qui ressemble à un son de cloche), comme le montrent les citations suivantes, que nous avons choisies, à titre d'exemple, parmi bien d'autres.

Les premiers accords seraient la « traduction » musicale « de la grande étendue d'eau calme sous la brume » (Bitsch 1996 : 32) ; la pédale de *mi* (mes. 6-13) correspondrait au tintement d'une cloche et on entendrait, en même temps, un chant religieux (mes.

[1] Selon Robert Dézarneaux, cité par Alfred Cortot (1981 : 36), Debussy aurait découvert cette légende dans les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883) d'Ernest Renan.

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

7-13) ; le crescendo des mesures 16-27 représenterait l'émersion de la ville, accompagnée de « carillons de cloches irréelles » (Lockspeiser/Halbreich, 1980 : 586), ou bien l'apparition de quelques parties de l'architecture de la cathédrale (ses flèches, un clocher). Pour Marguerite Long, qui fut élève de Debussy, c'est un thème « surgissant en coupole » qui « arrache la Ville aux nappes sous-marines » (Long 1960 : 106). Pour Siglind Bruhn, le crescendo marquerait un rapprochement de la cathédrale, alors que la transposition vers l'aigu du « thème de la flèche » (mes. 19) représenterait son émersion progressive (Bruhn 2000 : 42). On commencerait ensuite à apercevoir la nef (mes. 23-24) (Bruhn 2000 : 43), puis toute la cathédrale « en pleine lumière » (Bitsch 1996 : 32) à partir de la mesure 28, où des « enchaînements d'accords parfaits archaïques à la manière d'un vieux choral » nous permettraient d'« entendre l'orgue de la vieille cathédrale » (Lockspeiser/Halbreich, 1980 : 586) ; puis encore les cloches (mes. 42-45) et le chant (mes. 47-52) (Bruhn 2000 : 44). Un nouveau crescendo amènerait ainsi au deuxième sommet d'intensité de la pièce, à la mesure 61, pour nous montrer, encore une fois, toute la cathédrale remontée des eaux. À la fin, à partir de la mesure 72, le brouillard reviendrait et l'ancien monument ferait son retour sous les flots, alors qu'on entendrait « l'écho très assourdi du chant religieux » (Bitsch 1986 : 32). Le domaine visuel est prépondérant également dans la lecture proposée par le pianiste Robert Schmitz, qui parle même de la partition comme d'un objet à observer, où l'on pourrait reconnaître plusieurs types différents d'arcs décrits par les notes sur les portées (fig. 1), ce qui donnerait une variété de formes digne d'un livre d'architecture (Schmitz 2014 : 155). Serge Gut remarque aussi la force du renvoi entre les éléments thématiques et la vision d'une cathédrale, renvoi qu'il qualifie même d'« objectif » : le thème de la mesure 28 ne serait pas la suggestion, ni la description d'une cathédrale, mais sa « représentation », comme dans « une photographie, car l'appareil reproduit ce qu'il prend sans interprétation, en toute objectivité » ; ce thème est « puissant et massif », tel que la cathédrale qu'il donne à voir ; c'est un « thème objectif qui se rapporte à un état de fait » (opposé au thème « subjectif » des mesures 7-13, qui exprimerait le monde de l'émotion et de la passion) (Gut 1986 : 81).



Fig. 1 : Différents types d'arcs reconnaissables dans la partition de *La cathédrale engloutie* (Schmitz 2014 : 155).

3 Deuxième horizon métaphorique de réception : un surgissement incarné

Paul Roberts nous met en garde pourtant contre la tentation d'interpréter ce prélude comme s'il s'agissait de musique à programme : « aborder cette musique uniquement en termes d'images narratives ou picturales serait comme essayer de comprendre Shakespeare en traduisant sa poésie en prose » (Roberts 1996 : 28). Se limiter à retrouver les points de contact entre le mythe de la cathédrale d'Ys et les différents passages

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

de la partition serait, de ce point de vue, réduire les potentiels d'évocation de cette pièce. Ces potentiels ressortent, par exemple, des travaux de Michel Imberty, qui, dans sa démarche psychologique allant « de la perception au sens », s'est demandé si « les significations que maints critiques musicaux croient reconnaître dans le prélude de Debussy, à partir de ce que suggère son titre, sont [...] reconnues spontanément par les auditeurs, indépendamment de ce titre » (Imberty 1985 : 35). Sa conclusion est que ces associations sont conventionnelles, ont une origine historique ou culturelle et ne sont « lisibles que si le titre vient induire les associations sémantiques, mais encore que si l'auditeur lui-même est prêt à jouer le jeu » (Imberty 1985 : 157). Pour un nombre non négligeable de sujets, en effet, le titre et la légende ne sont pas indispensables ni pertinents pour l'interprétation de *La cathédrale engloutie* (Imberty 1985 : 154). Comme l'avait suggéré Vuillermoz, il semblerait donc que ce soit le choix du titre qui fasse apparaître ici l'image de la cathédrale chez l'auditeur, avec tous ses autres détails. À côté des images archétypiques de l'eau, dans lesquelles s'inscrit la sémantique profonde du style debussyste[2], Imberty constate que les descriptions de *mouvements* sont largement utilisées dans les réponses verbales spontanées à l'écoute de cette pièce (descriptions qu'on pourrait rapprocher de l'impression de « remous » dont parlait Vuillermoz). L'horizon métaphorique kinesthésique ressort également des entretiens d'écoute que nous avons conduits, depuis les années 2000, avec plusieurs groupes d'auditeurs, dans différents contextes (nous ne mentionnerons ici que les verbalisations recueillies lors de la dernière de ces expériences, réalisée en 2023 avec sept auditeurs qui écoutaient cette pièce pour la première fois[3], indiqués ici comme A1 à A7).

L'horizon d'images qui se dégage ici se fonde sur la métaphore conceptuelle LA MUSIQUE EST LE MOUVEMENT D'UN CORPS DANS UN MILIEU. Les auditeurs conjugueraient une conduite « figurative » et une conduite « empathique » (parler d'effets physiologiques et de mouvements vécus en première personne) (Delalande 2013 : 56). Non seulement dans les explicitations de nos auditeurs, mais aussi dans les textes musicologiques, il est possible de repérer parfois des formulations qui laissent apparaître les *dimensions gestuelles de l'imaginaire* (que ce soit comme mouvements observés, dans une conduite figurative, ou vécus, dans une conduite empathique), même si ces formulations sont souvent insérées dans des textes qui adoptent, dans l'ensemble, une approche formaliste (conduite taxinomique). Or, ces métaphores se révèlent convergentes autour de *figures corporelles reconnaissables* et nous permettent d'effectuer une lecture cohérente de la première partie de la pièce (mes. 1-22), articulée en quatre « moments de l'écoute », correspondant à la phase d'émergence de la

[2] L'imaginaire qui ressort majoritairement est ici celui de l'eau, des eaux mortes et stagnantes dont parlait Gaston Bachelard. Il ne s'agit pas d'un élément naturel à traduire musicalement (comme le bruit des vagues ou leur forme ondulée), mais d'un archétype, un schème inconscient, que reconnaissent encore les auditeurs de notre époque (Imberty 1985 : 147-151).

[3] Réalisée dans le cadre d'un atelier musical, dans un établissement scolaire français, cette expérience consistait à proposer à sept sujets l'écoute d'un extrait de cette pièce (0"-2'09") dans l'interprétation de Pascal Rogé (CD *The world of Claude Debussy*, Decca, 2001, cat. 4701232). Les sujets étaient tous adultes, enseignants de différentes matières, habitués à l'explicitation verbale des vécus suscités par la musique. Nous n'avons donné aucune information sur la pièce avant le début de l'écoute. Après l'écoute, nous avons demandé à chacun des sujets d'expliciter verbalement son vécu. Nous avons questionné les sujets en suivant les principes de l'entretien d'explicitation (Vermersch 2011), outil efficace pour l'exploration des vécus d'écoute musicale (Marty 2020).

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

cathédrale. Malgré la différence du contexte de production, les verbatim spontanés de nos auditeurs se rapprochent beaucoup des formulations du même type présentes dans la littérature musicologique. Pour produire une métaphore gestuelle à l'écoute de la musique, en effet, un auditeur a moins recours à ses compétences techniques qu'à ses potentiels bio-psycho-anthropologiques (une véritable « compétence musicale » de base – pour Stefani 1998 : 16 –, liée à cette capacité innée à traduire la musique en mouvement dont parle Imberty 2013 : 27), ce qui légitime le fait de mentionner ici les métaphores d'auditeurs communs à côté des métaphores de musicologues.

Premier moment de l'écoute. Des auditeurs remarquent qu'au début de l'extrait, le son nous enveloppe de tout côté, et nous sommes à l'intérieur du son, plongés dans le son. L'idée d'être contenu dans un contenant sonore apparaît à travers des métaphores de milieux, comme un « abysse sombre » (A1), un « vase » (A2), une « forêt dans le noir » (A3), un « grand appartement » (A5). On ressent les vibrations du son dans le corps (A6, A7) ou on fait l'expérience d'une ondulation harmonique avec le son (comme « la surface frisée de l'eau d'un lac », A7). Ainsi, Siglind Bruhn parle-t-elle d'« ondulations lentes en légère expansion » (Bruhn 2000 : 41). Cet incipit se charge de l'ouverture d'un « très vaste espace », pour Philippe Charru (1988 : 66), où il entretient la résonance, dans un « vaste halo vibratoire », d'après Enzo Restagno (2021 : 441). Les résonances grandissent, approchent, nous touchent comme une vague qui s'avance doucement sur le rivage, jusqu'à tout envelopper, jusqu'à couvrir toute surface. Ce premier geste ne demande aucun effort, tout est mouvement inertiel, lent et inexorable, comme une respiration calme et profonde, une alternance entre déploiement et repliement. C'est un va-et-vient très naturel, comme si on était immergé dans une eau calme, où tout déplacement engendre un mouvement harmonique de son corps oscillant et une réponse élastique d'un environnement fluide : des extensions sans effort et des rebondissements, légers et, en quelque sorte, au ralenti. La musique nous enlace avec son « câlin mouillé », et nous répondons avec une pulsation profonde, grave, qui fait trembler la poitrine et le ventre. On se sent comme une matière dense, mais, en même temps, souple. Une projection de traits humains aux phénomènes naturels amène Cortot (1981 : 36) à qualifier d'« indolente » la mer qui engloutit la cathédrale, ce qui suggère indirectement que l'état physique induit chez l'auditeur est celui d'une langueur hypotonique. Pour Serge Gut, cet incipit conduit ainsi l'auditeur dans une « douce torpeur », dans une « sensation de calme, de repos », mais aussi une « douce euphorie », une « rêverie vague propice à la contemplation immobile » (Gut 1981 : 34). De manière cohérente, pour Muriel Joubert (1995 : 97), ce début est un exemple d'« esthétique du repos », ou de « stase contemplative », pour Guerra Lisi et Stefani (2001 : 91). On vit dans un « confort de chaleur », pour A3. On habite un espace très large, mais celui-ci n'est pas vide, il est rempli. La verticalité fait partie de cet espace, on perçoit la profondeur d'un côté et la lumière de l'autre, mais l'attraction exercée par le bas n'est pas quelque chose de linéaire, on dirait plutôt qu'on joue en suspension au-dessus d'un champ magnétique mystérieux. Ces accords « évoquent les strates de profondeur d'une masse liquide-sonore enveloppante, en expansion, dans un mouvement continu, fluide » (Guerra Lisi/Stefani 2001 : 91).

Deuxième moment de l'écoute. Soudainement, l'espace sonore se vide : on n'est plus contenu, enveloppé, par une substance. Tout se concentre dans un point (un processus

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

de « concentration », pour Goubault 1986 : 196). C'est la sédimentation, la cristallisation de toutes les résonances précédentes. Comme « un caillou, qui, jeté dans le lac, fait des cercles dans l'eau » (A7). Notre regard et toute notre attention sont attirés par ce son unique, un objet lumineux, statique. Tout tourne autour de ce centre, qui répand son énergie, sa lumière, à travers des impulsions régulières. Nous pouvons l'observer comme un objet extérieur, mais aussi nous identifier à lui, comme si la musique nous appelait à être présents au cœur d'elle-même, comme si cet enveloppement nous avait appelés à exister au centre même du sonore. On peut se sentir comme « suspendu » (A3). À partir de ce point, des ramifications semblent surgir progressivement. Sur ce fond concentrique, des lignes se superposent, en transparence ou en filigrane. Les gestes ne sont plus inertiels, ne sont plus prévisibles. On dirait que les mouvements, toujours légers, deviennent plus libres. Les lignes qu'ils tracent sont dépourvues de tensions directionnelles. Une arabesque naissante commence à se broder grâce à ces petits mouvements, qui sonnent comme une réponse incarnée, vitale, aux mouvements inertiels précédents.

Troisième moment de l'écoute. Le geste du début semble se répéter, avec une nouvelle vague de résonances qui nous recouvre, mais le mouvement est plus ample, symétrique, avec une extension et un repliement qui suit. Des « figurations oscillantes » (Ridley 2004 : 51), dérivées de la fragmentation des vagues, apparaissent maintenant. Une courbe plus large se superpose à une ondulation sous-jacente, un geste indépendant de la houle, qui paraît la pousser de l'intérieur, la charger en énergie. La surface de l'eau « frise » à nouveau, mais avec « plus de lumière » (A7). Cette ondulation devient de plus en plus mouvementée dans la suite.

Quatrième moment de l'écoute. On sent la tension monter, un bouillonnement interne anime chaque vague, en suggérant « l'idée d'un mouvement qui se rapproche » de façon « irrésistible » (Restagno 2021 : 441). On remarque un changement dans la perception de l'espace : dans un « rapprochement » (A5) progressif, la musique est « de plus en plus près de moi », pour A1, jusqu'à être « collée à mon visage ». Ce passage est comme « poussé » et « soulevé progressivement comme une lame de fond » (Charru 1988 : 66). L'impression de poussée est liée à la perception d'une force extérieure à soi dont on subit les effets sur son corps, « comme un pantin, qu'une danseuse amène danser » (A1). C'est une « progression sonore » jusqu'à un « sommet d'intensité » (Goubault 1986 : 196), vécue comme un processus d'« élévation » du corps de l'auditeur (Guerra Lisi/Stefani 2001 : 91). C'est la « montée d'une pente », pour A1. « Je m'envolais », dit A4, « dans une montée tourbillonnante ». Un geste tournoyant est également inscrit dans l'image de A6, qui parle d'une « danseuse qui fait des piquets successifs », en lançant sa jambe pour prendre l'élan à chaque tour. Cette progression, dans les réponses recueillies par Imberty, apparaît comme « une menace », elle « laisse percer l'angoisse » (Imberty 1985 : 150). Chez nos auditeurs, la montée d'émotion est soit fortement négative (« j'arrête de bouger, dérangé par l'accélération de la musique, je perds la sensation initiale de bonheur », A3 ; une « montée de colère », A5), soit fortement positive (« une joie grandissante », A2 ; « un envol agréable », A4). On ressent des poussées de plus en plus fortes, jusqu'au moment où tout débouche sur un geste simple, vigoureux, décidé. Les métaphores matérielles nous indiquent que la

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

musique nous touche maintenant d'une manière différente, on est passé des sonorités « ouatées » du début à des accords « massifs » (Goubault 1986 : 196).

L'orientation de l'écoute vers cet horizon de métaphorisation sera moins dictée par une démarche de recherche de similitudes entre le son (ou la partition) et des figures auditives ou visuelles que par une volonté d'*exprimer des vécus corporels*, selon un processus que nous avons appelé « métaphorisation homologique », pour le distinguer de la « métaphorisation analogique » (Spampinato 2019). L'homologie décrit ici une relation entre le musical et le verbal qui ne se fonde pas sur une *similitude de formes* observables (analogie entre le son et la vue), mais sur le fait qu'*un même vécu* peut *s'exprimer de deux manières* différentes, dans deux champs sensoriels différents (la proprioception et l'audition). Le vécu de l'auditeur est souvent plus intense lorsqu'il y a une production d'homologies intersensorielles. Dans ce sens, il est intéressant de noter que, dans nos expériences d'écoute, le seul sujet décrivant une scène assez proche du scénario mythique (surface de l'eau qui se crispe à cause d'un objet dans l'eau, lumière grandissante, pour A7) affirme également ne pas avoir été « touché » par cette musique, de la regarder de l'extérieur, sans implication émotionnelle ou corporelle, comme c'est souvent le cas dans les métaphorisations analogiques.

4 Un horizon de résonance : la mémoire du corps

Il n'est pas question ici, bien évidemment, de rejeter le parcours de lecture suggéré par le titre de la pièce, sciemment choisi par le compositeur, mais de vérifier l'hypothèse selon laquelle l'horizon des métaphores proprioceptives serait non seulement compatible avec l'imaginaire légendaire, mais il pourrait même être interprété comme sa base expérientielle, son *fondement incarné*. C'est ce qui ressort lorsqu'on adopte une démarche empruntée à la phénoménologie expérientielle : l'étude des « résonances multiparadigmatiques », visant à mieux comprendre le vécu de l'expérience consciente grâce aux associations qu'il suscite à l'intérieur de différents paradigmes disciplinaires (Vion-Dury/Mougin : 2020). Nous nous pencherons ici, en particulier, sur les résonances entre notre deuxième horizon métaphorique et *les études de la mémoire du corps*, qui croisent des disciplines comme la philosophie du langage, la sémiotique, la physiologie et la psychologie.

Dans cette perspective, les différentes métaphores de mouvement et de tension seraient le résultat d'une « projection » de « schèmes imaginatifs incarnés », tels ceux qui ont été étudiés par Mark Johnson (1987) dans sa philosophie du « corps dans l'esprit », acquis à travers nos expériences sensori-motrices répétées dans les interactions avec notre environnement. Celles-ci sont enregistrées sous forme de schèmes abstraits et projetées sur des expériences de toute sorte, y compris sur les expériences d'écoute musicale. Ce mécanisme serait à la base de la possibilité de produire des métaphores de mouvement et de s'en servir pour parler de la musique. En suivant cette approche, dans notre modèle d'analyse de l'imaginaire proprioceptif évoqué par l'écoute musicale (l'analyse « métakinétique »), nous avons proposé d'employer les notions de « pattern moteur » (PM), pour définir un ensemble cohérent de schèmes incarnés, et celle de « profil des modulations de la tonicité musculaire » (PMTM), pour décrire la manière

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

dont ces patterns se manifestent dans le temps, en particulier du point de vue des variations de tension/détente qu'ils déterminent (Spampinato : 2015).

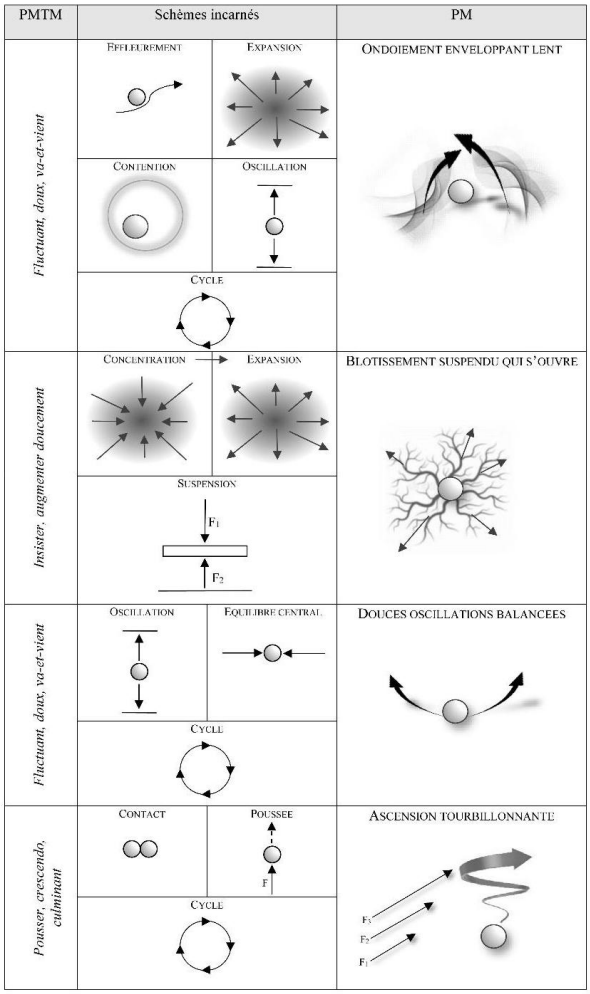


Fig. 2 : Analyse des patterns moteurs évoqués pendant l'écoute de la première section de *La cathédrale engloutie* (mes. 1-22).

Les premiers instants de l'écoute de *La cathédrale engloutie* (correspondant aux mes. 1-5 de la partition) sont caractérisés par un mouvement *passif*, induit par la musique, qui avance comme une vague douce jusqu'à nous envelopper. Nous pouvons interpréter ce vécu comme la projection du PM de l'ONDOIEMENT ENVELOPPANT LENT (fig. 2). L'image d'« ondulations lentes en légère expansion », vue dans le paragraphe précédent, est le résultat de la projection de plusieurs schèmes incarnés : l'OSCILLATION et le CYCLE produisent une impression d'ondoiement régulier du corps, l'EXPANSION permet de ressentir l'espace musical comme « ouvert » ou s'élar-

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

gissant cycliquement, en alternant un enveloppement lent et caressant (schèmes de l'EFFLEUREMENT et de la CONTENTION) avec une raréfaction ou une suspension de la matière sonore. Le tonus musculaire est globalement faible.

Dans le moment suivant (mes. 6-13), on reconnaît la projection du PM du BLOTTISSEMENT SUSPENDU QUI S'OUVRE. On passe progressivement du schème de la CONCENTRATION à celui de l'EXPANSION. Le geste n'est plus symétrisé dans un va-et-vient. Tout se produit à partir d'un point suspendu (schème de la SUSPENSION) qui s'élargit par des ramifications et semble explorer l'espace. Le mouvement est senti ici comme moins inertiel, plus actif, comme étant l'initiative de ce point sonore, qui s'articule et pénètre l'espace qui l'entoure.

L'allure oscillante revient ensuite (mes. 14-15), par de légers balancements, comme si le mouvement interne et le mouvement externe avaient maintenant trouvé un accord, dans une synergie, voire une symbiose, entre le sujet et son environnement : c'est le PM des DOUCES OSCILLATIONS BALANCÉES.

Celui-ci est en continuité avec le PM suivant (mes. 16-21), une ASCENSION TOURBILLONNANTE, où le geste demeure cyclique, mais le tonus musculaire augmente progressivement, avec des pics qui correspondent à des projections du schème de la POUSSÉE. Ces impulsions déclenchent cycliquement des mouvements ascendants et tournoyants. D'un point de vue proxémique, la musique demeure toujours proche de nous et nous touche, mais le type de contact change : on passe de quelque chose qui nous entoure et nous effleure à quelque chose qui nous tire ou nous frappe, avec des mouvements plus francs et énergiques.

Or, cet enchaînement de PM est susceptible d'être interprété à la lumière des travaux de Stefania Guerra Lisi et Gino Stefani (2009), qui ont proposé un modèle de lecture des manifestations artistiques de l'être humain comme élaborations d'une mémoire inconsciente du corps. Ces auteurs ont repéré et décrit sept schèmes incarnés qui seraient formés pendant la vie prénatale et consolidés ensuite par des expériences postnatales (schèmes que les auteurs appellent « Styles prénatals ») :

> 1er Style : Concentrique-pulsatif (se dilater et se concentrer avec un rythme régulier ; persister ; constant, à peine varié…) ;
>
> 2e Style : Balançant (mouvement ondulatoire, osciller ; continuité, glisser ; abandon ; plaisir délicat ; nuances…) ;
>
> 3e Style : Mélodique (mouvement continu, linéaire ; ascensionnel, puis plané ; légèreté ; caresse, plaisir ; vol, rêve…) ;
>
> 4e Style : Tournoyant (mouvement circulaire, rotatoire, voltigeant ou tourbillonnant ; excitation, ivresse, extase…) ;
>
> 5e Style : Rythmique-détaché (mouvement par segments, va-et-vient, impulsions, coups ; activation tonique…) ;
>
> 6e Style : Imago-action (désordre, chaos, perte de contrôle ; l'informel prévaut sur la forme ; figures superposées ou déformées ; attente, menace …) ;

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

> 7e Style : Cathartique (poussées, accentuations des rythmes, accélération ; chute ; conclusion libératoire ; épuisement du débit d'énergie…).

On passerait, dans les premiers instants de *La cathédrale engloutie*, d'un *doux mouvement inertiel* initial, fluide, organique, constant, comme la respiration ou la circulation sanguine (un « mouvement de fond » qui rendrait possible la conception de l'embryon, avec son enveloppement caressant insistant), à un « Concentrique-pulsatif » (premier Style) d'un son qui s'installe et se développe de plus en plus, se ramifie, s'articule, jusqu'à un geste « Balançant » (deuxième Style), doucement oscillant, qui s'animerait progressivement, grâce un mouvement tourbillonnant (quatrième Style, « Tournoyant »), en matérialisant des poussées, propres au « Cathartique » (septième Style). La suite de nos PM pourrait ainsi être lue comme la *synthèse d'un parcours de naissance*, s'appuyant sur certains schèmes incarnés d'origine prénatale. L'émersion de la cathédrale se fonderait alors sur la mémoire inconsciente du passage d'une relation symbiotique entre l'embryon et le corps maternel, propre aux premières phases de la vie prénatale (c'est le « confort de chaleur » dont parle A3), à une relation de contact plus direct, caractérisée par des augmentations de tension (avec une ambiguïté typique entre joie et angoisse, qui cohabitent dans les verbatim), jusqu'à atteindre la décharge de l'énergie accumulée. De plus, dans certaines métaphores employées par nos auditeurs, on retrouvera des archétypes généralement reconnus comme maternels, tels l'« eau » ou le « vase » (Jung 1993 : 288, 364, 491) : A2 évoque, par exemple, l'image d'un « vase qui se remplit d'eau », avec une « émotion grandissante », qui renvoie spontanément à une scène familiale, que A2 a vécue en tant que mère, et à la joie intense que son fils lui a donnée à cette occasion.

Il est intéressant de remarquer que l'interprétation légendaire de la pièce – en particulier, dans l'image initiale de la brume qui se dissout graduellement – sollicite, elle aussi, des résonances avec la mémoire inconsciente de la naissance, ce qui permet de saisir le *lien entre les deux horizons métaphoriques* repérés dans la réception. Une brume dense, suspendue ou profonde, renvoie, en effet, à l'imaginaire de l'« aquaster mélusien » dont parle Gilbert Durand (1969 : 259) : « c'est l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur » (Durand 1969 : 256). La fonction de la brume serait ainsi de déclencher des souvenirs profonds enracinés dans le corps. En activant l'impression d'être contenu, on matérialise ce « centre paradisiaque » où l'on retrouve une « douce coalescence de l'homme et de son environnement », projetée dans une « dialectique synthétique avec l'environnement géographique » (Durand 1969 : 280). C'est également ce que remarque Umberto Eco, pour qui le brouillard est « utérin », puisqu'il réalise ce rêve impossible – mais très répandu parmi les humains – de revenir dans l'utérus, de retrouver ce « bonheur amniotique » (Eco 2009). Néanmoins, même si nous sommes dans ce milieu protecteur (dans le brouillard comme dans l'utérus), dès lors que nous ne savons pas où nous sommes, nous ne pouvons nous empêcher de bouger pour en sortir (comme dans les « poussées » qui amènent au surgissement de la cathédrale). À la lumière de ces considérations, devient fascinante l'hypothèse de John Markale (1972 : 123), qui voyait dans la légende de la ville d'Ys, engloutie par la mer, la manifestation d'un mythe des origines, associé, pour lui, à un *regressus*

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

ad uterum, comme dans d'autres mythes qui représentent un engloutissement par la Mère-Terre (Eliade 1963 : 105). De même, pour Vladimir Jankélévitch, le début de cette pièce renvoie naturellement au « silence initial » de l'humanité et à la *Genèse* (« quand l'eau, l'air et la lumière sont encore confondus dans une même vapeur et dans un même brouillard originel »), où la musique « s'organise longuement dans le vague brouhaha et le remuement informe des profondeurs » (Jankélévitch 1976 : 243). Cosmogénèse comme image de l'ontogenèse, donc, dans une cristallisation de la fluidité qui suit un processus organique de croissance et d'articulation du sonore. Et la « naissance » de la cathédrale s'accomplit, dans cette pièce, comme point d'arrivée d'une avancée puissante, triomphale. Contrairement à ce qui arrive dans *Brouillards*, où un « repliement enveloppé » est dominant (Spampinato 2023), la catharsis de *La cathédrale engloutie* est complète, même si elle s'inscrit toujours dans une dimension mythique, onirique, où le temps est symétrisé, où même notre venue au monde s'avère *réversible*, car la musique nous offre cette possibilité de nous ramener, encore une fois, à nos origines, à nos *« sonorités du début »*, comme l'écrit Debussy sur la dernière page de sa partition.

5 Entre analogie et homologie, un tissage d'horizons

En étudiant la réception de la première section de *La cathédrale engloutie*, nous avons pu constater, à côté des images liées à la dissolution progressive de la brume et au surgissement de la cathédrale, l'évocation d'expériences proprioceptives spécifiques (des postures, des mouvements, des gestes ou des états du tonus musculaire). Les « résonances » entre les métaphores du mouvement et les études de la mémoire du corps nous ont permis de reconnaître une cohérence profonde dans la suite des gestes évoqués par l'expérience d'écoute.

Nous pouvons conclure alors, en citant Jankélévitch, que c'est le titre (placé à la fin de la partition, entre parenthèses) qui induit ici, comme dans les autres *Préludes*, « par contre-coup dans notre âme des images rétrospectives » (Jankélévitch 1983 : 80). Cependant, même si « la force de l'habitude, de l'association et de la convention, consolidant la suggestion fascinante du génie, finit par rendre organiquement nécessaire et presque normatif le sens plausible que le musicien avait proposé » (Jankélévitch 1983 : 80), il y a tout de même un « charme » qui « s'exhale directement comme un parfum » à l'écoute de cette musique, avant même d'accéder au titre (Jankélévitch 1983 : 78). Dans notre perspective, l'emplacement des titres à la fin de la partition encourage ainsi, autant chez l'interprète que chez l'auditeur, un *dialogue entre plans expérientiels*. Nous avons reconnu, en effet, l'existence d'un plan proprioceptif, caractérisé par des tensions et des détentes, des profils gestuels, des déplacements dans l'espace. La vision du « sanctuaire fantôme » se greffe alors sur le pur jeu de « remous » sous-marins, comme le remarquait Vuillermoz (1957 : 125). Ceci complexifie le réseau de significations de la musique, fait interagir les renvois, en les superposant en filigrane, ou en les hybridant, et en les enracinant dans une base corporelle. C'est ainsi que de multiples tissages possibles d'horizons métaphoriques se présentent à nous. Un horizon conventionnel, fondé sur des procédés *analogiques*, sur des similitudes visuelles et auditives, interagit avec un autre horizon métaphorique, *homologique* cette fois-ci, qui active, dans l'expérience d'écoute, l'expression d'un imaginaire incarné. C'est précisé-

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

ment l'homologie, comme source commune de l'expression musicale et de l'expression verbale, au-delà de toute similitude, qui est la *garantie du charme* que cette pièce continue d'exercer aujourd'hui sur nous, en réactivant notre mémoire inconsciente de la naissance comme « premier surgissement » depuis une « brume primordiale ».

Bibliographie

Bitsch, Marcel (1996), « Analyse musicale des vingt-quatre préludes », in : Kremer, Joseph-François, *Les* Préludes pour piano *de Claude Debussy en correspondance avec* À la recherche du temps perdu *de Marcel Proust*, Paris, Kimé.

Bruhn, Siglind (2000), *Musical Ekphrasis : Composers Responding to Poetry and Painting,* Hillsdale, Pendragon Press.

Charru, Philippe (1988), « Une analyse des *24 Préludes pour le piano* de Claude Debussy. Le mouvement musical au rythme de la forme », *Analyse musicale*, vol. 12, p. 63-86.

Cortot, Alfred (1981), *La Musique française de piano*, Paris, PUF, 1981 (édition originale : Paris, Rieder, 1932).

Delalande, François (2013), *Analyser la musique, pourquoi, comment ?*, Paris, INA.

Durand, Gilbert (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.

Eco, Umberto (2009), « Prefazione », in : Ceserani, Remo ; Eco, Umberto (dir.), *Nebbia*, Turin, Einaudi.

Eliade, Mircea (1963), *Aspects du mythe,* Paris, Gallimard.

Goubault, Christian (1986), *Claude Debussy*, Paris, Champion.

Goubault, Christian (2002), *Claude Debussy, la musique à vif*, Paris, Minerve.

Guerra Lisi, Stefania ; Stefani, Gino (2001), *I Quattro elementi nella Globalità dei Linguaggi*, Rome, Borla.

Guerra Lisi, Stefania ; Stefani, Gino (2009), *Les Styles Prénatals dans les arts et dans la vie*, Paris, L'Harmattan (édition originale : *Gli Stili Prenatali nelle arti e nella vita*, Bologne, Clueb, 1999).

Guiomar, Michel (1970), *Le masque et le fantasme. L'Imagination de la Matière sonore dans la Pensée musicale de Berlioz*, Paris, Corti.

Gut, Serge (1981), « Les techniques d'harmonie impressionniste chez Debussy », *R. I. M. F.*, vol. 5, p. 31-42.

Gut, Serge (1986), « *La Cathédrale engloutie*, prélude de Claude Debussy. Interférences entre le matériau, la structure et la forme », *Analyse musicale*, vol. 4, p. 78-81.

Howat, Roy (1983), *Debussy in proportion. A musical analysis*, Cambridge, Cambridge University Press.

Imberty, Michel (1985), « *La Cathédrale engloutie* de Claude Debussy : de la perception au sens », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 6, p. 90-160.

Imberty, Michel (2013), « Mouvement, geste et figure : la musique ancrée dans le corps », in : Kogler, Susanne ; Olive, Jean Paul (dir.), *Expression et geste musical*, Paris, L'Harmattan, p. 25-36.

Jankélévitch, Vladimir (1976), *Debussy et le mystère de l'instant. De la musique au silence II*, Paris, Plon.

Jankélévitch, Vladimir (1983), *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil.

Johnson, Mark (1987), *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*, Chicago, University of Chicago Press.

Joubert, Muriel (1995), « Le thème du reflet dans l'œuvre de Debussy et chez les symbolistes : une nouvelle approche de la matière », in : Pistone, Danièle (dir.), *Symbolisme et musique en France 1870-1914*, Paris, Honoré Champion, p. 94-105.

Jung, Carl Gustav (1993), *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, Georg (édition originale : *Symbole der Wandlung*, Zurich et Stuttgart, Rascher, 1952).

Lakoff, George ; Johnson, Mark (1980), *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press.

Lockspeiser, Edward ; Halbreich, Harry (1980), *Claude Debussy*, Paris, Fayard.

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

Long, Marguerite (1960), *Au piano avec Debussy*, Paris, Juillard.

Markale, John (1972), *La femme celte*, Paris, Payot.

Marty, Nicolas (2020), *Quand l'écoute fait l'œuvre. L'étude des conduites d'écoute de 1979 à aujourd'hui*, Paris, Delatour France.

Nattiez, Jean-Jacques (1987), *Musicologie générale et sémiologie,* Paris, Christian Bourgois.

Restagno, Enzo (2021), *Claude Debussy. Ovunque lontano dal mondo,* Milan, Il Saggiatore.

Reti, Rudolph (1951), *The thematic process in music*, New York, Macmillan.

Ridley, Aaron (2004), *The Philosophy of Music. Time and Variations*, Édimbourg, Edinburgh University Press.

Roberts, Paul (1996), *Images. The Piano Music of Claude Debussy*, Portland, Amadeus Press.

Schmitz, Robert (2014), *The piano works of Claude Debussy,* New York, Dover (édition originale : Duell, New York, Sloan & Pearce Publishers, 1950).

Spampinato, Francesco (2015), *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan.

Spampinato, Francesco (2019), « Analogia e omologia nell'analisi interartistica : accostamenti percettivi e processi creativi », *De Musica*, vol. 23, p. 25-51.

Spampinato, Francesco (2023), « Les sympathies musculaires du brouillard : Bachelard, Debussy et les sources de l'imagination motrice », *Études bachelardiennes*, vol. 2, p. 121-135.

Stefani, Gino (1998), *Musica : dall'esperienza alla teoria*, Milan, Ricordi.

Vion-Dury, Jean ; Mougin, Gaëlle (2020), « L'analyse des Entretiens Phénoménologiques Expérientiels par la méthode des saillances résonances. Vers une pensée multi-paradigmatique », *Chroniques phénoménologiques*, vol. 17, p. 34-37.

Vermersch, Pierre (2011), *L'entretien d'explicitation*, Issy-les-Moulineaux, ESF éditeur.

Vuillermoz, Émile (1957), *Claude Debussy*, Paris, Flammarion.

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748