

INTRODUCTION

Inès TAILLANDIER-GUITTARD

La réunion de ces deux noms : métaphore et musique, répond à un double constat.

Premier constat : les métaphores irriguent la plupart des discours sur la musique, que ceux-ci se revendiquent de la musicologie la plus rigoureuse, *a priori* réfractaire à tout artifice rhétorique¹, ou qu'ils soient le fruit d'une tentative, de la part de l'amateur de musique, de décrire une expérience musicale difficile à formuler car jugée (littéralement) extraordinaire. La métaphore répond alors à un désarroi, une perplexité, un « vertige » : celui, par exemple, qu'éprouve le personnage aux multiples noms et aux multiples visages de *La Mise à mort*, pris dans ce paradoxe d'avoir à décrire une expérience indescriptible – le chant de Fougère. La musique n'est plus alors appréhendée dans sa matérialité et sa concrétude sonore, mais comme intériorisation d'une perte identitaire :

O secrète fougère qui s'épanouit dans mon sang, mystérieuse dentelle de l'âme, battements du cœur. Je l'écoute, je t'écoute et dans moi se fait ce silence de moi-même. Comment vous faire comprendre ce qui se passe ? Ce déconcertement de ce que je suis, de ce que j'étais jusqu'alors... Elle chante, et on ne comprend pas pourquoi ça vous prend, ça vous emporte, ça vous démolit... Il ne suffit pas de savoir placer sa voix, d'avoir une voix, le sens musical, du goût, de l'expression. Fichez-moi la paix. Quand elle chante, elle me déchire. Je sais bien alors que tout ce que j'écris, il y a des feux de bois qui se perdent. Rien ne compte plus que le vertige : être un homme, c'est pouvoir infiniment tomber².

Dès lors, la métaphore apparaît ontologiquement nécessaire à toute verbalisation du phénomène musical, et ce pour deux raisons. En premier lieu, le langage littéral ne suffit pas à donner la mesure d'une expérience qui, ayant

1. Voir notamment Marion A. GUCK, « Analytical fictions », *Music Theory Spectrum*, vol. 16, n° 2, automne 1994, p. 217-230.

2. Louis ARAGON, *La Mise à mort*, Paris, Gallimard, 1965, p. 120-121.

pour cadre à la fois l'intellect et la sensibilité, défie et entrave notre désir de la communiquer³; en ce sens, la métaphore ne fait que révéler l'imperfection de la langue. En second lieu, notre perception de la musique n'est jamais entièrement détachée d'une appréhension des phénomènes non musicaux (ne serait-ce que parce que jusqu'à l'apparition de l'enregistrement, l'écoute de la musique induit aussi la vision : celle des musiciens qui interprètent ou improvisent, celle des chanteurs, celle du lieu, bref, de tous ces épiphénomènes qui n'en sont pas moins essentiels⁴). Ainsi, faire de l'expérience esthétique une pure contemplation apparaît illusoire. Quoi qu'en disent les détracteurs de la métaphore, comme le souligne Roger Scruton, « lorsque nous entendons de la musique, nous n'entendons pas seulement du son ; nous entendons quelque chose *dans* le son, quelque chose qui se meut avec une puissance qui lui est propre⁵ ». C'est donc à examiner ce « quelque chose » qu'il faut s'attacher.

Second constat : si le discours sur la musique ne peut se passer de métaphores, à l'inverse, les écrivains ne se sont pas privés d'utiliser des métaphores musicales afin de décrire des objets non musicaux. La musique devient donc, dans son irréductibilité, sinon son mystère, le signe d'une saisie esthétique du monde. Mieux encore, la métaphore *musicalise* le monde, et cette musicalité révélée est aussi poétisation, c'est-à-dire transfiguration. La convergence de la poésie – comprise dans un sens large, et non, seulement, comme genre littéraire – et de la musique se trouve donc au cœur de toute réflexion sur l'usage de métaphores musicales dans le champ littéraire.

Le présent ouvrage explore ces deux perspectives, cependant sans les dissocier complètement. Elles apparaissent en effet inextricablement liées, dans la mesure où la double appréhension de la musique *via* le non-musical et du non-musical *via* la musique représente les deux faces d'une même médaille. Il s'agit toujours, en définitive, d'effectuer un rapprochement entre des réalités *a priori* distinctes,

3. Selon Roger SCRUTON : « On ne peut pas éliminer la métaphore lorsqu'on décrit la musique, dans la mesure où celle-ci définit l'objet intentionnel de l'expérience musical. Si vous supprimez la métaphore, vous cessez de décrire l'expérience musicale. » [« *The metaphor cannot be eliminated from the description of music, because it defines the intentional object of the musical experience. Take the metaphor away, and you cease to describe the experience of music.* »] *The Aesthetics of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 92.

4. Sur la modification de l'écoute avec l'apparition de l'enregistrement, voir Sandrine DARSEL, « Nos pratiques d'écoute musicale à l'épreuve des enregistrements », dans Pierre-Henry FRANGNE et Hervé LACOMBE (éd.), *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 193-203.

5. « *When we hear music, we do not hear sound only; we hear something in the sound, something which moves with a force of its own.* » Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Music*, op. cit., p. 19-20.

la métaphore devenant le médium par lequel désigner, révéler, voire instaurer une ressemblance, qui induit la plupart du temps la synesthésie. Par conséquent, la métaphore nous invite à repenser des catégorisations (par exemple, les cinq sens, ou encore les différents arts), à déplacer ou à dépasser les frontières de notre expérience, *via* des analogies plus ou moins récurrentes dans les discours sur la musique, ou, à l'inverse, dans les discours usant de la musique comme métaphore d'autres phénomènes. Autrement dit, nous ne pensons ni ne percevons de manière absolue, et la métaphore traduit cet état de fait.

La métaphore sera donc analysée non seulement en tant qu'outil rhétorique ayant pour fonction d'embellir le discours, peut-être même d'« accrocher » le lecteur, ou encore comme marqueur du poétique, mais aussi comme outil cognitif et instrument de pensée. En ce sens, si la métaphore peut procéder d'une perception immédiate et intuitive du phénomène musical, elle constitue aussi le fondement d'une compréhension qui s'élabore sur un plan à la fois intellectuel et sensible.

Les articles ici réunis explorent cinq voies différentes.

1. *L'historicité de la métaphore*. Si l'usage de la métaphore dans les discours sur la musique demeure une constante, il faut également souligner que certaines métaphores sont plus particulièrement attachées à une époque, simplement parce qu'elles reflètent des modalités d'écoute changeantes car liées à l'évolution de la pensée esthétique et aux métamorphoses du langage musical. Cette historicité de la métaphore en fait aussi un outil privilégié de compréhension de débats esthétiques essentiels relatifs, notamment, au rapport du musical au non-musical, quel que soit le nom qu'on lui attribue (mimésis, expression, programme, etc.), et quelle que soit l'expérience à laquelle il est fait référence (parler, agir, se mouvoir, peindre, etc.).
2. *Entendre et comprendre*. Par le biais de l'analogie, la métaphore demeure un outil de communication privilégié. C'est aussi ce qui justifie son usage dans un contexte pédagogique : elle a alors pour visée d'élucider, pour l'auditeur ou l'interprète, les enjeux d'une expérience sonore et esthétique. En ce sens, la métaphore sous-tend et étaye une approche herméneutique et sémantique du fait musical.
3. *Corps et espace*. C'est une évidence : la perception de la musique relève avant tout du domaine physique. Nous écoutons avec notre corps. C'est la raison de la récurrence des métaphores spatiales (nous entendons une progression harmonique ou le déploiement d'une mélodie comme mouvement, énergie cinétique). Cependant, comme le souligne Michael Spitzer, cette écoute musicale participe à la fois du corps et de l'esprit : « Bref, nous pensons avec

notre corps⁶. » Cette corporéité de la pensée (ou ce lien entre corps et intelligibilité) est d'autant plus cruciale qu'elle fonde une appréhension sensible de la musique, et par là même, justifie des croisements avec d'autres arts (en l'occurrence, l'architecture), de même que des analogies reposant sur un ressenti corporel.

4. *Littérature et métaphores musicales*. Il s'agit ici d'examiner les différents aspects des métaphores musicales dans la littérature : leurs fonctions, les analogies sur lesquelles elles reposent, leur statut poétique, peut-être leur impertinence, et surtout ce qui les rend indispensables à la saisie d'un sens.
5. *Critique de la métaphore*. Si les quatre perspectives que nous venons de décrire brièvement comportent toutes une dimension critique – il n'est pas question de faire l'apologie de la métaphore mais bien d'analyser les conditions, le cadre et les conséquences de son emploi –, elles postulent une forme de consensus quant au fonctionnement analogique de la métaphore, et, par conséquent, une relation entre le musical et le non-musical. Or, mettre en cause cette relation, ce n'est pas nécessairement invalider la métaphore en tant que telle, mais c'est certainement en redéfinir les modalités. Aussi ce volume s'achèvera-t-il par l'examen d'une prise de position radicale : le refus de la métaphore.

Nota bene. Cet ouvrage est l'édition des actes des deux journées d'étude (organisées par le laboratoire RASM) qui se sont tenues à l'université d'Évry-Val-d'Essonne, les 14 et 15 novembre 2013⁷. Pensées dans une perspective interdisciplinaire, elles ont permis de réunir autour d'une même problématique des chercheurs en musicologie, en littératures anglaise et française, et en sciences de la communication.

6. « *In short, we think with our bodies*. » Michael SPITZER, *Metaphor and Musical Thought*, Chicago ; Londres, The University of Chicago Press, 2004, p. 10.

7. Seules trois communications n'ont pas donné lieu à la publication d'un article au sein de ces actes.