HAL
open science

Les métaphores dans les notes de programme de la musique contemporaine

Florence Lethurgez

To cite this version:

Florence Lethurgez. Les métaphores dans les notes de programme de la musique contemporaine : un outil de communication avec les publics ?. 2023. hal-03941294

HAL Id: hal-03941294

https://hal.science/hal-03941294

Preprint submitted on 16 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES METAPHORES DANS LES NOTES DE PROGRAMME DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE : UN OUTIL DE COMMUNICATION AVEC LES PUBLICS ?

Florence LETHURGEZ
Université d'Aix-Marseille

Le sous-titre que nous avons donné à notre contribution peut sembler réducteur, tant les travaux que nous avons retenus pour étayer notre travail montrent combien est riche l'univers de sens et de fonctions qui peut être attaché à la métaphore. Cette richesse dépend des définitions plus ou moins larges qu'il nous revient d'accorder aux notions d'outil – d'objet neutre à technologie intellectuelle – et de communication – de simple transmission de l'information à forme idéale de relation sociale – sachant que la métaphore partage avec l'étymologie de communication, et en particulier avec la racine *mei,* certaines propriétés, en tant que cas particulier de transport et d'échange[1].

Les approches de la métaphore, qu'elles proviennent de la rhétorique, de la linguistique ou encore des sciences cognitives, mettent l'accent, avec leurs spécificités, sur les gains de clarté, rapidité et créativité qu'elle autorise[2]. La métaphore y est considérée comme un outil puisque lui est associé un ensemble diversifié de performances. L'outil métaphore, comme tel, dépend de l'usage qui en est fait, donc des représentations engagées par des acteurs pris dans des contextes singuliers. Elle est considérée dans ces contextes, plus particulièrement discursifs, comme une clé, voire même un passe-partout, capable, en un même geste, d'ouvrir ou de fermer les portes de la compréhension. Elle a donc l'ambivalence de l'outil, incapable cette fois, à lui seul, de programmer ses usages « adéquats » sur les plans cognitifs, esthétiques ou encore communicationnels.

1. Musiques, médiations et métaphores : pertinences et pratiques

L'art musical en général est considéré comme l'art du « transport », donc l'art métaphorique, par excellence[3]. Le grand partage mythique opéré entre langage et musique, fruit du glissement progressif de la musique du *quadrivium* au *trivium* dans le système des arts libéraux, consommé définitivement par le développement de la musique instrumentale tonale, a fait de la musique un art à haute valeur ajoutée sur le plan sensoriel et surtout expressif, du fait même de son défaut à être une langue de signes univoques, capable de transmettre des informations transparentes. La musique, selon Jean-Jacques Rousseau dans l'*Essai sur l'origine des langues,* est la langue originelle,

[1] Yves WINKIN, « *Munus* ou la communication. L'étymologie comme heuristique », *MEI (Médiation et information)*, n° 10 (1999), Paris, L'Harmattan, p. 47-55.
[2] Les références de ces approches sont trop nombreuses pour être mentionnées dans le cadre de cet article.
[3] Carmen Pardo SALGADO, « Les modes du sommeil. La métaphore lumineuse chez Xenakis », dans Makis Solomos (éd.), *Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La Métaphore lumineuse*, Paris, L'Harmattan/Ircam-Centre Georges Pompidou, 2003, p. 169 : « La musique a parfois été considérée comme un art de la métaphore, un art du transport. Mais qu'est-ce qu'elle transporte, comment le transporte-elle et où emmène-t-elle l'auditeur ? »

écho d'un chant de la terre dérivant de la vibration primordiale[4]. Pour les romantiques (E.T.A. Hoffmann, J.-P. Richter), le « manque à communiquer »[5] de la musique[6], devient, par inversion, la preuve de son pouvoir métaphysique d'aller au-delà du langage, c'est-à-dire au plus près de l'essence des choses[7]. Dès lors, la métaphore propre au métalangage musical est accueillie avec bonheur, comme la trace d'une ancienne origine. La musique est donc l'art de l'« inexprimable » par excellence, transmuté philosophiquement en « ineffable ». L'attraction sensorielle, voire corporelle, dont la métaphore procède et qu'elle exerce, en fait la figure la plus authentiquement capable de s'articuler à la musique, et ainsi de combler, tel un trait d'union, la perte orphique, toujours liée au temps[8].

Sur un mode moins métaphysique, elle constitue une ressource, mobilisant les opportunités cognitives et expressives de l'analogie, et s'offre comme une solution permettant au commentaire sur la musique de se glisser avec pertinence. Elle est donc une figure de prédilection, à même d'établir et de porter, en son étymologie radicale, la relation qui unit la musique à son métalangage. Le discours peut donc passer par le détour de la métaphore pour décrire le fait musical, expliquer la manière dont il s'est formé, voire, en s'engageant plus en aval dans le domaine de la réception, proposer des catégories d'entrée perceptive dans l'œuvre. Ainsi, la parole métaphorique sur la musique recouvre-t-elle des catégories hétérogènes liées à la création comme à l'écoute et ouvre-t-elle le champ d'intervention du dire musical.

Qu'en est-il dès lors de ce compagnonnage dans le cas de la musique contemporaine ? Aux prises avec un contexte global de mutation affectant la conception de la musique dans la société et donc son circuit de communication, les compositeurs redéfinissent-ils les rationalités d'usages de la métaphore ? De fait, les commentateurs de la musique contemporaine reviennent sur le caractère critique de la situation qu'elle rencontre, et qui affecte les deux pôles simplificateurs de son langage et de sa fonction[9].

---

[4] Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Flammarion, 1993 ; Angèle KREMER-MARIETTI, « Jean-Jacques Rousseau ou la double origine et son rapport au système langue-musique-politique », dans Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 11-83.

[5] Selon la sémiologie des images d'Ernst GOMBRICH dans *L'Écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983 (et plus particulièrement « La découverte du visuel par le moyen de l'art » et « L'image visuelle », p. 81-114 et 323-349), analysée dans une perspective de sociologie de la réception par Jean-Claude PASSERON, « L'usage faible des images », dans *Le Raisonnement sociologique : Un espace non poppérien de l'argumentation*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 441 : « À tout le moins, la réception d'une image s'inscrit, selon nous, dans le schéma d'une communication faible ou, si l'on veut, d'une communication problématique toujours en quête d'un rééquilibrage. Ce *manque à la communication* dense ou stricte, telle que l'illustrent les messages en langue [...] ». Nous soulignons.

[6] La musique est encore, au début du XXe siècle, pour Jules COMBARIEU, « L'art de penser sans concept » dans *La Musique, ses lois, son évolution*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque de philosophie scientifique », 1907, p. 68 ; selon Combarieu encore, *ibid.*, p. 8 : « L'originalité du musicien est de supprimer les concepts dans les actes de l'intelligence. »

[7] Marie-Noëlle MASSON, « Musique / langage : une métaphore », *Musurgia*, XI (2004), nº 1-2, p. 3-10 ; Timothée PICARD, « Musique et indicible dans l'imaginaire européen. Proposition de synthèse », *Bibliothèque comparatiste de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, 2011. En ligne : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/picard.html> [consulté le 1er mars 2014].

[8] Marie-Noëlle MASSON, « Musique / langage : une métaphore », art. cit., p. 3 : « La poésie est donc le lieu originel de l'union, elle confond symboliquement, en Orphée, la parole, la musique, la mémoire et le temps. Nous retiendrons que, parmi ces différentes catégories, celle du temps est singulière en ce qu'elle transcende toutes les autres : le chant, la parole, la musique, sont des arts du temps et la mémoire, en quoi nous recueillons le passé et anticipons le futur, est, par définition, le rapport de la conscience au temps. »

[9] Voir par exemple Philippe ALBERA, « Médiations », *Musiques en création. Textes et entretiens*, Genève, Contrechamps éditions, 1997, p. 9 : « La situation de la musique contemporaine apparaît à beaucoup comme "confuse", et l'on pourrait dire plus exactement "diffuse". La coexistence des tendances les plus diverses ne laisse pas apparaître une direction précise ; la multiplication des enjeux les plus contradictoires rend impossible toute synthèse ; la place de la

Du côté du langage compositionnel, la musique est désappariée de la référence langagière et ses composantes expressives conventionnellement établies. Lui succède un régime de coexistence éclectique de tendances, encore accentué par la possibilité de les capter et de les diffuser grâce aux techniques et à l'accroissement conséquent des occasions de rencontres culturelles à l'ère de la mondialisation. Cette émancipation, traduite en opulence, se double d'une épreuve : il revient à chaque compositeur de construire sa cohérence et de la rendre plausible, notamment lors de sa communication éventuelle. Les notices de présentation des œuvres se font l'écho d'un tel travail ; elles en décrivent l'aboutissement au terme d'un parcours fortement réflexif.

Du côté des fonctions sociales de la musique, cette liberté est le corollaire d'un état d'apesanteur et de remise en cause de sa capacité à symboliser et à communiquer. Entre divorce avec le public et prestation compensatoire versée par les collectivités institutionnelles, la situation sociale de la musique contemporaine est définie en termes de tension paradoxale. Dans les deux cas, la question de la communication avec les publics est posée et s'invite au cœur même de questions de composition. Cette situation ouvre un espace pour la médiation du commentaire du compositeur à investir avec beaucoup de précautions, notamment dans son recours à la métaphore.

Ainsi est posé le cadre problématique de production et de réception des notices de programme, et le rôle joué par la métaphore en termes de composition, de perception et de communication. Constituées de textes réduits à usage parfois unique, aux rubriques aléatoires, elles relèvent d'une pratique tacite et impensée, à la fois contraignante – sorte de formalité et obligation à remplir afin de conférer une existence sociale à l'œuvre par le concert –, et en même temps peu formalisée dans son contenu, laissée à la discrétion des compositeurs, hormis des exigences en matière de longueur, liées à des critères d'ordre volontiers matériel[10]. La métaphore y est donc observée dans sa spontanéité d'usage. Ces médiations textuelles s'insèrent dans la relation tripartite compositeur-œuvre-public, en ayant pour finalité officielle de favoriser la rencontre. Elles peuvent dès lors se donner comme un théâtre à l'italienne de papier, lieu clos, structuré de manière séquentielle et hiérarchique (coulisse, scène, salle), dispositif autorisant l'imposition de messages univoques, à prendre tels quels.

La métaphore qu'il convient dès lors d'utiliser à notre tour pour répondre du modèle communicationnel qu'elle institue est guerrière : il s'agit d'« armer l'écoute[11] », mais avec quelles armes ? La métaphore, au demeurant, l'unique figure de style mentionnée par les compositeurs lors des entretiens que nous avons conduits, semble être l'arme principale de cet arsenal mais non sans quelques réticences. Elle apparaît entachée d'un pouvoir ambivalent, à la fois puissant et illusoire, potentiellement dangereux dans ses effets sur les publics dans le processus d'information qui peut être également un processus de déformation de l'écoute[12]. Pourtant,

---

création dans la société et dans le contexte intellectuel de cette fin de siècle oscille entre reconnaissance et indifférence. »

[10] Il est intéressant d'apercevoir les premiers signes d'essoufflement et d'obsolescence de cette pratique notamment chez les jeunes générations de compositeurs que nous avons interrogés et qui entretiennent avec elle une relation d'indifférence, quand ils ne la jugent pas poussiéreuse.

[11] Selon Helmut LACHENMANN, (« Quatre aspects du matériau musical », *Musiques en création*, Contrechamps/Festival d'automne à Paris, 1989, p. 105-112, cité par Philippe ALBERA, *Musiques en création. Textes et entretiens*, *op. cit.*, p. 13) : « L'écoute sans le secours de la pensée est désarmée. L'écoute est également désarmée sans le secours du sentiment (...) ».

[12] Voir sur ces questions les travaux de Nicolas DONIN, plus particulièrement « Pour une analyse des documents d'accompagnement du concert : l'exemple des programmes de salle du Domaine musical », dans Anne-Sylvie

l'analyse des notices a montré leur omniprésence. Ce constat paradoxal mérite à lui seul de poursuivre l'enquête.

La problématique relevée dans les discours sur la métaphore chez les compositeurs et les musicologues est prioritairement une problématique de pertinence. S'il ne s'agit pas dans le cadre de ce travail d'aborder la question frontale et récurrente de la pertinence de la métaphore, mais de reconstituer sur des bases empiriques le sens des usages de la métaphore dans le discours du compositeur sur son œuvre quand il la présente au public, il est en revanche nécessaire d'intégrer l'existence de ce « tropisme » à l'analyse.

C'est en effet surtout la question de sa pertinence, lorsqu'il s'agit, dans le cas qui nous préoccupe, de dire la musique, dans un lien étroit, presque de dépendance, avec les catégories de composition, d'analyse et d'écoute, et sa capacité conséquente à en assurer le transport, qui est le point récurrent des réflexions qui la prennent pour objet, notamment en ce qui concerne la musique contemporaine et du discours chargé de rendre compte significativement du phénomène musical auprès des auditeurs. Ce type de questionnement est sous-tendu par un jugement normatif, aux déclinaisons très contrastées, sur la capacité de la métaphore à remplir son office[13].

Les jugements favorables insistent sur la nécessité du recours à la métaphore dans le métalangage de présentation des œuvres, dès lors que la musique contemporaine ne s'abreuve plus à la grande métaphore-source du langage, qui a accompagné la réception de la musique tonale jusqu'à lui permettre de faire sens « naturellement ». On reconnaît donc implicitement la valeur cognitive de la métaphore à sédimenter et concentrer un savoir historiquement constitué et à le communiquer.

Pour une raison symétrique, les jugements plus réservés sur la métaphore portent sur son opacité, son imprécision et s'interrogent sur son impact. Le caractère trop idiomatique d'un vocabulaire métaphorique qui n'appartiendrait qu'à la langue et à la pensée d'un compositeur particulier est également pointé. Un des points problématiques les plus récurrents concerne non pas la métaphore en elle-même mais sa fonction palliative, venant au secours d'une œuvre indigente, ou encore la nature du domaine-source auquel elle s'abreuve. La métaphore langagière, lourde de son poids d'évidence et de longévité historique, s'y tarit en catachrèse en raison de son impropriété (l'analogie entre musique et langue naturelle est trompeuse), de son obsolescence ou de sa redondance. La nature spécifique du domaine-cible s'y dissout car la figure fait obstacle à la compréhension des œuvres contemporaines[14]. Cette remise en question du domaine-source du langage n'est pas sans affecter le véhicule lui-même, la métaphore, de nature textuelle.

BARTHEL-CALVET (éd.), *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*, Metz, Centre de Recherche Universitaire Lorrain d'Histoire, 2011, p. 33-34.

[13] Cette problématique est implicitement perceptible dans les débats abordés lors du colloque organisé par le CIRM en 2001 dans le cadre du festival MANCA et dont les actes sont publiés dans l'ouvrage de Makis SOLOMOS (éd.), *Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La Métaphore lumineuse*, *op. cit.* Les recherches du GRM s'en font également l'écho, concernant notamment l'œuvre de François Bayle. Voir par exemple Gaël TISSOT, « La musique électroacoustique de François Bayle : un éclairage par la métaphore visuelle », *EMS08 - Electroacoacoustic Music Studies Network International Conference, Paris, 3-7 juin 2008,* Paris, INA-GRM et Université Paris-Sorbonne (MINT-OMF). En ligne : <http://www.ems-network.org/ems08/papers/tissot.pdf > [consulté le 1er mars 2014] : « Il semble donc y avoir un rapport entre l'utilisation de métaphores visuelles et un type de développement musical particulier. Cette interaction forte joue également sur l'aspect poétique de la métaphore, et c'est justement cette dimension qui réintroduit la problématique de sa pertinence en musique. »

[14] Voir par exemple Marc TEXIER, « Prière d'écouter », *EntreTemps. Musique contemporaine*, nº 2 (novembre 1986), p. 55-60 ; ou encore Nicolas VERIN, « Quelles notes de programme pour la musique d'aujourd'hui ? », dans Marie THONON (éd.), *Le Son et la voix. MEI (Médiation et Information)*, nº 8, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 69-82.

Il est donc intéressant d'observer les usages et les justifications données à ces usages par les compositeurs. L'ensemble de ces réserves et questionnements définissent en creux les conditions de la pertinence métaphorique : elle doit avoir partie très liée avec la conception de l'œuvre et avec les catégories perceptuelles par lesquelles l'auditeur s'en saisit. Ces réserves soulèvent plus ou moins explicitement la question d'une base de connaissance commune autorisant le transport métaphorique, depuis le vocabulaire jusqu'aux intentions croisées qui organisent socialement l'expérience esthétique : faire de la musique et la recevoir, en rapportant cette expérience à ce que la musique représente dans un contexte socio-historique donné. Aussi, ces éléments nous permettent-ils de ranger cette figure du côté de la communication, entendue comme circulation optimale de signes et partage du sens.

La notice est finalement un espace de communication spécifique. La métaphore y apparaît à la fois comme l'indice et la solution apportée aux contradictions qui adhèrent à la conception moderniste de l'autonomie de la musique, en son geste parfois expérimental. Quel statut, sinon ambigu, donner à cet appel à une médiation verbale explicative, *a fortiori* dans son recours aux métaphores et à ses liens tissés avec le « mythe de la signification[15] » ? Que devient la tension, exacerbée dans ce petit espace, entre sensible et intelligible, et que le recours à la métaphore permet d'affronter, résoudre, déplacer ou encore dépasser ? Selon quelles modalités métaphoriques les notices sont-elles orientées significativement vers l'auditeur ?

Témoignent aujourd'hui de ces tensions les nombreuses réflexions qui font de la métaphore une préoccupation théorique centrale dans le discours musicologique consacré à la musique contemporaine (que synthétise la trilogie timbre, espace, lumière[16]), et dont la première contribution est de montrer que la métaphore concerne les dimensions les plus significatives de cette musique. Ces tensions donnent lieu à un travail réflexif dont nous cherchons à interpréter le sens dans les écrits et les paroles des compositeurs, selon l'orientation compréhensive de notre approche, en étant attentif aux associations, aux motivations, que l'usage de la métaphore dans leurs notices provoque et que réactive l'entretien.

2. Discourir par la métaphore, discourir sur la métaphore : notices et entretiens

L'investigation qui fait l'objet de notre étude emprunte aux méthodes de validation propres aux sciences sociales et porte sur deux corpus socio-sémiotiques, l'un écrit, constitué d'un ensemble raisonné de notices, l'autre oral, provenant de la parole d'un ensemble de compositeurs interrogés sur ce sujet dont l'analyse a pour objectif la construction d'une typologie correspondant à trois rationalités de conception et d'usages de la métaphore dans les écrits para-compositionnels. Enfin, cette démarche tente de relier des perspectives propres aux sciences de l'information et de la communication, à la sociologie et à la musicologie, la cohérence de l'ensemble étant assurée à ce stade par la singularité et la complexité du phénomène étudié.

---

[15] Ce « mythe de la signification », présent dans la posture « transcendante » de notre typologie de compositeurs sera précisé dans la partie intitulée : « La posture transcendante ». Voir également Jean-Pierre COMETTI, « Pour en finir avec la métaphore », *Poésie et Philosophie. Rencontres de Marseille*, Marseille ; Tours, CIPM/Farrago, octobre 1997, p. 109 et 111.

[16] Voir par exemple, outre les travaux déjà cités, Jean-Baptiste BARRIERE (éd.), *Le Timbre. Métaphore pour la composition*, Paris, C. Bourgois/IRCAM, 1991.

2.1 L'analyse textuelle

Le corpus que nous étudions correspond aux notices des œuvres composées en 1985 et déposées dès 1987 au Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, afin d'en saisir l'historicité. Deux axes d'analyse, thématique et générique, visent à observer le fonctionnement de la langue et des métaphores mobilisées par le compositeur, dans une situation particulièrement contraignante telle qu'elle va se révéler lors de l'écoute.

2.1.1 Les genres communicationnels

Une première étape, globale, d'analyse, consiste à s'intéresser aux « genres communicationnels[17] » par lesquels les compositeurs s'adressent au public, généralement sous-tendus par une intention[18]. De fait, on ne peut communiquer en dehors d'une forme soumise à une intention et qui, idéalement, dans le cadre de la notice, a partie liée avec celles de composer et d'écouter de la musique.

Le genre descriptif et explicatif

Ce genre renvoie à la part du langage la plus spécialisée dans la communication pratique et efficace. La notice se donne comme le résultat d'un travail de sélection des éléments de l'œuvre jugés pertinents par le compositeur et qu'il rend plus saillants afin de guider l'écoute du public. Elle s'offre, dans l'idéal, comme un modèle réduit de l'œuvre, un équivalent de la perception, et s'intéresse donc à la part la plus audible. Elle se caractérise par une présence importante de métaphores faisant appel aux sensations. Le texte explicatif s'attarde sur les liens logiques entre les éléments qui constituent l'œuvre, mais également sur des liens de ressemblance, d'analogie, afin de réduire la part d'inconnaissable de l'œuvre et aménager les conditions favorables à la rencontre. Dans ces deux cas, la métaphore apporte en soutien sa valeur cognitive et sa puissance de raccourci en recouvrant des propriétés substantielles des œuvres.

« J'ai souhaité écrire une musique claire et fluide, lisible, directe, vivante et souple, savourant la couleur, sans virtuosité intempestive, ni violence. L'ensemble a la forme d'une grande arche dont les trois derniers accords de plus en plus espacés nous rappellent les sonorités de cloches qui émaillent la luminosité initiale », écrit Jean-Pierre Leguay dans la présentation de sa pièce *Madrigal VII*.

---

[17] Philippe BRETON et Serge PROULX, *L'Explosion de la communication. Introduction aux théories et aux pratiques de la communication*, Paris, La Découverte, coll. « Grands repères. Manuels », 2012 (4e édition), p. 42-49.

[18] Florence LETHURGEZ, « Écrire et communiquer sur son œuvre : les notes de programme du concert de musique contemporaine », *Écrire (sur) la musique : qui dit quoi ?*, journée d'études organisée par l'axe « Littérature et Musique » du Centre de Recherche en Littérature Comparée, Université Paris-Sorbonne, Paris, samedi 15 décembre 2012, à paraître (sous réserve) dans *Comparatismes en Sorbonne*, CRLC (EA 4510), [en ligne] : « Sont-elles informatives, s'offrant comme des modèles fidèles mais réduits de l'œuvre, dont elles capteraient les éléments les plus objectivement descriptibles ? Sont-elles l'expression narrative d'une parole intime et confessent-elles un ressenti ? Valent-elles alors pour elles-mêmes, en tant qu'objets esthétiques et littéraires, en écho, en complémentarité ou en concurrence avec l'œuvre ? Les compositeurs y prennent-ils position, cherchent-ils à être convaincants, en déployant une certaine forme d'argumentation ? »

Le genre expressif

Ce genre s'applique à restituer la dimension expressive de l'œuvre, avec toute la complexité que cela recouvre dans le cas de la musique contemporaine. Le compositeur peut y délivrer un ressenti, des émotions. La notice extériorise alors davantage l'être que le faire compositionnel, sa manière sensible ou imaginaire de voir le monde. La valeur qui lui est attachée est l'authenticité alors que celle du genre descriptif est l'universalité. La notice se donne pour la présence même du compositeur et en restitue l'énergie vitale. Le genre s'appuie volontiers sur la force d'évocation des métaphores, troublant la linéarité du discours. Elle tente d'exprimer ce qui ne peut l'être autrement, sinon par la musique elle-même. Le compositeur est, dans ce cadre générique, faiblement contraint par la musique et dispose d'une grande liberté. Il peut recourir à l'emprunt de termes rares et inattendus, impliquant la capacité pour l'auditeur de pratiquer des sauts imaginatifs importants. Là encore, se manifeste une intention communicative particulière. Par sa force de suggestion, elle est orientée significativement vers l'auditeur. Mise en forme verbale d'un désir expressif, la notice peut être considérée tout entière, comme une métaphore poétique de l'œuvre musicale correspondante. « […] Tendant en cela a évoquer le grouillement des petits amours représenté par le maître de Venise), tantôt – après une résolution provisoire par un entrecoupement d'impacts verticaux – se dissout, puis se recrée, en traversant un univers de soupirs et d'extase, pour surgir en un bouquet de lignes ascendantes sous-tendues par trois accords qui refondent en une ronde obsessionnelle le parcours harmonique de toute la pièce », écrit Suzanne Giraud pour sa pièce *L'Offrande à Vénus,* à l'aide d'une longue phrase mimétique caractéristique du genre.

Le genre argumentatif

Les notices, dans le genre du discours argumentatif, sont des tribunes dans lesquelles les compositeurs prennent position et cherchent à être persuasifs en déployant une argumentation aux ressorts clairement identifiables. L'argumentation, prédicative, vise à affirmer ou nier quelque chose à propos d'un sujet, et donc à exposer au public une certaine conception de ce que c'est que faire œuvre aujourd'hui, notamment. Elles font usage de la puissance consolidatrice de la métaphore mais comme d'une ressource secondaire, qui apporte soit l'évidence propre à la métaphore descriptive soit l'énergie de la métaphore expressive. « À une traduction musicale de l'ouvrage littéraire, l'acousmatique, écho des bruits et miroir des mouvements, préfère ici s'attacher aux sensations fortes et aux bouleversements de perceptions qui jalonnent "Alice au pays des Merveilles" », précise Bernard Fort, dans la note de présentation de sa *Grande suite pour Alice*.

Ces trois genres d'adresse au public ne sont pas séparés de manière étanche et s'entrelacent, notamment, grâce à la fonction de passerelle non seulement mentale mais transgénérique des métaphores. Elles y apparaissent comme des outils de communication efficaces et s'offrent comme des solutions dans un espace d'écriture particulièrement contraint et délicat. Elles permettent ainsi à la parole du compositeur de se « glisser[19] » dans la notice, en tant que concentré de significations épousant favorablement les proportions d'une forme à la fois libre et limitée.

[19] Selon l'heureuse expression utilisée par la compositrice Pascale Criton lors de notre entretien.

2.1.2 Les thèmes

Ce deuxième axe d'analyse permet de mettre en relation certaines rubriques de la notice qui font plus particulièrement appel à des métaphores, depuis le titre, acte créatif significatif chez la majorité des compositeurs, jusqu'au vocabulaire chargé d'indexer la réalité sonore, en passant par les références externes à l'œuvre et qui entretiennent avec elle une relation complexe.

Le titre

Les titres des œuvres de musique contemporaine sont très majoritairement métaphoriques. Le titre et la notice forment un dispositif organique, dans lequel la deuxième file la métaphore amorcée par le premier. Le compositeur reconnaît l'œuvre au sens quasiment filial à laquelle il a donné à la fois un nom et son nom. La création est un moment délicat de séparation. La notice a une fonction d'objet transitionnel qu'assure pleinement la métaphore. Il s'agit de ne pas totalement « abandonner » son œuvre lors de sa création au concert.

Claire Schapira précise ainsi – et cela constitue l'intégralité de sa notice – le choix du titre de son œuvre, *Chant cousu* : « Chant cousu, champs cousus, bouche cousue, rapsôdos, rhaptein, rhapsodie, ode, chant libre, chant, l'art du chant, exercice du chant, chant discordant […], "chant" de batailles... "CHANT COUSU" est surtout l'histoire d'un long silence... »

L'idée « germinale »

La mention de l'« idée » fondamentale, qui a présidé à la mise en route du processus compositionnel, peut également donner lieu à métaphorisation, d'autant plus qu'elle-même relève d'un imaginaire organiciste de la composition[20]. Ce modèle convoque de préférence des métaphores liées au temps, insistant sur l'évolution progressive de l'œuvre en son déroulement sonore. Le souci est présent d'accompagner l'auditeur dans une écoute de plus en plus profonde.

« À l'origine de cette pièce, une préoccupation sur l'aspect sémantique de la musique, et particulièrement de la musique acousmatique. *De vive voix... lettre morte...,* deux expressions proches du vocabulaire linguistique ; mais aussi des métaphores omniprésentes dans la musique (…). La personnalisation du message s'opère entièrement au cours de la réalisation de la bande, en établissant un réseau de relations analogiques, métaphoriques, affectives, qui place le récepteur (l'auditeur) dans sa propre « zone de réel » qui n'est ni absolue, ni réductrice, ni abstraite », développe Christian Eloy pour sa pièce *De vive voix*.

Les références externes

Des références externes (poétiques, picturales, historiques, etc.) s'appliquent métaphoriquement à l'œuvre, afin d'ouvrir un espace de signification dans lequel l'inscrire. Les dimensions les plus sensorielles (de l'ordre de la sensation) et sensibles (de l'ordre de la perception) y sont travaillées, mises en discours par la métaphore, en raison de leur valeur

[20] Carmen Pardo SALGADO, « Les modes du sommeil. La métaphore lumineuse chez Xenakis », art. cit., p. 170 : « De ce modèle se dégage une multiplicité de métaphores qui désignent la création musicale comme une semence, comme une graine qui germe et qui donne naissance à la plante, à l'œuvre. »

significative (de l'ordre de la signification)[21]. Le compositeur prend cependant soin de montrer que la composition s'en est nourrie selon des modalités subtiles qui ne doivent rien à la *mimèsis*. Il s'agit, dans un exercice destiné à guider l'écoute, de prendre ses distances avec le mode d'écoute traditionnel, du moins en occident, attaché à percevoir la musique comme porteuse de significations « extramusicales », en cela plus aisées à être communiquées[22]. Si les compositeurs s'acquittent de leur devoir communicationnel dans le lieu dédié de la note de programme, ils le font par la médiation de la métaphore, qui constitue une solution pour parvenir à trouver la « bonne distance », ouvrir un espace externe de signification sans y confondre l'œuvre et l'auditeur.

« La trame rythmique de cette composition est tirée de la danse traditionnelle de la BORIA qui est un appel pour toute la communauté à trouver la paix (…). "Nous allons danser la Boria pour le repos des morts, cette grande spirale entraînera dans son remous les peines et les deuils qui disparaîtront comme l'onde qui s'efface en s'élargissant à la surface de la rivière" », écrit Pierre Bernard dans la notice de *Kanake*.

Le matériau

La notion de *matériau* est non moins complexe que celle d'expression dans le cas de la musique contemporaine[23]. Dans ce moment tendu de confrontation directe des mots et de la musique, les compositeurs utilisent majoritairement un lexique conçu *ad hoc* afin de saisir des constituants impossibles à capter par le vocabulaire traditionnel. Ce vocabulaire, métaphorique, formé d'images concrètes, s'emploie à indexer des matières et processus sonores spécifiques pour lesquels les paramétrages traditionnels du son musical, liés à la grammaire tonale (hauteur, durée, intensité, timbre) et à ses catégories d'analyse, notamment formelle, sont inappropriés[24]. Ces paramètres traditionnels relèvent d'une syntaxe de type combinatoire qui puise son imaginaire et son efficacité communicationnelle et expressive dans la double articulation du langage, alors que la musique contemporaine puise le sien dans d'autres bassins, d'autres écritures, capables de jouer en leurs entités mêmes sur les épaisseurs et les transparences, le débit de leur déroulement, et dont on peut rapporter la qualité à des référents liés à la perception de l'auditeur et non à l'autonomie souveraine d'une « langue parfaite ».

On ne peut que faire référence ici au *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer[25], consacré en partie à donner à la musique « concrète » un vocabulaire commun, donc pérenne, à partir de la métaphore de l'« objet sonore », saisi dans sa morphologie, à l'aide d'une typologie selon sept critères de description des modalités d'information – littéralement – de la matière sonore : « Ces sept critères, rappelons-les, sont la masse, le timbre harmonique, la dynamique, le grain, l'allure, le

[21] Cette « trinité de l'expérience sensible » est modélisée par Jean-Jacques BOUTAUD, notamment dans « Du sens, des sens. Sémiotique, marketing et communication en terrain sensible », *Semen*, n° 23 (2007). En ligne : <http://semen.revues.org/5011> [consulté le 27 février 2014].

[22] Certaines sont susceptibles d'être inventoriées, comme des lieux communs aux significations stables correspondant à des conformations musicales non moins établies.

[23] Voir par exemple sur cette question, Michel CHION, « Le matériau en question », *Ars Sonora*, n° 2 (décembre 1995). En ligne : <http://www.ars-sonora.org/> [consulté le 27 février 2014].

[24] Voir par exemple Hugues DUFOURT, « Timbre et espace », dans Jean-Baptiste BARRIERE (éd.), *Le Timbre, métaphore pour la composition*, *op. cit.*, p. 272-281.

[25] Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux* [1966], Paris, Seuil, 1977.

profil mélodique et le profil de masse (appelé aussi profil spectral ou profil harmonique)[26]. » Le recours à ce vocabulaire par de nombreux compositeurs du GRM (Groupe de Recherche Musicale) témoigne du souci d'utiliser un code commun pour décrire la musique et la communiquer en même temps qu'il est lié à une esthétique particulière. Le terme « texture » ou celui de « trame », que l'on trouve davantage sous la plume des compositeurs de musique électroacoustique, correspond à la mise en forme, aux états et au devenir de la matière sonore. Il implique à la fois une autre esthétique et d'autres critères perceptifs, plus synthétiques[27].

André Bon décrit le déroulement de sa pièce *Ode II* ainsi : « Elle est bâtie symétriquement autour d'un mouvement central, sorte de péripétie dans laquelle des éléments musicaux contraires vont s'opposer : à un accord/cluster joué fortissimo, réparti sur un large ambitus, à grain itératif succèdera un accord harmonique joué pianissimo, à l'ambitus plus restreint et à grain lisse. »

2.1.3 Les domaines-source des métaphores

Un catalogage et un classement des métaphores relevées dans notre corpus mettent clairement en évidence une matrice anthropologique spatio-temporelle, correspondant à des catégories d'entrée sensible distinctes dans l'œuvre.

Le temps

Ces métaphores s'emploient à décrire au plus près le déroulement temporel, le déploiement du flux musical. Elles s'appuient sur la dimension temporelle de la perception acoustique, dont elles assurent à leur manière propre, le transport conceptuel. Sur le plan cognitif, elles intègrent la question de la mémoire des auditeurs, et ont pour fonction d'y agir et de favoriser la capacité des auditeurs à coordonner les éléments qu'ils perçoivent en temps réel. Sur un plan supérieur, déjà lié à des catégories métaphysiques et donc à la tradition de la métaphore source du langage, plus précisément du *logos,* elles se situent dans l'activité intérieure de la conscience, liée au temps. Sur le plan symbolique et mythique, le lien entre la métaphore-source du langage et le temps se traduit par l'inscription d'Orphée dans la filiation de Chronos et de Mnémosyne[28].

Ces métaphores indexent la « vie de l'esprit[29] » en réorganisant l'expérience du passé pour anticiper sur l'avenir tout en l'extériorisant abstraitement par le langage. Elles situent le caractère propre de la musique dans son inscription dans la durée, ce qui lui donne un rapport privilégié avec l'intériorité[30], que renforce encore son immatérialité. Ces métaphores relèvent de la

---

[26] Stéphane ROY, *L'Analyse des musiques électroacoustiques. Modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2004, p. 505.

[27] Jean-Yves BOSSEUR, « Texture et matériau dans la pensée musicale contemporaine », *L'Analyse musicale*, nº 38, (février 2001), p. 66 : « Le terme "texture" est peu utilisé par les électro-acousticiens (à la différence de "trame", par exemple). »

[28] Marie-Noëlle MASSON, « Musique / langage : une métaphore », art. cit., p. 3 : « Or, par sa mère Polymnie – fille de Mnémosyne (la mémoire) et de Zeus, petite-fille de Chronos – Orphée s'inscrit dans la descendance directe du dieu du Temps. »

[29] Nous reprenons l'expression d'Hannah ARENDT dans *La Vie de l'esprit* [*The Life of the Mind*, 1978], trad. L. Lotringer, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013.

[30] Jean-Pierre COMETTI, « Pour en finir avec la métaphore », art. cit., p. 117 : « La réponse (…) tient précisément aux particularités du langage, à sa capacité à se prêter à des usages secondaires et, sous l'effet de ces usages eux-mêmes – voire des confusions qu'ils autorisent - à éveiller en nous une « expérience » dont nos sentiments de nous-mêmes (le sentiment de l'intériorité) ou d'une altérité radicale, voire d'une transcendance, sont indissociables. »

conception de Bergson qui compare l'écoulement de notre *vie de conscience* à une phrase musicale, plus ou moins richement articulée et nécessitant une activité interprétative[31].

André Bon, dans l'exemple précédent, file la métaphore de la péripétie, étroitement rivée au temps d'exécution et d'écoute de l'œuvre : « De part et d'autre de cette péripétie sont placés deux autres mouvements. Dans le premier, l'enchevêtrement de motifs est porté par une trame abondante et la superposition de tempi différents. Il s'arrête comme coupé net et cède la place au silence de l'attente. Dans le dernier, l'orchestre amplifie peu à peu les motifs (de deux notes), puis s'éteindra sous la battue de plus en plus lente du chef d'orchestre. »

L'espace-temps

Comme dans l'expérience naturelle, le temps interagit avec l'espace et des métaphores spatio-temporelles viennent rendre compte de ce point d'intersection à travers la catégorie d'entrée sensible du mouvement dans l'espace. Le déploiement de la musique est un déplacement dans une matière qui se transforme par l'effet même de ce déplacement, une « métabole ». La métaphore est celle du voyage à travers le son. La notion d'énergie y est conséquente. C'est celle qui permet à l'auditeur de marcher, à travers l'écoute, dans les paysages de textures. La vitesse, perceptible, de leur progression leur confère la puissance expressive d'une phrase, mais selon nous davantage à la manière d'un *cantus-firmus* que d'une mélodie tonale. Le timbre devient ainsi une variable du temps et donc de la forme. Le temps saisi ici par la métaphore n'est pas le même que le temps abstrait, lié au langage du domaine-source précédent. Il est granuleux, concentré sur son propre moment[32], s'écoule très lentement et s'alourdit des caractéristiques indicielles du geste.

La notice d'Nguyen-Thien Dao, pour sa pièce *Cimes murmurées,* est conçue comme un voyage polysensoriel et kinésthésique :

> Sons – vents lointains, murmurés.
> Pizz de plus en plus animés.
> Lentes ondulations.
> Lent envol des trilles.
> Chant d'ailleurs.
> Combat-différence
> Bref éclat.

L'espace

C'est le domaine-source de la métaphore de la modernité en musique qui semble donc reposer sur un double prédicat : « Le temps, c'est l'espace » et donc précisément, pour la musique : « Le son est dans l'espace[33]. » La musique n'est plus pensée de manière linéaire, c'est-à-

---

[31] Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 2007.

[32] Voir par exemple le concept de *Momentform* chez Stockausen : « Une forme momentanée qui résulte d'une volonté de composer des états et processus à l'intérieur desquels chaque moment constitue une entité personnelle, centrée sur elle-même et pouvant se maintenir par elle-même, mais qui se réfère, en tant que particularité, à son contexte et à la totalité de l'œuvre. » *L'Étincelle. Le Journal de la création de l'IRCAM.* En ligne : <http://etincelle.ircam.fr/753.html> [consulté le 28 février 2014]. Voir également : « *Momentform* : nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'œuvre et moment », *Contrechamps*, nº 9, Lausanne, L'âge d'homme, 1988, p. 110. Il l'appliquera notamment à son œuvre *Momente.*

[33] Voir Grazia GIACCO, « Musique et métaphores spatiales », *L'Enveloppe. Lettre d'information et d'analyse de musique contemporaine*, mars 2001, p. 7. En ligne :

dire syntaxique, dans laquelle une grammaire assigne à chaque élément sa fonction signifiante selon un ordre de succession logique et *a priori,* mais de manière synoptique. Les objets sonores, localisés dans l'espace, y entretiennent des relations alogiques qu'il s'agit de saisir par d'autres métaphores. La vue permet la comparaison, portant sur des éléments stables, statiques, d'où le rôle clé des textures immobiles dans ce passage métaphorique du temps à l'espace.

Ce dernier marque le début de la modernité en musique, en particulier avec Debussy, qui, portant un regard esthétique singulier sur la nature, accorde une importance grandissante à la sensation et, en conséquence, redéfinit l'émotion et l'expression musicales ; celles-ci ne devraient donc plus rien aux catégories du langage et à leur enfermement. Les textures s'offrent littéralement, en spectacle, pures extériorités que saisissent des adjectifs métaphoriques propres à la vue ou au toucher : « rude, lisse, épais, fin, chaud, froid, lourd, riche, maigre, léger, soyeux, velouté, dentelé, toutes décrivent des sensations extérieures[34] ». Cette extériorité conquise, par l'intégration du « plein air », chez Debussy, fait écho à l'intégration de l'outil technique chez Varèse[35]. De fait, un autre facteur intervient, qui est très largement commenté dans les notices : la technique.

Xavier Garcia précise ainsi le rôle du dispositif technique dans sa notice de présentation de *Multisons ; Deuxième* : « Les traitements obtenus sont dirigés vers la console de diffusion (placée dans le public) et spatialisés, c'est-à-dire répartis dans la salle, au moyen de la Machine Acousmatique. Contrairement à la diffusion d'une pièce sur bande magnétique, ici, tout se fait en direct ; le jeu des instruments, les traitements et la spatialisation. »

La possibilité d'automatiser la production du son, de le reproduire artificiellement, et donc de le désapparier du jeu instrumental traditionnel, lié à la présence active et opiniâtre de l'interprète, permet de suspendre le temps et donc de le penser en termes d'espace[36]. La métaphore spatiale n'est plus seulement contemplative, comme avec Debussy, mais entre dans l'ère de la reproduction mécanisée. L'adossement sensible n'est pas abandonné, au contraire. Il devient un lieu d'expérimentation en même temps que sont mieux connus, maîtrisés et donc reproduites artificiellement les propriétés psychoacoustiques de la perception, notamment par la rencontre de l'acoustique et de l'informatique[37]. Ainsi, cette nouvelle sensibilité, rendue en partie possible par la technique, s'en remet à la métaphore spatiale, souvent filée dans la notice, pour relier de nouvelles opérations de composition à une situation d'écoute non appareillée, littéralement et symboliquement. La métaphore spatiale opère un double saut, du sens visuel au sens auditif et de l'ordre du résultat à l'ordre opératoire.

<http://www.lenveloppe.fr/cms/documenti/ARTICLES/musique_et_metaphores.pdf> [consulté le 1er mars 2014].

[34] Jean-Yves BOSSEUR, « Texture et matériau dans la pensée musicale contemporaine », art. cit., p. 61.

[35] Voir notamment Philippe LALITTE, « La métaphore boréale chez Varèse », dans Makis SOLOMOS (éd.), *Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La Métaphore lumineuse*, *op. cit.*, p. 43-59.

[36] Un interprète spécialisé en musique contemporaine que nous avons interrogé, Daniel Kientzy, poursuit aujourd'hui son travail en se détournant de la scène et de la présence, au bénéfice d'une démarche systématique d'enregistrement, dont la finalité est moins patrimoniale que liée à la quête d'une mise en spatialité radicale du son et d'une qualité optimale apportée à l'écoute. Ce travail est rendu possible par l'intégration d'un dispositif très performant d'enregistrement dans l'atelier de travail de l'interprète qui s'offre significativement en miroir parfait du lieu de répétition instrumentale.

[37] Nous pensons par exemple aux travaux menés à l'IRCAM, aux recherches de simulations et d'illusions sonores de Jean-Claude Risset, etc. Voir Hugues DUFOURT, « Timbre et espace », art. cit.

« Ici, la musique agit comme un philtre, pour éveiller le silence de l'œil dans son cheminement indicible et imaginaire », conclut Allain Gaussin dans sa présentation de *Nature et apocalypse selon Ouhi Cha,* œuvre écrite en collaboration avec le peintre coréen.

L'inventaire et l'analyse des domaines-sources utilisés par les compositeurs, notamment dans leurs notices, mettent en avant le rôle indispensable du détour sensible, lié à la nature perceptuelle de la musique, rôle encore amplifié par la situation de la notice, destinée à proposer des catégories d'entrée directes dans l'écoute qui va suivre. L'auditeur puise dans sa mémoire (à long terme, précisent les cognitivistes[38]) et plus particulièrement dans l'ensemble des écoutes passées dans ce qu'il faut bien appeler son « métier » d'auditeur[39], les chaînages qui lui sont alors pertinents. L'écoute y est donc définie implicitement comme un processus cognitif et social. Le recours aux sensations est lié à une inévitable visée communicationnelle au sens fort, en ce que la sensation est une expérience élémentaire qui nous met directement, c'est-à-dire physiquement, en contact, en interaction, avec la réalité environnante (naturelle et culturelle).

Le corps de l'auditeur se veut impliqué, entraîné, grâce au traitement métaphorique de l'écoute, par l'énergie de l'expérience sensible qui le traverse et le transforme, en dehors de toute considération interprétative[40]. De même, les notices, en leur traitement métaphorique de la réalité musicale, reposent sur un modèle cognitif de la musique fondé sur l'expérience corporelle[41]. La métaphore, dans la musique contemporaine, est moins une figure textuelle que « la vie même de la sensibilité[42] ».

La métaphore est bien omniprésente dans le métalangage des compositeurs et se combine aux principaux éléments qui structurent leurs notes de présentation, comme aux trois tendances génériques par lesquelles les compositeurs s'adressent à leur public. Elle est l'outil de prédilection

---

[38] Voir par exemple Marcel FROCHOT, « La métaphore et son interprétation : perspective cognitive et développementale », *Marsyas*, nº 22 (juin 1999), p. 39 : « En mémoire à long terme, les connaissances sont stockées sous forme de bases de données ou de schémas ; ces structures mentales hypothétiques contiennent le capital culturel d'un individu, dans lequel celui-ci puisera pour donner un sens au monde qu'il perçoit. »

[39] Par analogie avec l'expression du sociologue Christophe Evans utilisée à propos des publics des bibliothèques (« La sociologie des publics des bibliothèques : le métier d'usager », dans Association des bibliothécaires de France, *Le Métier de bibliothécaire*, Paris, Cercle de la librairie, 2010, p. 59-76.)

[40] Voir sur ces questions André Leroi-GOURHAN, *Le Geste et la parole. [1]. Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964 ; Jean-Jacques BOUTAUD et Fabienne MARTIN-JUCHAT, « La communication du sensible médiée par l'Internet », *Troisième colloque de sémiotique en entreprise : Les signes du Net en entreprise : conception, usages, évaluation et prospective. Paris, Palais du Luxembourg, 28-29 mai 2001*, p. 10. En ligne : <http://seer.utp.br/index.php/vol11/article/viewFile/150/135> [consulté le 25 mars 2014] : « Tous les sens se communiquent des informations car ils ont le même trépied, le corps, pré-requis à la perception, […] lieu d'expérimentation de l'espace et du temps d'où émerge toute sensation. » ; Martin DÖRING, « Les métaphores de la musique – La musique comme métaphore », dans José-Manuel ABREU (éd.), *La Communication multilingue et l'interactivité au-delà des mots. Actes du GLAT 2000, Brest, 11-13/07/2000*, Brest, École Nationale Supérieure des Télécommunications de Bretagne, p. 133 : « Les métaphores trouvent leur origine dans l'interaction corporelle avec l'environnement physique ou culturel. »

[41] Voir Makis SOLOMOS, *De la musique au son. L'Émergence du son dans la musique des XXe et XXIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 495 : « En effet, l'émergence du son met en avant les qualités spatio-temporelles du son plutôt que son pouvoir évocateur – sans pour autant renoncer à ce dernier – sa relation à l'espace environnant et son interaction avec le corps. […] L'auditeur est invité à une écoute incarnée, le corps n'étant plus pensé – à la manière de la *Tonkunst* – comme un simple intermédiaire entre la matière et l'esprit. »

[42] Nous pensons plus particulièrement à la métaphore du « corps-réseau » filée par Diderot dans *Le Rêve de d'Alembert*. Voir Jean-Jacques BOUTAUD et Fabienne MARTIN-JUCHAT, « La communication du sensible médiée par l'Internet », art. cit., p. 10 : « Cette capacité à faire des relations, à créer du lien entre les ordres sensoriels, relève, au plan rhétorique, de la métaphore, en dehors des processus déjà décrits en termes de synesthésie et de syncrétisme. En recomposant ce cadre d'ensemble, on vérifie ainsi l'hypothèse de Diderot, pour qui la métaphorisation n'était pas un processus linguistique, mais la vie même de la sensibilité. »

de la notice en ce qu'elle lui permet, de manière concentrée, de favoriser l'appréhension synthétique et analytique de l'œuvre. En son usage idéal, elle transporte le lecteur-auditeur du *studium* au *punctum*[43], des univers entiers (celui du domaine-source, celui de l'œuvre ou encore du compositeur) à leurs détails.

Cerner le phénomène communicationnel dont relève notre objet, dans son existence sociale, nécessite de compléter l'analyse textuelle par l'analyse du point de vue des compositeurs que nous avons dû, ça et là, visiter, afin d'impliquer l'ensemble du schéma communicationnel : « un émetteur, des messages, un contexte construit, un auditoire[44] ».

2.2 Les entretiens

Quel univers de sens les compositeurs associent-ils à leur recours à la métaphore lorsqu'ils sont mis en situation, par l'entretien, d'en « rendre raison » ? Le matériau empirique qui sert de base à l'analyse qui va suivre repose sur la passation de vingt-six entretiens, d'une durée d'une heure à près de trois heures, effectués depuis janvier 2013, avec des compositeurs et quelques interprètes spécialisés, de notoriété, génération, sexe, nationalité différents mais vivant en France, à Paris et en région, et de tendances musicales diversifiées. Son analyse nous a permis de construire une typologie tripartite[45], sur la base empirique de notre plongée d'une cinquantaine d'heures avec le « terrain », à la fois discursif et ethnographique[46]. Notre typologie a la valeur d'un « tableau de pensée » idéal, selon la démarche compréhensive et comparative de Max Weber[47] et n'a qu'un statut intermédiaire et provisoire. Mais elle nous permet cependant de prendre la mesure du caractère composite de la réalité, qui fait qu'un compositeur n'est jamais assimilable à un type, et qu'en lui peuvent coexister, selon une cohérence qui lui est propre, plusieurs types.

2.2.1 La posture « transcendante »

Notre premier type mobilise une logique sociale de la métaphore dite « transcendante ». Il s'agit de la logique la plus éloignée du régime métaphorique de la modernité en musique, en ce qu'elle se situe dans le prolongement de la référence au langage et donc au modèle tacite de la musique tonale. Chez certains compositeurs, cette proximité avec le langage se traduit par l'équivalence de la notice et du texte, lorsqu'il s'agit d'une œuvre de musique vocale. Le texte mis en musique, distribué au public, tient alors lieu de notice. Quand il en écrit une, elle est volontiers métaphorique, et sa fonction est de « taire à voix haute ce qu'est (…) l'indicible de la musique[48] ».

---

[43] D'après la distinction célèbre de Roland BARTHES, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 48 pour le *studium* : « une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière », et p. 49 pour le *punctum* : « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés ».

[44] Philippe BRETON et Serge PROULX, *L'Explosion de la communication*, *op. cit.*, p. 88.

[45] Nous avons défini schématiquement trois postures possibles, correspondant à trois logiques sociales d'usage de la métaphore dans le commentaire auctorial d'accompagnement et les représentations qui leur sont inévitablement liées.

[46] Notamment l'observation du compositeur dans son lieu de vie, idéalement, ou dans celui qu'il a choisi comme cadre d'interaction avec le chercheur.

[47] Max WEBER, *Essais sur la théorie de la science* [*Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, 1904], trad. J. Freund, Paris, Plon, 1965.

[48] Grazia GIACCO, art. cit., p. 1. « Tous – compositeurs, interprètes, musicologues, pédagogues, mélomanes... – ont leur manière propre pour parler de la musique. Le discours autour d'une œuvre musicale ou autour d'une problématique inhérente à la musique, peut être descriptif, analytique, contextuel, poétique, esthétique. Il est et doit

Le régime de la métaphore y est celui de la signification. Elle en exploite la puissance de suggestion poétique, comme seule figure verbale capable de reconduire à l'essence des choses, ayant incorporé un peu de ce pouvoir propre à la musique. Elle est donc la figure de prédilection, présente souvent dès le titre même de l'œuvre, pour communiquer de manière authentique avec le public, en visant une harmonieuse adéquation du verbe et de la musique. La notice métaphorique est investie comme un chant et une quête orphiques.

Sur le plan des références philosophiques, le modèle est, au-delà de la sémantique, celui de l'herméneutique propre « au » Paul Ricœur de *La Métaphore vive*[49], d'une métaphore provoquant, par le miracle de l'analogie, le choc sémantique. Le sens figuré est, selon la conception proustienne analysée par Gérard Genette, l'« expression d'une vision profonde : celle qui dépasse les apparences pour accéder à l'"essence" des choses[50] ». L'expérience de la madeleine de Proust, que constitue ici la notice métaphorique, permet à la mémoire « involontaire », c'est-à-dire à long terme, de rapprocher des sensations séparées dans le temps[51].

Nous voyons que les dimensions temporelles et intérieures propres à la « vie de l'esprit » sont prévalentes et inspirent des métaphores puisant au domaine-source du langage et du temps. Le langage qui s'en saisit cherche à s'écarter de ses usages ordinaires, afin d'atteindre un sens caché, donc essentiel, échappant aux conventions artificielles des mots de tous les jours. Ce langage devenu autre est perçu comme langage capable de dire vrai. Il se donne dans l'intériorité et vise une intériorité associée proportionnellement à celle de la métaphore.

Le régime de la métaphore est celui de la métaphysique et de ses dichotomies structurantes, mobilisées intensément dans le cas du discours sur la musique et qui sont à la source des considérations sur l'« ineffable », notamment celle qui sépare le sensible et l'intelligible et ses déclinaisons (présence-absence, raison-cœur, sens-forme, sens figuré-sens littéral, etc.)[52].

La métaphore signifie et constitue la seule figure pour parler authentiquement de la musique, parce qu'elle reconduit du mot à l'idée, aux représentations intérieures. Les compositeurs sont sensibles à la question de l'« intraduisibilité » de la musique, qu'ils affrontent paradoxalement par le souci qu'ils ont du commentaire sur leur œuvre, dont la métaphoricité va s'employer à saisir la signification fondamentalement autre.

Face à la situation incertaine que rencontre la musique contemporaine, ils peuvent également vouloir pallier par la métaphoricité discursive (et l'analogie compositionnelle), les questions de fragmentation du langage et d'apesanteur sociale, soit la difficulté à atteindre et donc concevoir dans leurs œuvres cette altérité transcendante, inévitablement unifiée et unifiante[53]. La question de la communication, le souci du public, y est implicitement et parfois explicitement articulée,

---

rester multiple et ouvert. Or, après une écoute ou lorsque nous analysons une partition, le mot semble vouloir combler un vide, expliquer, montrer. Pourtant ce mot tait à voix haute ce qu'est l'inaudible et l'indicible de la musique. »

[49] Paul RICŒUR, *La Métaphore vive* [1975], Paris, Seuil, coll. « Points », 1997.

[50] Gérard GENETTE, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 39 ; cité par Christian HAUER, « De la métaphore en musique – ou du sens », dans Makis SOLOMOS (éd.), *Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La Métaphore lumineuse*, *op. cit*, p. 32.

[51] Christian HAUER, *ibid.*, p. 33 : « N'étant pas nécessairement volontaire, la métaphore peut donc surgir à tout moment (comme dans l'épisode de la madeleine). De fait, nous sommes finalement toujours en *situation de métaphore...* »

[52] Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. « critique », 1972, p. 273, cité par Jean-Pierre COMETTI, « Pour en finir avec la métaphore », art. cit., p. 119 : « […] l'unique thèse de la philosophie, celle qui constitue le concept de métaphore, l'opposition du propre et du non-propre, de l'essence et de l'accident, de l'intuition et du discours, de la pensée et du langage, du sensible et de l'intelligible, etc. ».

[53] Voir Philippe ALBERA, *Musiques en création. Textes et entretiens*, *op. cit.*

lors de l'écriture des notices, celles-ci s'employant à saisir l'altérité que constitue une œuvre singulière. L'exercice consiste bien, pour communiquer authentiquement, à dépasser un cadre purement instrumental de transmission d'informations, à mobiliser autant d'imprécisions riches d'un sens essentiellement sous-jacent, à organiser sémiotiquement le texte dans une tension accrue entre sensible et intelligible.

Enfin, cette posture ne relève pas d'un quelconque conservatisme, car la recherche du moderne peut parfois être considérée comme une forme de resacralisation secondaire[54].

2.2.2 La posture « immanente »

Sans surprise, notre deuxième type mobilise une logique sociale de la métaphore dite « immanente ». Les compositeurs expriment une méfiance vis-à-vis de la conception métaphysique de la métaphore en ce qu'elle leur apparaît liée à une forme d'humanisme traditionnel, toujours suspecté de mettre en avant les dimensions représentatives ou expressives liées au langage verbal et que la musique contemporaine a précisément cherché à dépasser. Les références philosophiques des compositeurs, de manière implicite, empruntent donc globalement à la « déconstruction », plus particulièrement à Derrida[55], et récusent les dichotomies habituelles, notamment entre sensible et intelligible.

Un autre régime de la métaphore, qui ne devrait rien à l'ontologie ou à l'anecdote, y est étroitement associé afin, selon eux, de pouvoir rendre compte des qualités expressives de la musique, préoccupation qui demeure centrale et concerne notamment la question de la technique. L'expression est laissée en quelque sorte à la discrétion du matériau lui-même quand il s'agit par exemple de « laisser la matière sonore décider de sa propre forme d'expression[56] ».

Le schème général est celui de désymbolisation qui renvoie plus positivement au souci d'exploiter les qualités du son plutôt que celles du ton[57], ce qui entraîne à la fois un changement profond de l'être et du faire compositionnel, délié de l'approche subjectiviste de la signification. La métaphore, désormais, « mord » son objet en devenant opérationnelle, en permettant de forger des outils compositionnels. La question de l'analogie est revisitée en profondeur, à la faveur de relations nouvelles avec la science notamment. Celle-ci n'est jamais loin de se substituer au « mythe de la signification », mais sur un mode toujours explicitement laïcisé. La métaphore ne s'intéresse pas seulement à saisir les propriétés sensibles du résultat sonore donné à écouter au public, mais à ce qui a rendu concrètement l'œuvre possible, en termes de stratégies de composition.

C'est dire que cette posture remonte très en amont dans le circuit de communication de la musique, qu'elle ne s'attarde pas essentiellement sur les notions les plus liées aux modes d'écoute et doit donc entretenir avec la question du commentaire du compositeur et de la communication

---

[54] Cette question fait également débat, en même temps que celle de la pertinence métaphorique, dans les réflexions consacrées au renouveau de la métaphore dans la musique contemporaine. Voir Makis SOLOMOS, *Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La Métaphore lumineuse*, *op. cit.*, 2003, p. 8 : « [...] lorsque la musique elle-même, celle pratiquée et entendue avec des sons (et des bruits), deviendra – avec le romantisme – métaphysique, la métaphore lumineuse rejoindra l'anecdote. Comment expliquer alors qu'elle resurgisse au XXe siècle ? »

[55] Voir notamment Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, et surtout *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

[56] Cf Jean-Yves BOSSEUR, (à propos des partitions orchestrales micropolyphoniques de G. Ligeti), « Texture et matériau dans la pensée musicale contemporaine », art. cit, p. 63.

[57] Makis SOLOMOS, *De la musique au son. L'Émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*, *op. cit*, p. 495 : « La mutation paradigmatique que nous traversons et qui conduit de la *Tonkunst* à la *Klangkunst*, du ton au son, transforme radicalement notre conception de la musique... »

avec les publics une relation délicate. En effet, les compositeurs ayant fait le choix de l'immanence considèrent que l'œuvre et l'œuvre seule est à même de poser une question en même temps qu'elle y répond[58]. Au régime opératoire de la métaphore correspond une capacité analytique immanente à l'œuvre et qui serait le propre de la modernité[59].

De même que la posture précédente ne pouvait pas être assimilée à une quelconque tendance conservatrice, la posture immanente peut parfois renvoyer à un retour à la conception antique de la *musica mundana,* avec ses références cosmiques, et à un pythagorisme revisité par la raison matérielle[60].

2.2.3 La posture « empirique »

Enfin, la troisième posture, « empirique », relève d'une logique d'usage de la métaphore marquée par un effet de génération sans doute plus que par un effet d'âge. Ce type a été, comme c'est souvent le cas dans la recherche qualitative, le fruit d'une véritable découverte, dès lors que nous avons pu approcher des compositeurs de moins de trente ans. Malgré leur parcours institutionnel au CNSMDP (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris) et autres marqueurs traditionnels de légitimité, ils semblaient très peu concernés par les questions soulevées par les notices et le rôle que pouvait éventuellement y jouer la métaphore, se détachant de manière saisissante de leurs aînés. Il nous fallait donc en comprendre le sens[61].

Le référentiel théorique de cette posture, implicitement convoqué sous la forme d'un « effet de théorie[62] », emprunte à la pragmatique. Le concept-clé en est très certainement celui d'« usage », qui renvoie à la formule lapidaire de Wittgenstein : « La signification, c'est l'usage[63] ». Le sens, contrairement à la conception métaphysique, ne dépend pas d'une altérité transcendante ; il ne s'agit pas de le couper radicalement de ces donneurs de sens que sont les usagers mais de prendre très au sérieux les significations contingentes mais « naturelles » qui se construisent au cours de telle ou telle situation, c'est-à-dire de telle ou telle « expérience », autre

---

[58] Voir Danielle COHEN-LEVINAS (éd.), *La Création après la musique contemporaine*, Paris, L'Itinéraire/L'Harmattan, coll. « Musique et musicologie – Les dialogues », 1999, p. 11 : « L'œuvre musicale serait opérante, et par conséquent contemporaine de ce sur quoi elle opère, parce qu'elle est à elle-même son propre commentaire critique ou exégétique. »

[59] On sait que I. Xénakis, P. Boulez, ainsi que d'autres compositeurs, exprimaient de profondes réticences à écrire des notices sur leurs propres œuvres. Ces mêmes réticences sont exprimées au cours des entretiens par les compositeurs qui relèvent de cette tendance et pour des raisons autres que celles qui sont liées aux considérations sur l'« indicible » musical et ses présupposés métaphysiques.

[60] Voir Makis SOLOMOS, *Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La Métaphore lumineuse*, *op. cit.*, 2003, p. 7 : « Musique des étoiles, harmonie des sphères, etc. : la métaphore lumineuse est inscrite au cœur de la pensée occidentale depuis le pythagorisme [...]. »

[61] Ces instants où le chercheur et son « sujet » sont mutuellement décontenancés sont souvent significatifs ; ils ont dans notre cas contribué à la structuration tripartite de notre typologie. Très vite, afin d'intégrer cette posture qui semblait échapper au cadre défini par la problématique, mais sans « tordre les données », nous avons été amenée à mobiliser des préoccupations de recherches plus larges en sociologie de l'individu et de la médiation.

[62] Elle est le fruit d'une reconstitution effectuée par nos soins, à l'inverse des références philosophico-théoriques mentionnées plus explicitement par les compositeurs relevant des deux autres postures.

[63] Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, cité par Jean-Pierre COMETTI, « Pour en finir avec la métaphore », art. cit, p. 115 : « (…) nous admettons en effet, avec Wittgenstein, que "la signification c'est l'usage", en ce sens précis que les règles de notre langage – les règles de la "grammaire" – fixent le sens de nos expressions, sans référer à une instance plus fondamentale ou plus primitive qu'elles, ce qui revient à en reconnaître le caractère à la fois arbitraire, contingent et cependant "naturel" au regard de notre "forme de vie" [...]. »

terme récurrent propre à cette posture. L'accent est résolument mis sur l'extériorité, le « hors-texte » qu'ils ont également appris ne pas savoir exister[64].

Le monde extérieur à l'œuvre s'invite dans l'œuvre au cours d'un partage d'expérience réunissant un ensemble diversifié de protagonistes qui co-construisent et interprètent désormais l'événement ouvert sur la vie que constitue l'œuvre musicale. Le sens est un élément naturel à la vie et, comme tel, emprunte en même temps à toutes les modalités possibles d'occurrence et de communication (synesthésies sensorielles, immersion spatio-temporelle, etc.[65]).

La communication, forme privilégiée de relation sociale, doit, contrairement à la posture immanente, et d'une tout autre manière que la posture transcendante, en être la préoccupation centrale, sinon le nouvel impératif. La notice n'en est pas le médium adéquat, en son cadre figé au parfum suranné, qui craque ici de toutes parts.

La métaphore est l'objet d'une expérience, qui mêle au cœur de l'usage, langage partagé et langage à partager, une expérience relationnelle rendue possible par les ressources mêmes de sa plasticité. La dimension « phorique » en est par ailleurs sollicitée, notamment lors de l'expérience esthétique, où il s'agit de vivre, c'est-à-dire d'être porté par quelque chose de « fort ». L'expérience du concert est ritualisée à nouveau frais, en y intégrant les dimensions refoulées par le théâtre à l'italienne et ses frontières ordonnatrices des consciences et des corps. Le concert est travaillé comme un système interactif dont il s'agit de favoriser les dimensions les plus sensibles, à même de nourrir un « expérience » à forte valeur ajoutée relationnelle et émotionnelle. La notice y tient éventuellement un petit rôle, celui d'indice métonymique d'une expérience mémorable.

La métaphore devient l'outil « atmosphérique » d'un modèle ouvert et complexe de communication. L'expérience esthétique, au concert, mais également grâce à l'opulence des dispositifs de communication hypermédias, est une expérience totale, où le corps entier s'immerge dans l'écart métaphorique. Le référent de la métaphore devient la métaphore elle-même ; ses modalités les plus efficaces de transport sont ainsi scénarisées. En cela, cette posture « réenchante » le régime immanent de la métaphore mais d'une manière tout aussi contrôlée que le retour au pythagorisme qu'effectue ce dernier.

Ainsi, dans ces trois postures, qui peuvent coexister chez le compositeur d'aujourd'hui, en raison d'une tendance accrue à la réflexivité, peuvent s'observer des éléments de « continuité » entre modèle compositionnel, métaphorique et communicationnel.

Conclusion : constances et variances de la métaphore

Nous faisons ainsi l'hypothèse que ces notes de programmes, textes liminaires aux œuvres, constituent un prisme fertile et renouvelé d'analyse des enjeux et des problématiques liés au domaine de la création musicale d'aujourd'hui. Ces notes émergent d'un contexte particulier qui lie la « parole » du compositeur, ce qu'il a à dire de son œuvre, aux questions complexes de communication avec les publics, et, plus spécifiquement, de l'écoute. Nous pouvons considérer la

[64] Voir Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, *op. cit.*

[65] Voir les travaux sur la sémiotique du sensible, notamment Jean-Jacques BOUTAUD, « Du sens, des sens. Sémiotique, marketing et communication en terrain sensible », art. cit., p. 5 : « Plus que jamais, le sens de l'expérience est guidé par la recherche de sensations, par l'immersion dans des contextes enveloppants, polysensoriels. Le régime dominant est donc celui de l'esthésie et des émotions sensorielles favorisées par synesthésie, par coopération des sens. »

notice, au terme de cette étude, comme une médiation forte, dont la fonction communicationnelle de sas d'entrée dans l'œuvre conséquente, se double épistémologiquement d'une capacité à entrer dans le processus de configuration de l'existence sociale de la musique, ici contemporaine.

On peut y étudier comment se nouent à la fois les métaphores engagées dans le travail compositionnel et le recours à un métalangage métaphorique, selon une relation dont la nature, la puissance et le sens sont variables. Ainsi, la réflexion sur la métaphore touche à des conceptions très générales de la musique et de ses rapports avec son environnement social. Les domaines-cibles, relativement peu nombreux, exercent une efficacité symbolique variable, ce qui montre que l'impact de la métaphore dépend d'une construction sociale. Elle est donc constitutive d'un imaginaire, de ce que nous attendons de l'art à un moment donné. D'où le changement relativement lent d'un régime de la métaphore à un autre, contrairement à ce que la bigarrure apparente laisse supposer. Le rapport avec la communication est implicite mais constant.

Aussi convient-il d'adosser la musicologie à la sociologie et aux sciences de la communication, afin d'observer comment la métaphore transporte l'auditeur, selon une chaîne de médiations, d'œuvres en dispositifs de communication, de dispositifs de communication en lieux de représentation, dans lesquels s'élaborent de nouvelles formes de vie sociale[66].

[66] Nous citons une dernière fois Jean-Jacques BOUTAUD, « Du sens, des sens. Sémiotique, marketing et communication en terrain sensible », art. cit., p. 3, à propos de l'approche sémiologique de Jean-Marie Floch : « Floch passe librement d'un sujet à l'autre, sans jamais perdre de vue ces "petites mythologies de l'œil et de l'esprit" qui l'entraînent d'objets en lieux, de lieux en discours, de discours en identités ou expression d'une philosophie de vie. » ; Jean-Marie FLOCH, *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris, Hadès-Benjamins, 1985.