

Francesco Spampinato

Les incarnations du géotropisme musical : Jankélévitch à l'écoute de Debussy



1. Entre Jankélévitch et Debussy : les écritures de l'imaginaire

Vladimir Jankélévitch a consacré plusieurs de ses écrits à la musique de Claude Debussy. Il a tellement sondé le langage musical de ce compositeur que même son style d'écriture en semble parfois imprégné, voire l'esthétique musicale debussyste semble avoir joué un rôle essentiel dans la conception de quelques-unes de ses principales intuitions philosophiques. En un mot, l'*écriture musicologique* de Jankélévitch se construit dans une complicité profonde avec l'*écriture musicale* debussyste. C'est une musicologie « mimétique », comme l'a définie Antonio Fari, parce que Jankélévitch n'aurait pas écrit *sur* la musique, mais *depuis* la musique et *musicalemement*¹. « Insatiable lecteur de musique, il scrutait les œuvres », rappelle Françoise Schwab, « cherchant une nouvelle voie au sein de leur écriture, une voie de la connaissance, de l'instant, de la lumière, du silence et de l'ineffable² ». Et une voie de l'imaginaire, rajoutons-nous, car nous essaierons ici d'observer ces intersections d'écritures – musicales et musicologiques – en adoptant une approche particulière, celle d'une *sémiotique de l'imaginaire musical*, fondée sur le repérage et l'analyse des *explicitations verbales de l'expérience d'écoute musicale*. Voici que le féru lecteur de musique qu'était Vladimir Jankélévitch, afin de déchiffrer ces écritures musicales de l'imaginaire, pénètre jusqu'aux dimensions les plus intimes de l'imagination créatrice du compositeur, sans pour autant lever son voile de mystère, en respectant ce potentiel d'évocation qui demeure toujours ouvert. Ainsi, même s'il se penche sur l'objet-partition, qu'il a l'habitude de fréquenter quotidiennement, le philosophe ne le fait pas à l'instar d'un analyste qui examinerait la portée comme étant le siège unique – ou le véhicule préférentiel – des secrets de l'écriture musicale. On oublie parfois que la musique est faite « pour être entendue, non point pour être lue³ », puisqu'il ne s'agit pas d'une « calligraphie projetée dans l'espace », mais d'une « expérience vécue à même la vie⁴ ». Jankélévitch ne cesse de nous le rappeler : « écoutons ce divin poème dont l'arabesque alanguie s'infléchit au piano après avoir décrit une courbe⁵ », écrit-il en parlant du *Promenoir des deux amants*, et « il faut écouter ce

1. Voir Antonio FARI, *Il canto dell'ombra: la musica per Vladimir Jankélévitch*, Fasano, Schena, 1995, p. 126-130.

2. Françoise SCHWAB, « Préface : la musique n'est-elle pas une sorte de temporalité enchantée ? », dans BARSACQ, Stéphane (dir.), *Vladimir Jankélévitch, L'enchantement musical : inédits*, Paris, Albin Michel, 2017, p. 12.

3. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 2015, p. 116.

4. JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 118.

5. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *De la musique au silence II : Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976, p. 54.

silence ⁶ », au sujet des « Parfums de la nuit », section centrale d'*Ibéria*. Ces invitations, adressées au lecteur, révèlent à quel point le philosophe est conscient du rôle de l'expérience d'écoute pour accéder au plus profond « mystère » debussyste et, plus généralement, pour apercevoir quelque chose – bien qu'il s'agisse toujours d'un « presque-rien » – du sens même de la musique. Michela Garda remarque que l'écoute est, pour Jankélévitch, « le moyen de la complicité entre philosophie et musique et rend possible la constitution du sens ultime de cet art ⁷ ». Pour Carlo Migliaccio, Jankélévitch « considère l'expérience empirique comme base d'élaborations de type philosophique, de manière non pas intellectualiste, mais intuitive, suivant la conception bergsonienne de l'intuition ⁸ ». Et Debussy lui-même estimait que sa musique était indissociablement liée à l'expérience auditive, car il pensait qu'elle « n'est pas faite pour le papier réglé, mais pour l'organe appelé oreille ; et en effet les doctrinaires absorbés par des problèmes d'écriture – précise Jankélévitch – ont parfois un peu tendance à oublier cet organe-là ; la musique n'est pas un phénomène graphique mais un événement auditif ⁹ ».

Il en découle que les images que le philosophe emploie dans ses écrits ne sont pas le résultat d'une froide observation de la partition, mais bien le fruit de son *acte d'écoute*, d'une écoute souvent passionnée, qui n'a pas peur de s'ouvrir aux suggestions de l'imaginaire, aux métaphores poétiques, et où s'infiltré, çà et là, la trace de l'émotion que cette écoute a pu solliciter. Même s'il fait fréquemment allusion à des éléments de théorie musicale et n'hésite pas à insérer dans ses ouvrages des portées avec la transcription des passages qu'il cite dans le texte, l'expérience d'écoute reste, pour lui, incontournable. L'auditeur participe, en effet, de ce « charme » de la musique, qui n'est ni dans l'objet, ni dans le sujet, mais dans un « influx » qui passe de l'un à l'autre ¹⁰. Celui qui écoute est ainsi appelé à devenir « créateur tertiaire ¹¹ », dans la foulée du compositeur et de l'interprète, en coopérant « en imagination ou par des gestes naissants avec les deux premiers ¹² ». C'est précisément cette *coopération* – *imaginative* et *gestuelle* – que nous avons l'intention d'observer maintenant de plus près. Nous allons essayer de comprendre de quelle manière un trait d'écriture récurrent repéré par le philosophe dans la musique de Debussy, en l'occurrence *l'orientation descendante de la courbe mélodique*, peut inviter l'imagination d'un auditeur – et plus particulièrement de l'auditeur d'exception qu'était Jankélévitch – à produire des *métaphores spatiales et gestuelles* pour parler de l'expérience d'écoute des œuvres mentionnées dans ses ouvrages.

6. JANKÉLÉVITCH, *Debussy et le mystère de l'instant*, p. 61.

7. Michela GARDA, « La "verve" musicale di Vladimir Jankélévitch : nota sul discorso musicale », *Aut aut* 270 (1995), p. 115-116.

8. Carlo MIGLIACCIO, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, Milan, Cuem, 2000, p. 18.

9. Vladimir JANKÉLÉVITCH, « Préface », dans Stefan JAROCINSKY, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1971, réédité dans BARSACQ, *L'enchantement musical*, p. 261-262.

10. VOIR JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 131.

11. JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 99.

12. JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 99.

2. Les formes du géotropisme chez Debussy

Jankélévitch consacre le deuxième chapitre de son ouvrage *Debussy et le mystère de l'instant* (paru en 1976) à « La descente dans les souterrains » (pages 31-142)¹³, à savoir à la manière dont Debussy exprime cet « attrait du déclin » (33), de « tout ce qui est agonie, décadence, flétrissement » (33), qui semble marquer toute son époque. Le mouvement qui sous-tend la décadence est un mouvement qui « décline et s'incline vers le non-être » (34), une « catagenèse » de l'existence (33). Debussy arrive à faire de ce geste, propre à l'esprit de son temps, quelque chose de très personnel, à tel point que la tendance descendante de sa ligne mélodique est, pour Jankélévitch, un véritable trait de style (ce qu'on appellerait, dans le vocabulaire de la stylistique, un « stylème »¹⁴). Ce deuxième chapitre de l'ouvrage, comme l'explique le philosophe, examine la « double fascination » (35) que la musique de Debussy semble subir : la fascination de la « profondeur » et celle de « l'immobilité » (35). Nous observerons de plus près la première de ces deux fascinations, qui fait l'objet du second paragraphe du chapitre, intitulé « Géotropisme » (44-94). Cette section développe et articule une réflexion ancienne, déjà proposée en 1949 dans le premier paragraphe (toujours intitulé « Géotropisme ») du troisième chapitre (« La fille aux cheveux de lin ») de l'ouvrage *Debussy et le mystère*¹⁵, puis dans les premières pages d'un autre livre, paru en 1968, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, où le paragraphe « Géotropisme » ouvre le chapitre sur le « Déclin »¹⁶.

Jankélévitch remarque d'abord que les observations de Gaston Bachelard au sujet des « eaux profondes » et de la « chute imaginaire » chez Edgar Allan Poe pourraient également s'appliquer à la musique de Debussy (44). Bachelard avait en effet consacré à la « chute imaginaire » son troisième chapitre de *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*¹⁷. En particulier, à la page 114, Bachelard citait un passage des *Nouvelles histoires extraordinaires* d'Edgar A. Poe. Jankélévitch a peut-être été particulièrement marqué par cette citation, puisqu'elle évoquait et reliait les deux thèmes qu'il a ensuite traités dans le second chapitre de *Debussy et le mystère de l'instant*, à savoir la descente infinie et l'immobilité :

Ces ombres de souvenirs me présentent très indistinctement de grandes figures qui m'enlevaient, et silencieusement me transportaient en bas, - et encore en bas, - toujours plus bas, - jusqu'au moment où un vertige horrible m'oppressa à la simple idée de l'infini de la descente... Puis vint le sentiment d'une immobilité soudaine dans tous les êtres environnants¹⁸.

Jankélévitch reconnaît dans la musique de Debussy cette propension quasi permanente à se diriger vers le bas et à stagner. Avant d'examiner, l'une après l'autre, les différentes manifestations de la chute debussyste, il suggère l'image du « géotropisme musical »,

13. Dans le présent article, les renvois aux pages de cet ouvrage seront placés entre parenthèses, dans le corps du texte, afin d'éviter une multiplication de notes de bas de page.

14. Dans cette tendance qu'a le style décadent à descendre – ce qu'on pourrait qualifier, avec Georges Molinié, de « stylème de littérarité générique » –, Debussy adopte une façon très personnelle de formuler l'attrait de la profondeur et d'en articuler de différentes formes – un « stylème de littérarité singulière », dans ce cas (voir Georges MOLINIÉ, *Sémiostylistique*, Paris, PUF, 1998).

15. Voir Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1949, p. 89-100.

16. Voir Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1968, p. 13-21.

17. Voir Gaston BACHELARD, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 107-128.

18. BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 114.

en empruntant ainsi à la botanique un terme habituellement employé pour indiquer l'orientation de croissance verticale qui caractérise certaines parties des plantes, comme les racines (géotropisme positif) et la tige (géotropisme négatif). C'est une intuition dont l'importance a été soulignée, entre autres, par Edward Lockspeiser, qui a qualifié, en 1965, cette image jankélévitchienne de « comparaison éclairante » (« *illuminating comparison*¹⁹ »), et par Christian Goubault, qui a inséré l'entrée « géotropisme » dans son « dictionnaire » de Debussy en 1986²⁰. Le géotropisme serait, pour le philosophe, « l'intention fondamentale du mélisme debussyste » (44). En raison de son « obsession de l'abîme » (44) et d'un irrésistible « attrait vers le bas » (45), la « pesanteur » (45) et le mouvement de « descente » (44) marqueraient l'écriture de Debussy : une ligne mélodique qui a tendance à aller « vers la gauche du clavier » ou à « s'enfoncer dans le registre grave de la voix et des instruments » (45). Si le profil de la phrase « rebondit parfois de bas en haut » et « remonte la pente de temps en temps », c'est « pour pouvoir ensuite la redescendre » (45). Cette orientation s'oppose à celle que semble privilégier Fauré, à sa « courbe ascensionnelle » (46), mais se différencie également des descentes de Tchaïkovski, qui subissent l'attraction de la tonique, alors que, chez Debussy, « la phrase descend sans céder à l'attraction du système tonal », puisque « la ligne descendante semble viser un point situé à l'infini, plus bas que le Bas absolu » (45). On peut reconnaître ici l'idée bachelardienne de « chute infinie », qui serait, pour l'homme, une « expérience dynamique inoubliable »²¹. Cette tendance paraît s'accroître au cours des années de maturité du compositeur, comme le montre Jankélévitch en comparant la descente de la mélodie *En sourdine* (1891), où « la cantilène s'enroule rêveusement avant d'atterrir » (47), avec celle du *Colloque sentimental* (1904), où « l'arabesque alourdie est attirée par son propre poids vers la funèbre et obsédante pédale des profondeurs » (48).

Cette « inclinaison fondamentale » de la phrase debussyste s'articule, pour Jankélévitch, en plusieurs « formes variées » possibles (60). Les premières que le philosophe décrit semblent surtout caractérisées par un *type de parcours* spécifique – les « profils variés de la ligne descendante » (48), écrit Jankélévitch – comme la « chute soudaine » (48) ou la « chute parachutée » (49). À partir de la « chute en zigzag » (51), vécue comme menaçante et angoissante, même si les parcours peuvent changer, le philosophe met plutôt en avant l'*état émotionnel* qui caractérise la descente, comme pour la « chute languide » (53), « l'inclinaison pudique » (57), le « glissement » dépressif (60), la « chute accélérée » de la terreur (65) et le « vertige de la tentation » (68). Ensuite, les dernières descentes étudiées sont le produit des intersections possibles entre ce complexe de la chute et l'*imaginaire des éléments* – auquel Jankélévitch consacra plusieurs pages plus loin, dans son étude, toujours d'inspiration bachelardienne, de la « météorographie » (225) debussyste – comme la « séduction de la profondeur sous-marine » (71), l'écroulement des vagues (75), « le jet d'eau comme retombée » (78), la tombée de la pluie (81) ou de la neige (84).

19. Edward LOCKSPEISER, *Debussy: his life and mind*, vol. 2, New York, Macmillan, 1965, p. 237.

20. Voir Christian GOUBAULT, *Debussy*, Paris, Champion, 1986, p. 264.

21. VOIR BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 114.

3. L'analyse métakinétique du géotropisme

3.1 Une descente incarnée

La chute imaginaire présuppose l'apparition de l'espace de la chute, en s'inscrivant pleinement dans ce phénomène de spatialisation du temps, propre à l'écoute des musiques de Debussy, qu'a étudié Muriel Joubert dans son ouvrage sur « l'espace des profondeurs ²² ». Or, le géotropisme qu'évoque Jankélévitch dans ses écrits est une *profondeur habitée*, traversée, en quelques sortes, par la chair vive et mouvante de l'auditeur. Comme le souligne Marie-Pierre Lassus dans l'ouvrage *Bachelard musicien*, le « géotropisme de l'imagination » se réalise dans la musique lorsqu'on écoute « en essayant d'en éprouver la poussée ²³ ». Et il faut analyser ce phénomène « non pas en termes d'images visuelles, mais en termes d'images cinétiques ²⁴ », car « la vue n'a aucune part aux images », rappelle Bachelard ²⁵. En l'occurrence, « le gouffre est *déduit* de la chute », « l'image est *déduite* du mouvement », puisque le ressenti corporel précède la construction de l'espace imaginaire ²⁶. Bachelard considérait, en effet, que la chute devient « vivante » quand le sujet y est impliqué, dans tous ses sens, dans une tombée qui le rend plus lourd, qui fait changer, en quelque sorte, sa « substance ²⁷ ». Proche de cette posture bachelardienne, la manière dont Jankélévitch appréhende le mouvement musical descendant est également profondément *incarnée*, à savoir que le philosophe, comme pourrait le faire n'importe quel autre auditeur, projette sur l'expérience musicale d'écoute la mémoire du mouvement descendant de son propre corps dans l'espace. La manifestation de cette projection est l'emploi systématique de *métaphores proprioceptives* pour parler de l'expérience auditive, avec l'évocation d'états du tonus musculaire, de gestes, de postures ou de déplacement du corps dans l'espace ²⁸. Cette manière d'écouter et de parler de son écoute se prête à être analysée avec les instruments élaborés dans le cadre des études de la *cognition incarnée* ²⁹, cadre dans lequel se situent également nos précédents travaux sur Debussy ³⁰. Selon cette approche, *la production des*

22. Muriel JOUBERT, *La musique de Debussy et l'espace des profondeurs : résonances picturales*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2018.

23. Marie-Pierre LASSUS, *Gaston Bachelard musicien : une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires Septentrion, 2010, p. 81.

24. LASSUS, *Gaston Bachelard musicien*, p. 82. En musique, cet enracinement des métaphores spatiales dans les expériences sensori-motrices a été étudié, entre autres, par Grazia GIACCO, « Musique et métaphores spatiales », *L'Enveloppe* (2011), p. 1-13.

25. VOIR BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 112.

26. VOIR BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 112.

27. BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 109.

28. Dans leur *Manuel d'enseignement de psychomotricité* (Bruxelles/Marseille, De Boeck/Solal, 2011), Philippe Scialom, Françoise Giromini et Jean-Michel Albaret donnent une définition de la « sensibilité proprioceptive » : « les états toniques, la position et les mouvements de l'organisme sont signalés au système nerveux central par la sensibilité profonde, la sensibilité proprioceptive ou proprioception », p. 146.

29. Voir l'ensemble de travaux qui ont suivi et développé les idées présentées dans l'ouvrage de référence de Mark JOHNSON, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987. « Une vision incarnée de la signification – écrit Johnson dans un ouvrage plus récent – cherche les origines et les structures de la signification dans les activités organiques des créatures incarnées dans les interactions avec leurs environnements changeants », *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 11 (notre traduction).

30. Voir, entre autres, Francesco SPAMPINATO, « L'expérience sensori-motrice et psychoaffective du balancement chez Debussy », dans Dario MARTINELLI (dir.), *Music, Senses, Body: Proceedings from the 9th International Congress on Musical Signification*, Helsinki-Rome, Umweb, 2008, p. 524-534 ; Debussy, *poète des eaux : métaphorisation et corporéité dans*

métaphores du mouvement musical s'enracine dans l'*activation de la mémoire du mouvement corporel*³¹. La conceptualisation du mouvement et de l'espace musicaux se fonderait ainsi sur notre expérience sensori-motrice, et la logique métaphorique du mouvement musical serait basée sur la logique physique du mouvement du corps dans l'espace. Il en va de même pour les « forces musicales » qui, dans notre cas, attirent métaphoriquement la musique vers le bas. Si on lit ce phénomène dans les termes de la théorie des forces musicales proposée par Steve Larson, la « gravité » mélodique, chez Debussy, se présenterait d'une manière singulière : la suppression des « appuis » stables rencontrés dans la descente, en s'associant à une forte « inertie » du mouvement descendant, conduirait à une forme de « magnétisme » mélodique où le point d'attraction serait situé infiniment loin, dans un lieu infiniment profond³². De plus, projeté dans ce système de forces métaphoriques, le sujet entraîné dans la chute debussyste ne semble pas déployer d'« énergies agentielles » – comme le dirait Robert Hatten, qui a repris et élargi le modèle de Larson –, mais il semble subir de manière passive l'action des « forces environnantes »³³.

3.2 Un horizon métaphorique émergent

Dans le cadre des études de la cognition musicale incarnée, la particularité de notre approche consiste en l'étude de *l'imaginaire musical comme relation entre différentes formes d'expérience* (d'où la définition d'approche « interexpérientielle »³⁴). Il s'agit, tout d'abord, de se pencher sur le lien entre l'expérience d'écoute musicale (expérience musicale actuelle) et l'expérience de vie que l'on a pu faire dans d'autres domaines (expérience non musicale évoquée), qui deviennent ainsi autant d'univers métaphoriques associés à l'expérience musicale. Une première phase d'analyse consistera à reconnaître l'adoption de ce que nous avons appelé l'« horizon métaphorique » privilégié dans le discours musicologique, à savoir une métaphore sous-jacente qui oriente la façon dont on parle de la musique et permet d'emprunter un réseau d'images à un domaine expérientiel non musical déterminé. Il existe de nombreux horizons métaphoriques émergents, souvent liés à un contexte historique et culturel précis³⁵, comme ceux pour qui la musique est un « organisme », une « construction », un « discours », une « matière », un « paysage »... L'un de ces horizons, particulièrement répandu dans plusieurs cultures et époques différentes, s'avère ancré dans une tendance profonde de l'être humain³⁶ et consiste à entendre *la musique comme*

l'expérience musicale, Paris, L'Harmattan, 2011 ; « L'imaginaire kiné-synesthésique de l'eau chez Debussy », dans Danièle PISTONE (dir.), *Musique, analogie, symbole : l'exemple des musiques de l'eau*, Paris, Observatoire Musical Français, 2013, p. 7-20 [série « Conférences et Séminaires » n°50] ; Claude Debussy e l'immaginario pittorico : studio sugli archetipi interartistici nella Globalità dei Linguaggi, Milan, Mimesis, 2020.

31. Voir Mark JOHNSON et Steve LARSON, « "Something in the Way She Moves": Metaphors of Musical Motion », *Metaphor and Symbol* 18/2, 2004, p. 63-84.

32. Pour les notions de « magnétisme », « inertie » et « gravité » mélodiques, voir Steve LARSON, *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2012, p. 82-109.

33. Robert HATTEN, « Musical Forces and Agential Energies: An Expansion of Steve Larson's Model », *Music Theory Online* 18/3 (2012); *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2018.

34. Voir Francesco SPAMPINATO, « L'imaginaire musical incarné. Une approche interexpérientielle des métaphores d'écoute », dans Pierre FARGETON, et Béatrice RAMAUT-CHEVASSUS (dir.), *Écoute multiple – écoute des multiples*, Paris, Hermann, 2019, p. 121-133.

35. Par exemple, pour la métaphore de la musique comme discours, voir Mark Evan BONDS, *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 1991.

36. Il s'agit pour Michel Imberty d'une capacité innée à « traduire en mouvements et en gestes signifiants les perceptions et les ressentis de l'expérience », Michel IMBERTY, « Mouvement, geste et figure : la musique ancrée dans le corps », dans

un mouvement physique d'un corps dans un espace³⁷. Nous avons analysé l'utilisation des métaphores proprioceptives comme manifestation de cet horizon métaphorique et comme facteur d'une conduite d'écoute musicale spécifique, la conduite « métakinétique »³⁸.

Lorsqu'on observe ces pages de Jankélévitch sous cet angle, on remarque d'abord que les objets musicaux, que l'analyste nomme en respectant le vocabulaire technique³⁹, s'accompagnent souvent d'adjectifs métaphoriques qui révèlent qu'on les entend ici comme autant de « corps en mouvement », au sens soit de simples corps physiques (objectification) soit de corps humains (personnification). Le « mélisme » (44) de Debussy, sa « phrase » (45), sa « ligne mélodique » (45), ses « arabesques » (46) partagent ainsi une même « intention » descendante (44) et subissent la même « attraction de la profondeur » (46). Debussy tracerait des « pentes » sur ses portées (46). L'arabesque « alourdie est attirée par son propre poids » (47) et « cède à la tentation de l'inexistence » (48). Les arpèges des *Jardins sous la pluie* « semblent se précipiter dans la profondeur » (49). Les septièmes parallèles du Prélude *Le vent dans la plaine* « dégingolent de nuage en nuage » (49). Dans *Ondine*, on retrouve « un calme et lent affaissement de triolets qui tournoient, décrivent des ronds en l'air et viennent se poser doucement à la surface de l'eau » (50).

Une première phase d'analyse consistera à classer les images employées par Jankélévitch selon le type de géotropisme et à les mettre en relation avec les « métaphores conceptuelles »⁴⁰ sous-jacentes qui articulent l'horizon métaphorique de référence (comme autant de « cadres métaphoriques » qui découpent une partie de cet « horizon » pour mettre en exergue l'une de ses dimensions constitutives). On remarquera, à ce stade, que les types de géotropisme semblent s'organiser par binômes. Les deux premières catégories sont caractérisées par le *type de parcours* : la ligne droite de la « chute soudaine » et le parcours ondulé de la « chute parachutée ». Un deuxième vecteur de force intervient dans cette dernière pour ralentir et dévier la chute. Ce phénomène semble évoquer les « efforts de remontée » que Bachelard reconnaît dans ce qu'il appelle la chute « ondulatoire »⁴¹.

Susanne KOGLER, et Jean Paul OLIVE (dir.), *Expression et geste musical*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 27. De plus, certains mouvements du corps, particulièrement enracinés dans l'ontogenèse de l'individu, montrent une tendance à solliciter des images appartenant à d'autres modalités sensorielles auxquelles, pour l'auditeur, elles semblent s'associer naturellement, voir Francesco SPAMPINATO, *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2015, chapitre « Aux sources des signes métakinétiques : mémoires du corps et synesthésie », p. 158-127.

37. Voir SPAMPINATO, *Les incarnations du son*, p. 54.

38. Nous appelons « métakinésisme musicale », ou « conduite musicale méta-proprioceptive », la conduite musicale (au sens de François Delalande : « un acte dans lequel finalité, stratégie, construction perceptive, symbolisation, émotions sont dans une relation de dépendance mutuelle et d'adaptation progressive à l'objet », François DELALANDE, *Analyser la musique, pourquoi, comment?*, Paris, INA, 2013, p. 42) consistant en l'activation de l'imaginaire corporel (tonique, proxémique, statéssthésique, kinéssthésique et gestuel) au cours de l'expérience musicale d'écoute ou de production. SPAMPINATO, *Les incarnations du son*, p. 14.

39. Pour un recensement des techniques musicales debussystes que Jankélévitch associe au géotropisme, voir Benjamin M. McBRAYER, *Mapping Mystery: Brelet, Jankélévitch, and Phenomenologies in Post-world War II France*, Thèse de doctorat, University of Pittsburgh, 2017, p. 130-137.

40. Pour George Lakoff et Mark Johnson, une grande partie de notre système conceptuel est de nature métaphorique et se fonde sur des « métaphores conceptuelles », à savoir des concepts métaphoriques qui structurent notre pensée et qui sont à l'origine des expressions métaphoriques du langage. Par exemple, la métaphore conceptuelle LA DISCUSSION EST UNE GUERRE serait à la base d'expressions comme « attaquer la position » d'un interlocuteur, « adopter une stratégie », ou « perdre du terrain ». Nous avons repris ici l'emploi, que font ces auteurs, des lettres majuscules pour indiquer les concepts métaphoriques (dans les cases grises des tableaux) et nous avons regroupé (en minuscule, dans les cases blanches) les citations tirées du texte de Jankélévitch. George LAKOFF, et Mark JOHNSON, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 17.

41. Voir BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 114.

METAPHORES CONCEPTUELLES SECTIONS DU TEXTE	LES EVENEMENTS MUSICAUX SONT DES SUBSTANCES EN MOUVEMENT		
	LES EVENEMENTS MUSICAUX SONT DES OBJETS ET DES SUBSTANCES	LES EVENEMENTS MUSICAUX SONT/SUBISSENT DES FORCES	LES EVENEMENTS MUSICAUX SE MEUVENT DANS L'ESPACE
Chute soudaine (48-49)	La cataracte des arpèges ; une masse ; des graves	La « physique musicale » de Debussy ; céder à l'inertie d'un tropisme ou aux lois de la chute des graves	Chute soudaine ; écoulement ; perpendiculaire ; se précipiter dans les profondeurs ; dégringoler de nuage en nuage ; inertie ; chute des graves ; léger glissement aérien ; cascade ; chute lourde ; toboggan vertigineux
Chute parachutée (49-51)	Feuille morte ; la matière qui subit l'attrait des profondeurs ; quintessence impondérable ; créatures ailées et inconsistantes ; légère guirlande de doubles croches ; descendent comme des mouettes	La lévitation ralentit et déjà neutralise le tropisme de la pesanteur ; la chute en feuille morte est la résultante du géotropisme et d'une force ascensionnelle	Chute parachutée ; s'abaisse par palier ; atterrit en vol plané ; effleure le sol, rebondit, redescend et enfin se pose ; chute aérienne ; chute planeira ; chute en feuille morte ; chute flottante et retardée ; calme et lent affaissement ; tournoient, décrivent des ronds dans l'air ; se poser doucement ; douce pente vers le bas ; atterrissage progressif ; rapides arpèges, croulant de l'aigu, se déposent en douceur.

FIG. 1 : Les métaphores conceptuelles dans les deux premiers types de « chutes » debussystes.

METAPHORES CONCEPTUELLES SECTIONS DU TEXTE	LES EVENEMENTS MUSICAUX SE MEUVENT DANS L'ESPACE	LES EVENEMENTS MUSICAUX SONT/ONT DES ETATS EMOTIONNELS	LES EVENEMENTS MUSICAUX SONT DES PERCEPTS D'AUTRES MODALITES SENSORIELLES
	Chute en zigzag : anxieuse, menaçante (51-53)	La grande descente chromatique du trait glisse des flûtes aux clarinettes ; descente chromatique en paliers ; le trait, vélocité et presque menaçant, semble plonger de l'aigu comme un épervier sur sa proie ; la cantilène de la flûte [...] plane et tournoie dans l'air, elle enroule ses fantasques triolets puis, après diverses passes magnétiques, elle fonde en piqué de toute la hauteur du ciel	Anxieuse, menaçante ; angoisse mortelle ; sourde inquiétude ; le sanglot étouffé ; une profonde affliction attire vers le bas
Chute languide. La chevelure comme retombée (53-57)	Douces processions d'octaves et de quintes parallèles [...] glissent en effleurant les touches ; l'arabesque alanguie s'infléchit au piano après avoir décrit une courbe ; tout est flexible incurvation et voluptueuse retombée et inclinaison vers le silence ; l'harmonieux ruissellement des arpèges, l'espèce de dégringolade liquide	Chute languide et câline ; persuasif et voluptueux ; suave ; voluptueuse langueur	Elles vous frôlent la joue comme la caresse d'une palme
La phobie comme inclinaison pudique (57-59)	S'enfoncé sur place ; il va se blottir peureusement ; il se replie farouchement vers le bas ; affaissement chromatique de sa voix ; ces basses mouvantes, défaillantes, qui cèdent sous le pas et se dérobent comme un sol meuble, dans un état d'instabilité et d'insécurité harmonique sans cesse renaissante ; la voix monte vers l'aigu et tourne ainsi le dos aux basses pudiques qui s'enfoncent dans le grave	Frileuse pudique ; pudique phobie ; peureusement	Dans la région nocturne de l'existence ; où sont les ténèbres de la nuit
Glissement vers le bas : mouvement dépressif (60-65)	Les basses glissantes, labiles n'offrent au chant qu'un appui toujours instable ; de fuyantes septièmes de dominante s'enfoncent dans les ténèbres où languissent les « Parfums de la nuit » ; doubles croches tournoyantes, défaillantes qui descendent en spirale	La douceur fait défaillir la merveilleuse phrase chromatique ; la lassitude infinie prend possession de l'homme ; l'intermezzo alanguie [...] cette phrase dépressive, repliée vers le bas, tentée par le mystère de la perte ; fatigue amoureuse ; une plainte navrante	Les ténèbres ; les parfums de la nuit
L'auction : violence, accélération frénétique (65-68)	Accelerando de la chute ; violence ; course éperdue ; galopade	Terreur ; accès de fureur, explosions de colère ; s'impatiente, s'énervent et se déchaînent ; insistance furieuse ; l'affolante progression de la panique ; haletante, se met à grimacer	
Vertige de la tentation ambivalente (68-71)	Effondrement des accords qui descendent de l'aigu ; le chant fuit vers l'aigu, les neuvièmes de dominante qui l'harmonisent s'enfoncent dans le grave, les basses fuient la voix qu'elles accompagnent !	La peur de tomber ; l'ivresse de la descente ; le désespoir et la fascination extatique du précipice	

FIG. 2 : Les métaphores conceptuelles dans les autres types de « chutes » debussystes.

Dans ce cas, même si on fait toujours appel au corps de l'auditeur dans la compréhension incarnée de ces mouvements, ceux-ci peuvent très bien être attribués à des corps inanimés ou à des substances mouvantes (Figure 1). On observe, par ailleurs, que Jankélévitch fait un emploi très limité ici de synesthésies et d'allusions à des états émotionnels.

Contrairement aux deux premières, les autres catégories associent toujours un type de mouvement à un état émotionnel précis – voire le mouvement est vécu comme étant l'« effet » de l'émotion (57) – et introduisent également des métaphores intersensorielles (Figure 2). Dans tous les cas, les différents types de chutes sont susceptibles de former des couples, similaires selon un aspect spécifique et opposés selon un autre aspect. La « chute en zigzag » et la « chute languide » semblent s'opposer sur le plan thymique : émotions négatives (angoisse, menace, anxiété, inquiétude), dans le premier cas, et positives (suavité, volupté), dans le deuxième. Le tonus musculaire implicite dans ces deux types de mouvements est également opposé : très tendu dans le premier, très détendu dans le deuxième. Dans les deux, en revanche, l'auteur choisit des synesthésies tactiles, mais opposées quant au contenu de la sensation : « racler », « rugueux », pour le premier, « caresser », « effleurer », pour le deuxième. Les deux formes de géotropisme suivantes, « l'inclinaison pudique » et le « glissement dépressif », partagent l'impression commune de « s'enfoncer » et de « défailir », mais, dans le premier cas, il s'agit d'une fuite, à savoir d'un geste actif réalisé pour s'échapper, alors que, dans le deuxième cas, nous sommes face à la passivité de qui se laisse emporter par son état dépressif. Dans les deux, la métaphore visuelle d'une obscurité qui avance et engloutit est associée à ce type particulier de mouvement. L'« auction » et le « vertige » se distinguent, quant à elles, par une grande tension corporelle ressentie, mais, dans le premier cas, cette tension est le produit d'un vecteur de force qui insiste dans la même direction en générant un crescendo d'intensité, de colère, de frénésie ou de panique, alors que, dans le deuxième cas, l'ambivalence est produite par un conflit de forces opposées, attrait et repoussée, peur de tomber et fascination du précipice.

L'ensemble de ces différents types de mouvement descendant compose un panel très large incluant à la fois des actions qui se déploient dans l'espace, comme « plonger » ou « précipiter », et des actions qui ne présupposent aucun déplacement du corps, se limitant à « se blottir » ou « s'infléchir ». On passe également de mouvements caractérisés par un niveau d'énergie élevé, comme dans le cas de l'« auction » et des « chutes précipitées », à des comportements moins énergiques, comme les « glissements » languides et dépressifs. Afin d'avoir un aperçu de la manière dont ces types de géotropisme se situent à l'intérieur du domaine de l'imaginaire kinesthésique, il s'avère utile de les examiner à la lumière de ce que le sémioticien Jacques Fontanille appelle la « topique somatique ⁴² », à savoir le résultat de l'interaction entre l'énergie responsable de l'animation corporelle et la manière dont les figures du corps se déploient dans l'espace. Les différentes « manifestations figurales du corps-actant » peuvent ainsi être placées, pour Fontanille, le long des deux axes de l'« énergie-intensité » et du « déploiement-étendue », en engendrant, aux positions extrêmes de ce graphe de structure tensive, quatre figures : « acteur », « forme », « force » et « aura » (Figure 3) ⁴³.

On remarquera que la typologie des chutes debussystes retracée par Jankélévitch recouvre presque toutes les possibilités de combinaisons énergie/déploiement. Il en résulte une richesse extraordinaire de figures possibles, où le corps peut se présenter comme pur

42. Jacques FONTANILLE, *Corps et sens*, Paris, PUF, 2011, p. 74-78.

43. Voir FONTANILLE, *Corps et sens*, p. 77-78.

3.3 Un pattern moteur évoqué

Une étape ultérieure dans l'analyse de l'imaginaire incarné qui, sollicité par la musique de Debussy, traverse ces pages jankélévitchiennes consiste à examiner comment se structure l'expérience évoquée dans un type précis de descente. Nous prendrons ici l'exemple des « chutes parachutées ». L'emploi d'un modèle d'analyse de l'imaginaire proprioceptif comme celui que nous avons proposé pour étudier la « kinésique métaphorique de l'expérience musicale » (modèle KMEM) permettra de décrire le « pattern moteur » qui sous-tend les différentes métaphores observées, grâce au repérage de ses éléments constitutifs⁴⁴. Ces derniers correspondent, dans cette approche, à ce que Mark Johnson appelle des « schèmes incarnés » (« *embodied schemata* » ou « *image schemata* »)⁴⁵, à savoir des *gestalts* acquises lors d'expériences corporelles récurrentes, enregistrées comme schèmes abstraits, que nous avons l'habitude d'employer en effectuant des « projections métaphoriques » vers un autre domaine expérientiel. C'est ce qui se produit lorsque nous vivons une expérience d'écoute musicale. Les traces de ces schèmes sont ensuite reconnaissables dans l'explicitation verbale de l'expérience. Le modèle KMEM permet d'identifier l'apport de différents schèmes corporels au sein des dimensions principales de l'imaginaire métakinétique : proxémique (déplacement du corps dans l'espace), kinesthésique (postures et gestes) et tonique (profils des modulations du tonus musculaire). Quant aux évolutions de la tonicité musculaire dans le temps, qui se prêtent moins à une description schématique, elles s'avèrent profitablement décryptées à l'aide de la notion de « forme de vitalité », notion que le psychiatre américain Daniel Stern a employée pour indiquer le profil des variations vécues dans le temps au cours d'une expérience subjective (par exemple, « surgir », « s'estomper », « éphémère », « explosif », « forcé », « accélération », « décélération », « paroxysme », « hésitant », « diminution »...) ⁴⁶.

À la base des « chutes parachutées » de Debussy, on retrouve ici le « pattern moteur » évoqué de la DESCENTE PLANÉE, qui est le résultat de la convergence des schèmes incarnés et des formes de vitalité présentés dans la figure 5. La descente (schèmes de la GRAVITÉ) n'est pas libre ici. Même si le déplacement dans l'espace est constant (schème du PARCOURS), il subit l'action de forces opposées (« une force ascensionnelle », 49) qui en ralentissent le mouvement et qui modifient sa trajectoire (schème de la DÉVIATION). Ceci produit les phénomènes temporaires de la lévitation (« la lévitation ralentit et déjà neutralise le tropisme de la pesanteur », 49), du rebond (« rebondit », 49), du « tournoisement » dans l'air (50) et de l'appui (on descend « par paliers », 49 ; « en gradins », 50 ; puis le son « se pose », 49), à travers la projection des schèmes de la POUSSÉE et de l'ITÉRATION. Toute évocation d'un contact physique est caractérisée par l'impression d'un effleurement doux, léger : « d'une tangence légère elle effleure le sol » (49) (schème de l'EFFLEUREMENT). La descente qui en résulte sera « flottante et retardée » (50) et la « douceur » sera l'image fondamentale de ce mouvement (le mot « doux » et ses dérivés étant utilisés quatre fois en l'espace de deux pages). Le tonus musculaire est celui de la suspension légère, de la lévitation, alternant avec le déclin hypotonique, dans un affaissement progressif, « calme et lent » (50), « tranquille » (51).

44. Voir SPAMPINATO, *Les incarnations du son*, p. 92-95.

45. Voir JOHNSON, *The Body in the Mind*, p. 79.

46. Voir Daniel STERN, *Formes de vitalité : psychologie, arts, psychothérapie et développement de l'enfant*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 17.

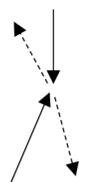
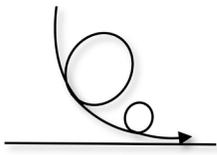
Imaginaire proxémique	Imaginaire kinesthésique		Imaginaire tonique (PMTM)	Pattern moteur
<p>PARCOURS</p> <p>A → B</p>	<p>GRAVITE</p> 	<p>DEVIATION</p> 	<p><i>Décliner, par vagues, doux, flottant</i></p>	<p>DESCENTE PLANEE</p> 
<p>PRES/LOIN</p> 	<p>POUSSEE</p> 			
<p>EFFLEUREMENT</p> 	<p>ITERATION</p> 			
<p>CONTACT</p> 				

FIG. 5 : Analyse de la « chute parachutée » selon le modèle KMEM.

Si l'on introduit la dimension temporelle dans le portrait de ce genre de descente, on peut inscrire les variations d'intensité du geste imaginé à l'intérieur de la représentation du « moment présent » de l'expérience d'écoute (en se servant ainsi d'une autre notion élaborée par Daniel Stern en psychothérapie⁴⁷, notion dont nous avons déjà montré l'utilité dans le cadre des analyses métakinétiques⁴⁸). Vécu comme un « maintenant » ininterrompu, un « moment présent » est un regroupement d'unités perceptives à l'intérieur d'une unité globale douée de sens. Dans la figure 6, les métaphores proprioceptives sont disposées dans l'espace graphique selon la suite chronologique des phases de l'expérience vécue⁴⁹, alors qu'une ligne représente l'évolution de la tension dans le temps, en illustrant ainsi le profil des modulations sous-jacentes du tonus musculaire.

4. Le géotropisme musical comme archéosigne

L'image de Debussy qui ressort des travaux de Jankélévitch est le fruit d'une véritable *rencontre*, de cette rencontre qu'est l'expérience d'écoute musicale, dans laquelle convergent les apports de tous les acteurs musicaux, cocréateurs de l'écoute, comme l'a remarqué le philosophe : le compositeur, les interprètes et l'auditeur, coopérant « en imagination » et par des « gestes naissants ». Moins formelle que d'autres lectures possibles de l'écriture debussyste, plus imagée, la lecture jankélévitchienne ne saurait pas pour autant être moins révélatrice des dimensions plus intimes de la poétique musicale du compositeur. Pour Antonio Fari, notre compréhension de la poétique debussyste serait aujourd'hui incomplète

47. Voir Daniel STERN, *Le moment présent en psychothérapie*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 55 et 86.
 48. Voir SPAMPINATO, *Les incarnations du son*, p. 83-84.
 49. La taille de la police est ici proportionnelle à la fréquence avec laquelle ces images (dans cette forme ou dans des expressions équivalentes) sont employées dans le texte.

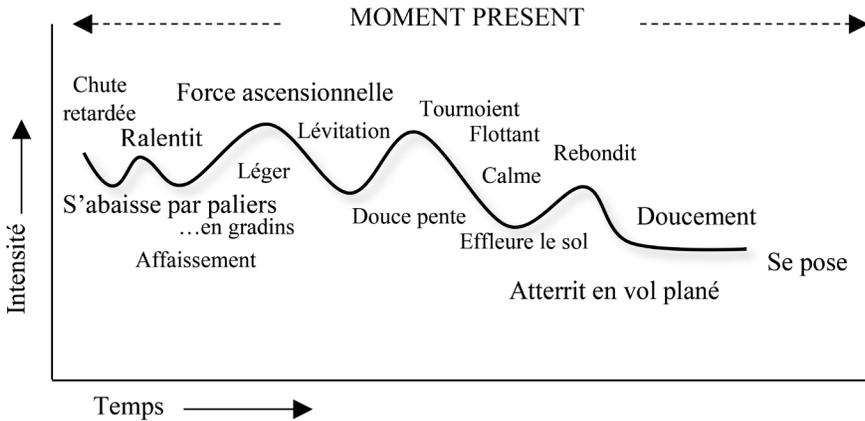


FIG. 6 : Représentation du moment présent de la « chute parachutée ».

sans l'interprétation de Jankélévitch : celui-ci aurait opéré un véritable « *inveramento* » (action de rendre vrai) – ou, en termes heideggeriens, un « dévoilement » – de son objet, par la parole poétique et philosophique, pour ensuite se retirer et disparaître, conscient du fait que le sens de la musique demeure toujours ineffable⁵⁰. Dans le contexte de l'histoire de la réception de Debussy, Jankélévitch apporte ainsi une contribution fondamentale à la compréhension de sa musique, puisqu'il nous révèle une dimension que seule une musicologie « mimétique » aurait pu laisser paraître : cette capacité debussyste – grâce aux stratégies d'écriture propres à son langage musical – à inviter l'auditeur à adopter un horizon de métaphorisation précis, celui des *mouvements corporels imaginés*. Jankélévitch a reconnu chez Claude Debussy cette capacité à nous faire éprouver ce « vertige qualitatif » (et non pas « quantitatif », visuel, descriptif, mesurable) dont parle Bachelard, où tout le corps est impliqué dans la chute musicale⁵¹. Comme l'avait suggéré Bachelard, en effet, la chute imaginaire et ses multiples variantes s'enracinent dans un *imaginaire archétypique* où le corps se fait dépositaire de mémoires aussi bien kinesthésiques qu'émotionnelles, car « l'impression psychique de la chute [...] laisse des traces ineffaçables : la peur de tomber est une peur *primitive* »⁵².

Dans une perspective sémiotique, le mouvement descendant est aussi un *signe*, plus précisément, vu son caractère primitif, un « archéosigne »⁵³, à savoir un signe archétypique dont le corps a gardé la mémoire et dans lequel toutes les modalités sensorielles convergent autour d'une *empreinte sensori-motrice*. Dès lors, la « nouvelle oreille » que Debussy adopte et nous invite à adopter n'est pas seulement « micro-acoustique », comme celle dont avait parlé Alberto Savinio, prête à « recueillir l'infiniment petit des sons »⁵⁴. Cette oreille est finalement doublée d'une *oreille archétypique*, en tant que *corporelle* – gestuelle, sensori-motrice et synesthésique –, qui réveille des mémoires du corps et fonde la possibilité

50. Voir FARÌ, *Il canto dell'ombra*, p. 124.

51. Voir BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 110.

52. BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 107.

53. SPAMPINATO, *Les incarnations du son*, p. 133-135.

54. Voir Alberto SAVINIO, *Scatola sonora*, Turin, Einaudi, 1977, tr. fr., *La Boîte à musique*, Paris, Fayard, 1989, p. 292.

d'une *complicité créatrice incarnée* entre le compositeur et l'auditeur, une *complicité d'écritures* qui actualise magistralement au moins l'un des nombreux *potentiels de sens* que Claude Debussy a su inscrire dans sa musique.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.
- BARSACQ, Stéphane (dir.), *Vladimir Jankélévitch, L'enchantement musical : inédits*, Paris, Albin Michel, 2017.
- BONDS, Mark Evan, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 1991.
- DELALANDE, François, *Analyser la musique, pourquoi, comment?*, Paris, INA, 2013.
- FARGETON, Pierre, et Béatrice RAMAUT-CHEVASSUS (dir.), *Écoute multiple – écoute des multiples*, Paris, Hermann, 2019.
- FARÌ, Antonio, *Il canto dell'ombra: la musica per Vladimir Jankélévitch*, Fasano, Schena, 1995.
- FONTANILLE, Jacques, *Corps et sens*, Paris, PUF, 2011.
- GARDA, Michela, « La "verve" musicale di Vladimir Jankélévitch : nota sul discorso musicale », *Aut aut* 270 (1995), p. 113-124.
- GIACCO, Grazia, « Musique et métaphores spatiales », *L'Enveloppe* (2011), p. 1-13.
- GOUBAULT, Christian, *Debussy*, Paris, Champion, 1986.
- HATTEN, Robert, « Musical Forces and Agential Energies: An Expansion of Steve Larson's Model », *Music Theory Online* 18/3 (2012).
- HATTEN, Robert, *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2018.
- IMBERTY, Michel, « Mouvement, geste et figure : la musique ancrée dans le corps », dans Susanne KOGLE, et Jean-Paul OLIVE (dir.), *Expression et geste musical*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 25-36.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, « Préface », dans Stefan JAROCINSKY, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1971, réédité dans BARSACQ, STÉPHANE (dir.), *Vladimir Jankélévitch, L'enchantement musical : inédits*, Paris, Albin Michel, 2017, p. 233-265.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *De la musique au silence II : Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1949
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 2015.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1968.
- JAROCINSKY, Stefan, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1971.
- JOHNSON, Mark, et Steve LARSON, « "Something in the Way She Moves": Metaphors of Musical Motion », *Metaphor and Symbol* 18/2 (2004), p. 63-84.
- JOHNSON, Mark, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- JOHNSON, Mark, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- JOUBERT, Muriel, *La musique de Debussy et l'espace des profondeurs : résonances picturales*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2018.
- KOGLE, Susanne, et Jean-Paul OLIVE (dir.), *Expression et geste musical*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- LAKOFF, George, et Mark JOHNSON, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1985. [1^e éd. *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.]
- LARSON, Steve, *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2012.
- LASSUS, Marie-Pierre, *Gaston Bachelard musicien : une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires Septentrion, 2010.

- LOCKSPEISER, Edward, *Debussy: his Life and Mind*, vol. 2, New York, Macmillan, 1965.
- MARTINELLI, Dario (dir.), *Music, Senses, Body: Proceedings from the 9th International Congress on Musical Signification*, Helsinki-Rome, Umweb, 2008.
- MCBRAVER, Benjamin M., *Mapping Mystery: Brelet, Jankélévitch, and Phenomenologies in Post-world War II France*, Thèse de doctorat, University of Pittsburgh, 2017.
- MIGLIACCIO, Carlo, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, Milan, Cuem, 2000.
- MOLINIÉ, Georges, *Sémiostylistique*, Paris, PUF, 1998.
- PISTONE, Danièle (dir.), *Musique, analogie, symbole : l'exemple des musiques de l'eau*, Paris, Observatoire Musical Français, 2013 [série « Conférences et Séminaires » n°50].
- SAVINIO, Alberto, *La Boîte à musique*, Paris, Fayard, 1989 [1^{er} éd. *Scatola sonora*, Turin, Einaudi, 1977].
- SCHWAB, Françoise, « Préface. La musique n'est-elle pas une sorte de temporalité enchantée ? », dans BARSACQ, STÉPHANE (dir.), *Vladimir Jankélévitch, L'enchantement musical : inédits*, Paris, Albin Michel, 2017, p. 7-34.
- SCIALOM, Philippe, Françoise GIROMINI, et Jean-Michel ALBARET, *Manuel d'enseignement de psychomotricité*, Bruxelles, Marseille, De Boeck/Solal, 2011.
- SPAMPINATO, Francesco, *L'expérience sensori-motrice et psychoaffective du balancement chez Debussy*, dans Dario MARTINELLI (dir.), *Music, Senses, Body: Proceedings from the 9th International Congress on Musical Signification*, Helsinki-Rome, Umweb, 2008, p. 524-534.
- SPAMPINATO, Francesco, *L'imaginaire kiné-synesthésique de l'eau chez Debussy*, dans Danièle PISTONE (dir.), *Musique, analogie, symbole : l'exemple des musiques de l'eau*, Paris, Observatoire Musical Français, 2013, p. 7-20 [série « Conférences et Séminaires » n°50].
- SPAMPINATO, Francesco, *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- SPAMPINATO, Francesco, *Claude Debussy e l'immaginario pittorico: studio sugli archetipi interartistici nella Globalità dei Linguaggi*, Milan, Mimesis, 2020.
- STERN, Daniel, *Formes de vitalité. Psychologie, arts, psychothérapie et développement de l'enfant*, Paris, Odile Jacob, 2010. [1^{er} éd. *Forms of Vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy and Development*, New York, Oxford University Press, 2010.]
- STERN, Daniel, *Le moment présent en psychothérapie*, Paris, Odile Jacob, 2003. [1^{er} éd. *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*, New York, Norton, 2004.]

Titre de l'article – Article Title

Les incarnations du géotropisme musical : Jankélévitch à l'écoute de Debussy
The Incarnations of Musical Geotropism: Jankélévitch listening to Debussy

Résumé – Abstract

L'écriture musicologique de Jankélévitch se construit dans une complicité profonde avec l'écriture musicale debussyste. Le présent article observe ces intersections d'écritures – musicales et musicologiques – en adoptant l'approche d'une sémiotique de l'imaginaire musical, fondée sur le repérage et l'analyse des explicitations verbales de l'expérience d'écoute musicale. Selon cette approche, la production des métaphores du mouvement musical s'enracine dans l'activation de la mémoire du mouvement corporel. On présente ici une étude détaillée des métaphores proprioceptives employées par Jankélévitch dans le paragraphe intitulé « Géotropisme » de son ouvrage *Debussy et le mystère de l'instant* (1976). La typologie de descentes debussyste inclut des chutes « soudaines », « parachutées », « languides », « en zigzag », « accélérées », jusqu'aux « glissements » dépressifs, aux « inclinaisons pudiques » et aux « écroulements » violents. Une analyse métaphorologique vise d'abord à déceler les structures conceptuelles qui sous-tendent ces métaphores. On tente ensuite d'identifier l'apport de différents schèmes corporels dans la construction de l'image de la « chute parachutée ». En général, le mouvement descendant se présente comme un « archéosigne », à savoir un signe archétypique dont le corps a gardé la mémoire.

*Jankélévitch's musicological style is built on a profound complicity with Debussian musical style. This paper observes these intersections of styles – musical and musicological – by a semiotic approach to Musical Imaginary, based on the identification and analysis of verbal explanations of the musical listening experience. According to this approach, the production of musical movement metaphors is rooted in the activation of bodily movement memory. We present here a detailed study of the proprioceptive metaphors used by Jankélévitch in the paragraph entitled "Geotropism" of his book *Debussy et le mystère de l'instant* (1976). The typology of Debussian descents includes "sudden", "parachute", "languid", "zigzag", "accelerated" falls, but also depressive "slides", "modest inclinations" and violent "collapses". A metaphorological analysis seeks first to identify the conceptual structures that underlie these metaphors. We then try to identify the contribution of different bodily patterns in the construction of the image of the "parachute fall". In general, the downward movement presents itself as an "archaeosign", namely an archetypal sign etched in the body's memory.*

Auteur – Author

Francesco Spampinato est docteur en musicologie, habilité à diriger des recherches, membre chercheur associé de l'unité de recherche ACCRA et de l'ITI CREAA (Université de Strasbourg), formateur au Centre de Globalité des Langues (Université UPMAT de Rome), et organisateur de plusieurs colloques en France et en Italie. Depuis 2002, il enseigne la Sémiotique musicale et la Psychologie de la musique dans les conservatoires supérieurs de musique et à l'université. Il a publié plusieurs ouvrages sur l'imaginaire musical, comme *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale* (Paris, L'Harmattan, 2011) et *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale* (Paris, L'Harmattan, 2015).

*Francesco Spampinato holds a PhD and an accreditation to supervise research in Musicology. He is an associate member of the ACCRA research unit and of the ITI CREAA (University of Strasbourg), and a teacher at the Globality of Languages Research Center (UPMAT University, Rome). He has also organised several conferences in France and in Italy. Since 2002, he has been teaching Musical Semiotics and Music Psychology at the conservatories of music and at the university. He has published several books on the musical imaginary, such as *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale* (Paris, L'Harmattan, 2011) and *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale* (Paris, L'Harmattan, 2015).*

Mots clés – Keywords

Debussy - Jankélévitch - Imaginaire - Géotropisme - Écoute
Debussy - Jankélévitch - Imaginary - Geotropism - Listening