

"Les métaphores de la musique - la musique comme métaphore", in: Abreu, J.-M. (ed. 2000), *Actes du GLAT 2000 (11, 12 et 13 juillet 2000)* « La communication multilingue et l'interactivité au-delà des mots » Brest, 132-144.

Les métaphores de la musique/ La musique comme métaphore

Martin Döring (Hambourg)/ Dietmar Osthus (Bonn)

1. Introduction

Depuis plus de trois décennies, les processus métaphoriques font partie des préoccupations principales de la linguistique. À partir de points de vue très divers, la métaphore, ses fonctions et ses règles seront examinées. C'est ainsi que de la sémantique textuelle à la recherche terminologique l'on considère la métaphore comme un résultat des procédés sémiotiques inhérents à chaque langue naturelle. Le sens figuré est généralement conçu « non plus comme un type de signification particulière attaché à une unité lexicale, mais comme une signification structurale contruite (sic) selon certaines règles » (Tamba-Mecz 1981:36). Pour ne nommer que quelques protagonistes du débat sur la métaphore, nous pouvons affirmer qu'avec les travaux de Black (1954), Weinrich (1958 [1976] ; 1968) ou Lakoff/Johnson (1980) le caractère quotidien et structuré de la métaphore est largement reconnu¹.

Les métaphores obéissent donc - comme l'a bien remarqué Umberto Eco - à une « créativité régie par des règles » (1973 :25). Une de ces règles est la bipartition d'une expression métaphorique en un domaine source et un domaine cible² (angl. *source domain/ target domain*). C'est ainsi que l'expression

(1) En 1991 déjà, *Fried Green Tomatoes* avait servi aux festivaliers ravis un mari abusif, coupé en morceaux, et grillé sur un barbecue avec du porc. Cannes avait adoré **cette "nouvelle cuisine" à la sauce hollywoodienne**. (LM 4.7.94, 34)

a pour domaine source le champ sémantique de la cuisine et pour domaine cible le cinéma. Les linguistes sont d'accord sur le fait que les projections métaphoriques ne sont point arbitraires, mais se conforment à des régularités sémantiques. C'est ainsi que Harald Weinrich (1968, 1976) esquisse le modèle du *champ métaphorique* [*Bildfeld*], combinant les principes de la sémantique du champ lexical (Trier 1931, Geckeler 1971, Coseriu 1973) avec ceux de la constitution isotopique du texte (Greimas 1968). Ce modèle weinrichien est en fait très proche

¹ Il suffit pour s'en convaincre de consulter les bibliographies récentes (Noppen/Knop/Jongen 1985, Noppen/ Hols 1990).

² La terminologie méthodologique - si différente qu'elle soit - converge sur l'idée d'un transfert sémantique entre deux champs. Black (1954) propose les notions de *principal subject* et *subsidiary subject*, Weinrich (1976) utilise les notions du *Bildspender* et *Bildempfänger* et Lakoff et Johnson (1980) favorisent les notions du *source domain* et du *target domain*. Mais il faut bien garder en mémoire que ces notions font, de fait, partie de différentes perspectives sur la métaphore. La conception *interactionniste du sens* de Black (1954/1977) se base sur l'*isomorphie* de deux domaines. Le processus métaphorique opère sur les deux domaines et favorise sa *bidirectionnalité*. Weinrich et Lakoff/Johnson sont d'accord sur l'*unidirectionnalité* (all. *Gerichtetheit*) du processus métaphorique tout en adoptant des centres d'intérêt assez différents : Weinrich se concentre sur le rôle de la métaphore dans le co- et contexte (Petöfi 1975) pendant que Lakoff et Johnson soulignent l'effort de la métaphore comme mécanisme cognitif.

de l'idée d'une métaphore conceptuelle établie par l'école cognitiviste (Lakoff/Johnson 1980; Lakoff 1987) d'Outre-Atlantique.

Malgré une recherche foisonnante sur les théories de la métaphore comme sur certains types de métaphore, les conditions qui font d'un champ sémantique plutôt un domaine cible ou un domaine source restent encore à déterminer. Bien sûr, les métaphorologues sont généralement d'accord sur le fait que les métaphores trouvent leur origine dans l'interaction corporelle avec l'environnement physique ou culturel (Jongen 1985:128) et qu'en général le concret sert de domaine source pour le domaine cible de l'abstrait. L'affirmation lakoffienne selon laquelle

« as soon as one gets away from concrete physical experience and starts talking about emotions, metaphorical understanding is the norm. » (Lakoff 1993:205)

reste cependant imprécise parce qu'elle ne considère que les cas où le concret sert de domaine source à l'abstrait. Jäkel (1997) avait souligné que rarement l'abstrait peut servir de domaine source au concret mais ce cas reste, selon lui, arbitraire et difficile à comprendre pour les interlocuteurs. Il y a cependant des domaines conceptuels qui servent à la fois de domaine source et de domaine cible. Settekorn (1997) propose la notion de la *métaphorisation mutuelle* où différentes métaphores visent à conceptualiser et à structurer leurs domaines cible réciproquement. Les faits que Settekorn présente sont à notre avis très pertinents. Le problème de son travail consiste à négliger les conséquences méthodologiques et à rester sur un niveau empirique assez vague.

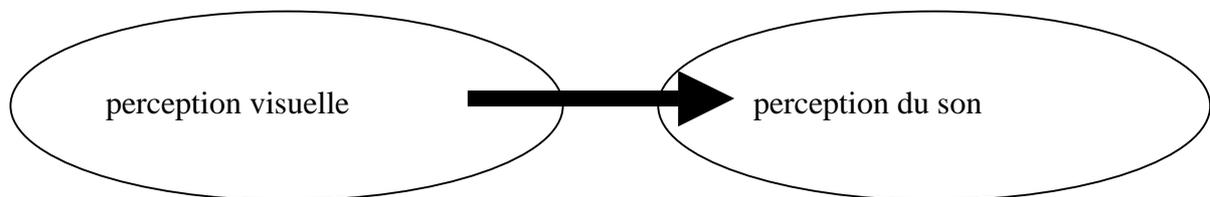
Dans une zone intermédiaire entre domaine source et domaine cible se situe la musique. À première vue, on observe que d'un côté le métalangage sur la musique abonde de métaphores différentes pour appréhender le fait de la musique. D'un autre côté, la musique est l'un des domaines source privilégiés du langage quotidien - comme en témoigne à titre d'exemple l'étude quantitative de Schmitt (1988) -. Ce constat nous a amenés à examiner l'intérieur de la catégorie « musique ». Y a-t-il une ligne de démarcation entre la zone métaphorisée et la zone métaphorisante ou bien s'agit-il là - dans une terminologie settekornienne - plutôt de métaphorisations mutuelles ? Quels sont les processus sous-jacents ? Peut-on tracer une cohérence systématique de différentes métaphores conceptuelles ou *Bildfelder* ? Notre démarche consistera donc en une double analyse. D'abord, nous examinerons les métaphorisations de la musique - dans une perspective onomasiologique - pour analyser ensuite d'un point de vue sémasiologique les champs métaphoriques ayant pour domaine source les lexèmes de la musique. En guise de synthèse, nous essaierons de tirer les premières conclusions sur les conditions préalables du *mapping*. Notre corpus sera basé sur des textes publiés dans l'édition électronique (Cédérom) du journal *Le Monde*. L'approche textuelle nous paraît indispensable, car c'est toujours au niveau du texte - dimension trop souvent

négligée par les chercheurs³ - que les divers emplois et fonctions de la métaphore se manifestent le plus explicitement.

2. La perspective onomasiologique

Nous ne pourrions décrire la musique, sa production et sa réception sans recourir à maintes métaphores et images. C'est ainsi que le langage des musicologues comme celui des constructeurs d'instruments abonde de métaphores⁴. Vu la diversité des discours sur la musique, nous nous limitons ici à une brève analyse de textes qui décrivent l'aspect de la création, de la reproduction et de la perception d'œuvres musicales. Ce qui nous intéresse davantage, c'est la question de savoir quels procédés et champs métaphoriques sont le plus souvent employés pour conceptualiser l'esthétique du son.

Une première analyse de notre corpus indique que c'est du large domaine de la perception visuelle que proviennent la plupart des métaphores trouvées.



Malgré ce constat un peu généralisant, une subdivision de cette catégorie de métaphores nous paraît indispensable. Un des sous-domaines servant de domaine source est l'intensité de la lumière :

(2) Meredith Hall semble avoir appris **ses ornements** chez Rachel Yakar, qui n'est pas la meilleure source historique. Mais l'excellence de l'orchestre **et la clarté de couleur** et de diction du chœur compensent ces défauts. (LM 16.11.96, 28)

(3) Si l'on excepte Shiraz pour piano seul (..), **le cycle** proposé par les excellents ensembles néerlandais (..) **construit une courbe implacable**, sans interruption ni accord des musiciens, **avec quelques éclairages subtils**. **Lorsque la lumière s'éteint brusquement sur les derniers accords** de *Crois-tu à l'immortalité de l'âme ?*, la dernière pièce, inachevée, de Vivier, le cœur est saisi. (LM 18.10.96, 28)

Le degré de *clarté*, les *éclairages* temporels ou bien la *lumière* qui s'éteint sont projetés sur l'impression esthétique produite par une œuvre musicale. Dans ces exemples, l'on observe un rapprochement métaphorique de l'art visuel et de l'art musical.

³ La nécessité d'une approche textuelle est évidente dans le cadre du *class-inclusion model* proposé par Glucksberg/Keysar (1990) qui s'appuie sur le contexte et qui favorise « the comparison [that] is intended as an implicit categorisation. » (Glucksberg/Keysar 1990 :12). Les auteurs réfutent la notion lakoffienne de la métaphore conceptuelle en soulignant qu'une telle métaphore se situe toujours dans un contexte pertinent. Ils se heurtent ainsi à une perspective trop cognitiviste et mettent l'accent plutôt sur la dimension contextuelle de chaque catégorisation.

⁴ Ce complexe est traité dans l'excellent travail de Ansgar Thiele.

Cet accouplement des deux arts apparaît dans maintes expressions métaphoriques où les couleurs, leurs harmonies et leurs contrastes forment un paradigme métaphorique apte à décrire l'impression évoquée par la musique :

(4) Subtilités arachnéennes, blancs silencieux, harmonies fines : cette musique impalpable fait penser aux toiles de Cy Twombly. (LM 20.12.96, 17)

(5) Jusqu'à ce que György Ligeti signale au pianiste et chef d'orchestre néerlandais Reinbert de Leeuw (..) la singularité de cette production, inclassable malgré l'influence mêlée du chant grégorien, **des couleurs harmoniques des musiciens "spectraux"** de l'itinéraire ou des musiques extra-européenne (sic). (LM 20.12.96, 17)

(6) L'exotisme musical qu'on observe dans *Le Chant de la terre* est absent de la Symphonie lyrique, où l'on remarque plutôt des rappels thématiques qui renforcent **l'impression d'une fresque sous-tendue par l'architecture de la symphonie**, dont les mouvements se renvoient les uns aux autres, tandis que *Le Chant de la terre* offre une **succession de tableaux contrastants**. (LM 23.12.96, 30)

Le concept commun de ces expressions métaphoriques pourrait se résumer en UNE ŒUVRE MUSICALE EST UN TABLEAU qui implique également la métaphore LE SON EST UNE COULEUR. Le compositeur d'une symphonie devient ainsi - au sens figuré - un architecte ou un peintre.

Les traits caractéristiques d'une impression visuelle s'insèrent dans des expressions métaphoriques ayant pour domaine source la nature. Interagissant avec les métaphores du temps, la perception musicale est ainsi présentée comme un voyage à travers les sons.

(7) **Fonctionnant comme un organum sinueux**, les homophonies vocales et instrumentales qui trament ce qui devait constituer un **"opéra-fleuve** sur les découvreurs de pays et aussi sur les rêveurs", provoquent un état de fascination presque hypnotique chez l'auditeur : l'harmonie, **d'une lumière étrange**, va de sons hiératiques (quintes, doublures d'octaves, tierces en "tempérament inégal", c'est-à-dire pures) à des **magmas opaques** (archet écrasé, percussions, harmoniques complexes), **d'une couleur de fin de monde**. (LM 18.10.96, 28).

Un dernier aspect de la métaphore visuelle employé dans le discours sur la musique est représenté par l'idéal de la transparence d'une impression acoustique :

(8) [Mauriac sur Mozart] Par-delà sa fascination pour ce **"chef-d'œuvre d'une limpidité terrible"**, Mauriac confesse son admiration pour l'artiste capable de "faire descendre le ciel sur la terre", sans "se guinder devant son Créateur" "simplement, la tendresse humaine dont il déborde remonte à sa source éternelle". (LM 15.11.96, 7)

(9) [symphonie de Bruckner] Les mélomanes seront déconcertés par **sa transparence, sa grâce et par une force émotionnelle** qui ne doit rien à la grandiloquence à laquelle on s'est habitué dans cette œuvre dédiée à Wagner. (LM 20.12.96, 17)

Son et lumière sont étroitement liés dans ces métaphores qui forment la majorité au moins dans la critique musicale du *Monde*.

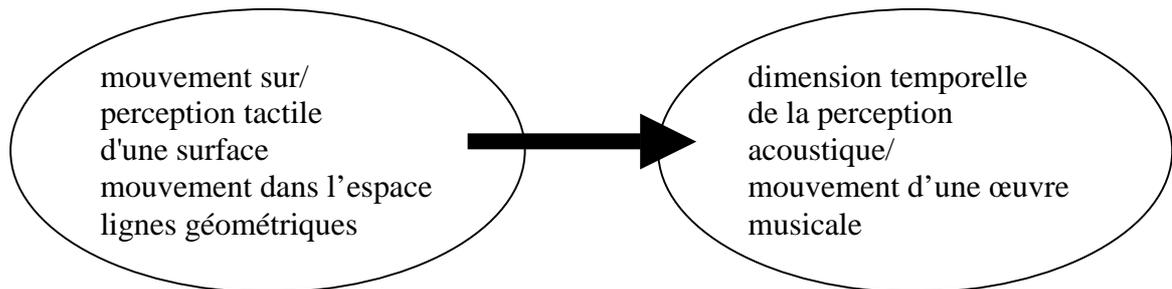
Néanmoins, il reste encore d'autres champs sémantiques servant de domaine source. À côté de la perception visuelle, c'est le sens du toucher qui fait irruption dans les métaphores de la musique. En général, il y a là plusieurs interactions entre les divers domaines source, p.ex. de la surface, de la température, du voyage dans l'espace et de la géométrie :

(10) A mi-chemin entre Schumann et Fauré, ces mélodies nordiques valent plus qu'un détour. **Le velours glacé de von Otter** y fait merveille. (LM 20.12.96, 17)

(11) Si l'on excepte Shiraz pour piano seul (...) **le cycle** proposé par les excellents ensembles néerlandais (...) **construit une courbe implacable**, sans interruption ni accord des musiciens, **avec quelques éclairages subtils**. (LM 18.10.96, 28)

(12) Ce « chant de solitude » (...) part d'une ligne dépouillée s'enrichissant sans cesse pour retourner à son état orphelin initial", écrit le musicologue Alain Poirier. (LM 18.10.96, 28)

La perception acoustique - ayant toujours une dimension temporelle - est inséparable des conceptualisations du temps. Le *mouvement* - terme lui-même métaphorique - d'un morceau de musique peut ainsi être décrit par une métaphorisation du mouvement dans l'espace.



Une symphonie se conçoit alors comme un bâtiment construit selon un plan d'architecte, comme le démontre l'exemple suivant :

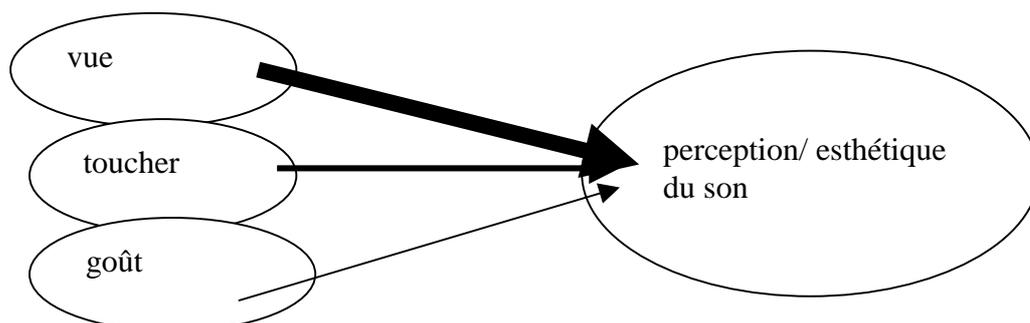
(13) L'exotisme musical qu'on observe dans Le Chant de la terre est absent de la Symphonie lyrique, où l'on remarque plutôt des rappels thématiques qui renforcent l'impression **d'une fresque sous-tendue par l'architecture de la symphonie** (...). (LM 23.12.96, 30)

À part le sens tactile, on trouve également des métaphorisations du sens gustatif dans un contexte musical. C'est ainsi que des morceaux de musique et des cévés deviennent des repas métaphoriques :

(14) **Le goût** de Frédéric le Grand **pour la flûte** est connu. Il apprit cet instrument avec Johann Joachim Quantz, Carl Heinrich Graun l'ayant formé à la composition. **Ajoutons** les précisions théoriques et pratiques de Carl Philipp Emanuel Bach, seul grand absent de cette précieuse anthologie de sonates pour flûte berlinoises, **et vous aurez les ingrédients de la recette idéale** pour restituer un genre élégant. (LM 5.10.96, 27)

(15) Pour nous, ce disque présente **le même intérêt qu'un sachet de pop-corn au beurre fondu** de marque Paul Newman, **prêt à cuire au micro-onde**. C'est **un petit morceau** des Etats-Unis, **à consommer de suite**, en fermant les yeux et en pensant aux lotissements sans fin qui entourent Atlanta, Richmond, Little Rock ou Dallas. (LM 14.4.94, 5)

Ainsi, les métaphores de la perception musicale obéissent à des principes comparables. La perception acoustique est métaphorisée par des perceptions visuelle, tactile ou gustative.



Dans le cadre de ces catégorisations de la musique, on remarque une multitude d'interactions avec des champs sémantiques avoisinés comme la peinture, la nature ou la cuisine. De toute façon, il est évident que la conceptualisation de la musique en tant que fait perceptif exige des métaphores dont nous n'avons pu montrer qu'une partie infime.

3. La perspective sémasiologique

Quittons donc l'aspect méthodologique et prenons la perspective sémasiologique. Elle consiste en une analyse de l'impact métaphorique qu'un lexème possède comme domaine source pour un ou plusieurs domaines cible. L'analyse démarre alors sur le sens d'un lexème musical - disons un prototype - et essaie d'esquisser les différentes extensions de sa signification métaphorique. Notre étude est loin d'être complète. Nous espérons cependant pouvoir démontrer les tendances générales que nous avons observées pendant nos recherches dans le corpus. Les lexèmes que nous allons étudier représentent juste l'extrait d'une investigation à venir qui mettra l'accent sur la *polyphonie sémasiologique* de différentes extensions métaphoriques. Nous avons donc choisi les lexèmes *concert*, *chef d'orchestre*, *mélodie* et *bémol* qui servent à décrire des phénomènes abstraits caractéristiques d'autres domaines discursifs à structurer.

3.1. Le Concert

Les rubriques préférées de l'emploi métaphorique du mot *concert* sont la politique et l'économie. Ce lexème qui désigne dans son sens propre l'interaction musicale met - au figuré - l'accent sémantique sur l'interaction sociale ou économique. C'est ainsi que la compétition économique est conceptualisée comme un *concert* de différents orchestres ou nations. Pour *tenir bonne place* dans un *concert de grands* ou dans un *concert des nations*, la France doit posséder un certain niveau économique conçu métaphoriquement comme un certain niveau musical :

(16) Mais **la France tient bonne place dans ce concert de grands** : le Maroc vient de lui acheter 50 000 tonnes de blé et, surtout, elle va en fournir dans le cadre de l'accord "pétrole contre nourriture" 300 000 tonnes à l'Irak qui a fait savoir qu'il n'achètera rien aux Etats-Unis. (LM, 30.12.1996, p. 11) [Economie]

Le prochain exemple évoque le fait de la coopération et le rôle intermédiaire que la France joue dans le contexte des relations internationales. M. Chirac souligne avec la métaphore du concert - tout en l'associant avec la métaphore de l'avocat - la coopération orchestrale :

(17) M. Compaoré a été moderne et théorique, brochant un tableau synthétique de la crise de l'Etat dans le monde et en Afrique, le président Eyadéma a affirmé que "la démocratie ne se

décrète pas", et *Jacques Chirac a souligné le rôle d'avocat de l'Afrique que la France joue dans le concert des nations*. (LM, 7.12.1996, p. 5) [Politique]

Une autre signification métaphorique de *concert* souligne l'opposition de deux groupes. Le résultat consiste en une interaction dans laquelle le manque de coopération débouche sur une dysharmonie. L'exemple suivant souligne l'unité d'un groupe d'opposition conçue métaphoriquement comme un *concert unanime*. La voix devient l'instrument principal de l'opposition pour exprimer une critique bien organisée et harmonique :

(18) *Dans le concert unanime de critiques* sur ses propos qui visaient aussi bien les organisations syndicales jugées faibles, politisées et divisées, qu'un patronat replié sur lui-même ayant comme réflexe naturel de s'en remettre à l'état, dès que les affaires tournent à l'aigre, M. Chirac a toutefois reçu un soutien. (LM. 16.12.1996, p. 7) [Politique]

Le prochain emploi métaphorique reste dans le même cadre sémantique mais met l'accent sur la catégorie de la plainte, une forme de musique bien établie depuis des décennies dans la culture européenne. C'est l'effet émotionnel qui est relevé tandis que l'exemple(18) a une connotation plus rationnelle :

(19) Au vu des enquêtes répétées effectuées sur place depuis une dizaine d'années, *le concert des doléances émanant du fond des provinces comme du ministère de l'agriculture, est unanime*. (12 novembre 1996, page 13) [Politique]

L'exemple suivant relève plutôt le chaos qui résulte d'une réaction spontanée. Il n'y a pas de *chef d'orchestre* qui organise l'*unanimité* et - par conséquent - l'*accord* de l'opposition. Le substantif *protestations* joue un rôle essentiel car il implique l'aspect d'un manque soit de contrôle, soit de coordination :

(20) Ce dérapage de calendrier n'arrangerait-il pas, au fond, le gouvernement? Il a, certes, promis Thomson au groupe Lagardère, mais *cette décision a provoqué un concert de protestations*. Reprendre le dossier dans une optique différente pourrait lui permettre de rebattre les cartes. (LM, 27.11.1996, p. 18) [Economie]

Nous avons vu que le fait culturel d'un *concert* sert de métaphore à l'interaction sociale. La métaphore fait remarquer souvent l'unité, soit d'une opposition soit d'une coopération. À ceci s'ajoute le fait que la métaphore fait vibrer un réseau conceptuel qui complète et construit un sens sous-jacent. C'est peut-être ce sens sous-jacent qui mène à l'extension métaphorique d'un lexème.

3.2. Chef d'orchestre

Le *chef d'orchestre* est souvent un personnage au caractère de "leader". Le lexème se trouve dans les champs discursifs de la politique et du sport. Là, il contribue comme métaphore à définir ou à préciser les qualités et le rôle d'un personnage qui dirige les actions d'un groupe, considéré comme *l'orchestre* :

(21) Dans l'immédiat, après le débat difficile sur l'Europe, des clivages sont en train de réapparaître à l'occasion de la préparation de la convention sur la démocratie. Jack Lang, qui en est le "*chef d'orchestre*", a souligné, samedi, que l'objectif est de "réduire la fracture civique

entre la classe dirigeante, qui accapare le pouvoir, et les citoyens qui se sentent à l'écart". (LM, 14.5.1996, p. 8) [Politique]

Mais un chef sans orchestre reste un personnage pitoyable qui n'a pas de force politique selon M. Le Pen :

(22) M. Le Pen, quant à lui, s'en est pris une nouvelle fois à M. Léotard, en déclarant à Saint-Gilles, dans le Gard, que celui-ci ne doit "qu'à un artifice de procédure d'échapper à la sanction de la justice dans l'affaire du mur de Fréjus" et qu'il est "**resté seul chef d'orchestre, sans orchestre, dans son attaque contre le Front national**". (LM, 25.6.1996, p. 7) [Politique]

Un *bon chef d'orchestre* arrive à coordonner le travail de son groupe pour que les résultats (pièces musicales) soient présentables. Dans l'exemple suivant, la société est l'orchestre que le *chef d'orchestre* doit coordonner. On remarque ici une analogie pertinente entre la diversité d'un orchestre et ses différents instruments, et la diversité complexe de la société avec ses différents groupes sociaux à réunir. La métaphore ouvre donc un champ à une exploitation d'extensions sémantiques à construire :

(23) Le président Zeroual va-t-il surprendre, et réussir là où Chadli avait échoué ? La Constitution lui en donne les moyens. "S'il **se montre bon chef d'orchestre** il peut stabiliser la société algérienne dans cette époque troublée", confie un homme politique. (LM 3.12.96, p. 5) [Politique]

L'exemple suivant est très complexe car il s'agit d'une combinaison de métaphores. Le mot *ratonnade* désigne "une expédition punitive ou brutalités exercées par les Européens contre des Nord-africains" (NPRob 31993:1612). Il s'agit donc d'un pogrome anti-maghrébin. La combinaison avec le lexème *chef d'orchestre* unit le responsable et le fait historique et crée un sens péjoratif :

(24) Le MRAP milite depuis longtemps pour que **M. Papon, "chef d'orchestre de cette ratonnade"**, soit poursuivi pour les crimes qu'il a commis envers le peuple algérien. "Nous en faisons une revendication politique et morale", précise toutefois son secrétaire général, conscient de l'obstacle que constitue la prescription de dix ans pour les crimes. (LM 17.10.96, 3)

À part le contexte politique, la métaphore du *chef d'orchestre* se trouve assez souvent dans la rubrique du Sport. Les mots *capitaine* ou *chef d'orchestre* sont, dans ce cadre, comparables car ils désignent la personne qui coordonne les actions musicales ou sportives. Cependant des subdivisions sont possibles. C'est ainsi que le chef de l'attaque peut organiser la tactique dans le football avec l'entraîneur ou avec le chef de la défense. De même dans les orchestres, où les coryphées déterminent les coups d'archet :

(25) Robert Pires, lent, emprunté, courant "à ras de terre" pendant une demi-heure, a finalement retrouvé son talent de **chef d'orchestre de l'attaque lorraine**. Ses coéquipiers ont imposé leur pressing et leur vivacité en milieu de terrain. Et même, surprise, leur physique en défense. (LM 5.12.96, 2)

Comme nous l'avons vu dans les exemples précédents, le lexème *chef d'orchestre* se base sur le modèle d'une hiérarchie. Il sert à structurer métaphoriquement le domaine cible de la politique et le domaine du sport où il désigne seulement les caractéristiques d'une seule personne. La différence entre *capitaine* et *chef d'orchestre* reste à déterminer mais nous pouvons ici constater l'impact créatif de la métaphore *chef d'orchestre*.

3.3. Mélodie

Le mot *mélodie* représente une unité sémantique assez stricte du point de vue de son emploi métaphorique dans le langage. *Mélodie* vise dans la plupart de nos exemples à conceptualiser métaphoriquement l'interaction verbale dans la politique et dépend fondamentalement du modèle lakoffien de ARGUMENT IS WAR [LE DEBAT EST UNE GUERRE]. C'est d'une telle manière que l'exemple suivant s'ouvre sur la métaphore du *duel verbal* qui représente le cadre métaphorique dans lequel se déroule l'interprétation du contenu du passage. Puis, à la fin du duel, la coopération politique – disons la paix - est décrite par la métaphore de la *mélodie à deux voix*. Les deux combattants ont trouvé un *accord* auquel chaque mélodie individuelle s'applique sans dysharmonie :

(26) Après le duel verbal, vient l'affrontement gestuel, à un cheveu de la bagarre physique, vite caché sous un sourire hollywoodien sitôt que surgissent les photographes pour le cliché officiel du sommet. Quand, enfin, les ennemis s'assoient à la table commune, ils commencent par chuchoter, avant d'aller vers un *parlé-chanté puis une mélodie à deux voix*. (LM 15.8.96, 16) [Politique]

De plus, la fonction métaphorique du lexème *mélodie* comprend aussi d'autres aspects où sa signification souligne plutôt l'aspect de la consistance d'un contenu verbal. L'exemple suivant montre implicitement que la *mélodie* est un point d'orientation et que chaque déviation mène à une dysharmonie ou à une dissonance du contenu⁵. Retrouver une *mélodie* signifie dans ce contexte aussi revenir en accord, qu'il soit musical ou – comme extension métaphorique - social ou politique.

(27) *Retrouvant la mélodie de sa campagne présidentielle* qui, cependant, avait rejeté l'idée de la réduction du temps de travail, M. Chirac a réaffirmé sa priorité donnée à l'emploi et sa volonté de voir progresser la réforme. Sur ce dernier point, l'année écoulée a été, d'après lui, "positive". (LM 6.1.96, 6) [Politique]

3.4. bémol

Le mot *bémol* est un mot musical *sui generis*. L'application métaphorique se trouve le plus souvent dans les domaines discursifs de la politique, de l'économie et du sport. La métaphore met l'accent sur un désappointement.⁶ Le b dans les partitions comme signe de tonalité montre aussi qu'une note comme le sol devient un sol bémol, alors que le ton diminue. Il se trouve là une parallèle avec la métaphore conceptuelle de Lakoff/Johnson (1980) qui constate que UP IS GOOD et DOWN IS BAD. Même si la notion lakoffienne reste assez vague, on peut observer qu'il y a une analogie entre l'état des émotions mélancoliques comme DOWN IS BAD et la notation musicale où l'indice b diminue la note. C'est peut-être de cette façon

⁵ La polysémie de l'accord apparaît ici dans sa totalité. D'une part, le mot désigne une unité musicale et d'autre part, il désigne une entente.

⁶ La dièse - l'autre signe déterminant la tonalité - ne connaît pas de valeur métaphorique. Nous n'avons trouvé aucun exemple métaphorique dans notre corpus!

que l'impact métaphorique du *bémol* dépend d'une construction sociale qui est appliquée métaphoriquement à d'autres domaines discursifs.

L'exemple suivant met l'accent sur l'affaiblissement d'une attitude politique. Le UDMR devient dans ce contexte un *compositeur* qui diminue ses revendications :

(28)L'UDMR a *mis un bémol* à ses revendications, même si elle continue à réclamer une modification de la loi sur l'enseignement et l'adoption d'un texte sur les minorités. (LM 20.12.96, 16) [Politique]

De même pour l'exemple suivant qui désigne le domaine abstrait et discursif de l'économie. Le *bémol* implique toujours un abaissement - qu'il soit émotionnel ou, comme dans la citation suivante, financier :

(29)En banlieue, l'heure est plutôt à la stabilisation [..]. Rien de pareil à Paris où, selon la CSAB, **le marché traduit toujours une lourde tendance récessive. Avec des bémols**. Car si le niveau moyen des "relocations" et des locations nouvelles a perdu plus de 4 francs au mètre en l'espace de deux ans, la crise ne frappe pas tous les biens avec la même ampleur, comme en atteste une fourchette de prix qui va de 50 à 145 francs au mètre . (LM 16.12.96, 18)

Mais la différence entre les deux exemples se trouve dans le détail car l'exemple (28) recèle un anthropomorphisme camouflé. Au contraire dans (29) où le *bémol* représente l'effet d'un abaissement mais n'indique pas une intention. Dans le domaine du sport comme dans le domaine de la science, *bémol* annonce une déception et un échec :

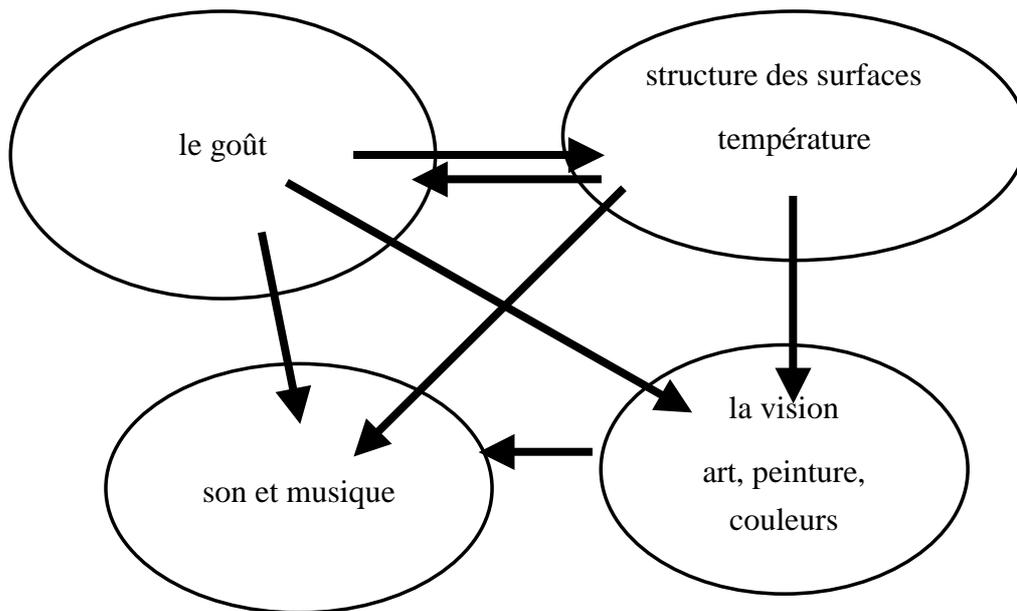
(30)A la victoire de Dessum est venue s'ajouter la performance de Nicolas Jean-Prost, cinquième, preuve de la bonne santé de l'Equipe, *malgré le bémol* de Didier Mollard, seulement quarante-septième. (LM, 24.1.1995, p. 24) [Sport]

(31)Certains paléobotanistes ont cependant *mis un bémol*, considérant que les arbres de Wollemi ont peut-être dévié plus récemment d'une de ces lignées. L'autre "dinosauire vert", trouvé un peu plus au nord, n'a, pour l'heure, donné cours à aucune critique. (LM, 11.2.1995, p. 23) [Science]

Pour récapituler, on peut dire que le lexème *bémol* sert de métaphore pour exprimer le désappointement ou l'échec, que ce soit dans le domaine économique, dans celui de la politique ou de l'interaction sociale.

4. Conclusion

Les deux perspectives onomasiologique et sémasiologique permettent d'établir des conclusions - provisoires, certes - sur les conditions préalables du *mapping*. Le large domaine de la musique se divise en deux grandes parties, la musique en tant que fait perceptuel et esthétique et la musique en tant que fait culturel ou social. Dans tout ce qui a à voir avec la perception des sons, la musique ne sert pratiquement que de domaine cible. Les métaphores émanant des autres sens - la vue, le toucher et le goût - prédominent dans un réseau métaphorique de correspondances au niveau des synesthésies.



Dès que nous avons affaire à la musique en tant que fait culturel, à l'interaction musicale, les choses se présentent différemment. L'extension métaphorique de lexèmes musicaux montre une pertinence cognitive et pragmatique comme domaine source pour les domaines cible de la politique, de l'économie et du sport. C'est ainsi que les lexèmes qui proviennent plutôt de la musique en tant que fait culturel visent à conceptualiser des aspects caractéristiques d'autres domaines culturels.

Il nous semble que, pour les processus métaphoriques, la perception acoustique et la culture musicale forment deux sphères distinctes, séparées par une ligne de démarcation assez claire. Cette ligne de démarcation est constitutive du modèle cognitif idéalisé de la musique. Il profite d'une importation métaphorique venant d'autres domaines et projette à la fois - comme domaine source - sa structure métaphorique. Bref, la conceptualisation de la perception acoustique se base sur l'expérience corporelle et la projection métaphorique recourt à l'expérience culturelle. Il se peut que ces deux formes de l'expérience jouent un rôle déterminant dans la bipartition en deux sphères distinctes. Musique et sport, musique et politique sont des domaines au sein desquels des métaphorisations mutuelles sont bien possibles. Ceci ne vaut pas pour la perception du son qui ne fonctionne que comme domaine cible et qui - par conséquent - ne forme pas de métaphores mutuelles.

Jusque-là notre étude n'aboutit que sur des résultats provisoires. L'interdépendance entre les métaphores de la perception et celles de la culture mériterait une analyse beaucoup plus approfondie. Malgré les progrès de la métaphorologie des dernières décennie, il reste beaucoup de recherches à faire, notamment sur les relations entre les dimensions cognitives et communicatives de la métaphore. Mais hélas, on ne peut pas aller plus vite que la musique...

Bibliographie

Black, Max, „Die Metapher“, in: Haverkamp (ed.), 55-79 [orig. „Metaphor“, in: Proceedings of the Aristotelian Society 55 (1954/55), 273-294], 21996 [1954].

Black, Max, „Mehr über die Metapher“, in Haverkamp (ed.), 379-413 [orig. „More about Metaphor“, in: *Dialectica* 31 (1977), 431-457 et in: Ortony (ed.), 19-45], . 21996 [1977].

Coseriu, Eugenio, *Probleme der strukturellen Semantik*, Tübingen, 1973.

Eco, Umberto, „Sémantique de la métaphore“, in: *Tel-Quel* 55 (1973), 25-46.

Geckeler, Horst, *Strukturelle Semantik und Wortfeldtheorie*, München, 1971.

Glucksberg, S./Keysar, B., „Understanding Metaphorical Comparisons: Beyond Similarity“, in: *Psychological Review*, Vol. 97 (1990), No.1, 3-18.

Greimas, A.J. 1966, *Sémantique structurale*, Paris.

Jäkel, Olaf, *Metaphern in abstrakten Diskurs-Domänen – Eine kognitiv-linguistische Untersuchung anhand der Bereiche Geistestätigkeit, Wirtschaft und Wissenschaft*, Frankfurt/Main et al., Peter Lang, 1997.

Jongen, René, „Polysemy, Tropes and Cognition or the Non-Magrittian Art of Closing Curtains whilst Opening them“, in: Dirven/Paproté (edd. Dirven, R. 1985, „Metaphor as a Basic Means for Extending the Lexicon“, in: Dirven/Paproté (edd.), *The Ubiquity of Metaphor*, Amsterdam/ Philadelphia., 1985, 120-140.

Lakoff, George, *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago/London, 1987.

Lakoff, George 1993, „The contemporary theory of metaphor“, in: Ortony, A. (ed.), 202-251.

Lakoff, George /Johnson, Marc, *Metaphors We Live By*, Chicago, 1980.

Noppen, J.v./Hols, E. 1990, *Metaphor II. A Classified Bibliography of Publications 1985 to 1990*, Amsterdam.

Noppen/Knop/Jongen et al. (edd.) 1985, *Metaphor. A Bibliography of post 1970 Publications*, Amsterdam/ Philadelphia.

Ortony, Andrew (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge, 21993.

Petőfi, J. 1975, „Thematisierung der Rezeption metaphorischer Texte in einer Texttheorie“, in: *Poetics* 4, 289-310.

Schmitt, Christian 1988, „Gemeinsprache und Fachsprache im heutigen Französisch. Formen und Funktionen der Metaphorik in wirtschaftsfachsprachlichen Texten“, in: Kalverkämper, H. (ed.), *Fachsprachen in der Romania*, Tübingen, 1988, 113-129.

Settekorn, Wolfgang, „Métaphorisations mutuelles, mise en scène et médias: invitation à l'induction“, in: *Communication et Organisation* 12 (1997), 203-226.

- Tamba-Mecz, Irène, *Le sens figuré - vers une théorie de l'énonciation figurative*, Paris, 1981.
- Thiele, Ansgar, *Metaphorisierung in der Fachsprache der Musik am Beispiel der Instrumentenkunde*, Hauptseminararbeit, Bonn, 1996.
- Trier, Jost 1931, *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*, Heidelberg.
- Weinrich, Harald, *Linguistik der Lüge*, Heidelberg, 1966.
- Weinrich, Harald, *Sprache in Texten*, Stuttgart, 1977.
- Weinrich, Harald et al., „Die Metapher (Bochumer Diskussion)“, in: *Poetica* 2 (1968), 100-130.