

Francesco Spampinato

Les sympathies musculaires du brouillard :

Bachelard, Debussy et les sources de l'imagination motrice

L'un des aspects les plus profonds de l'imagination humaine réside en sa dimension charnelle, incarnée, inscrite dans un corps mouvant, un corps matériel, physique, traversé par les forces et les tensions, les plaisirs et les douleurs de la vie. Nous traiterons ici, dans un premier temps, la manière dont Gaston Bachelard a appréhendé cet aspect corporel et gestuel de l'imaginaire. Nous poursuivrons en examinant l'imaginaire du mouvement corporel dans la musique de Claude Debussy, un compositeur dont l'esthétique se prête à une analyse inspirée des principes bachelardiens. L'écoute du prélude pour piano *Brouillards*, en particulier, sollicite l'imagination en éveillant les « sympathies musculaires » de l'auditeur, « tonalisé » face à un paysage onirisé. Une analyse des images qui ressortent de la réception de cette pièce nous renverra alors aux origines mêmes de l'imagination humaine.

Corps et mouvement pour Gaston Bachelard

Aux sources des images rattachées aux quatre axes de l'imaginaire (le feu, l'air, l'eau et la terre), Gaston Bachelard retrouve le *corps*, un corps non pas abstrait ou idéalisé, mais concret, physique, charnel : « c'est dans la chair, dans les organes que prennent naissance les images matérielles premières »¹, écrit-il dans *L'eau et les rêves*. Bien que fragmentaire, « rhapsodique », la réflexion bachelardienne sur le corps, dans son ensemble, constitue une véritable « phénoménologie du corps humain », où l'imagination devient « la faculté la plus adaptée pour pénétrer les plis du corps », autant du « corps vécu » (qui fait l'expérience du monde) que du « corps organique » (dans toute sa matérialité)². Face à une œuvre artistique, pour Bachelard, le récepteur fait « l'expérience d'un flux d'images, qui surgissent du plus profond de son être, un être qui est, en définitive, corporéité »,

¹ Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, p. 12.

² Dal Pozzolo, M., «Corpo organico, corpo animale: le rêverie bachelardiane della corporeità », *Études bachelardiennes*, 2020, n° 1, pp. 75, 80.

remarque Marly Bulcão³. Même si les trois dimensions de l'imagination – formelle, matérielle et dynamique⁴ – demeurent toujours étroitement imbriquées, le philosophe souhaite montrer à quel point la matière et le mouvement précèdent l'imagination des formes et s'enracinent dans les vécus d'un corps actif. Ce que Bachelard scrute, dans le corps de l'homme, ce sont surtout ses forces et ses mouvements, émergeant dans cette « zone intermédiaire [...] entre l'innommable et le nommé »⁵, qui n'est pas l'inconscient et que la psychanalyse classique semble avoir négligé. Les archétypes jungiens devraient également, pour lui, être considérés comme des « symboles moteurs »⁶. Il s'ensuit que, même si elle n'est pas élaborée comme un méta-concept autonome, la notion de *mouvement* est fondamentale chez Bachelard, car elle constitue l'*horizon métaphorique* où situer les différentes dynamiques de la rêverie littéraire. Pour lui, l'esprit humain est en mouvement, souligne Vincent Bontems, « comme un mobile soumis à un champ de forces »⁷. Ainsi, dans sa « conception énergétique de la vie », comme l'affirme Jean-Jacques Wunenburger, le « couple conceptuel de force et de résistance » joue-t-il un rôle heuristique essentiel⁸. Or, on ne saurait imaginer qu'un objet soit soumis à une force ou soit en mouvement sans notre *connaissance incarnée* des forces et des mouvements qui animent notre corps. Un artiste sera capable, tout particulièrement, de se situer là où jaillissent les images, là où les forces et les mouvements s'incarnent avant même de prendre une forme : il « prend l'image à sa naissance et il en suit le mouvement. La racine-serpent devient alors une image-action. [...] le petit arbre qui veut devenir un petit bonhomme marche en se tordant, en suivant par conséquent la dynamique des mouvements de torsion, des mouvements serpentins de la racine-serpent, bref, une image-mouvement »⁹. Une étude de l'imaginaire ne devrait pas se contenter de dresser l'inventaire de figures visuelles, car les images s'enracinent dans le mouvement physique : « c'est le mouvement qui crée la vision »¹⁰, non pas le « mouvement dessiné », saisi par la vue, mais le « mouvement vécu », ressenti dans le corps¹¹. Un exemple éclairant est celui de l'image du gouffre : « l'abîme n'est pas vu, l'obscurité de l'abîme

³ Bulcão, M., « Gaston Bachelard : corpo e matéria como fundamentos da imagética criada », *Prometeus*, 2013, vol. 6, n° 12, p. 17.

⁴ Cf. Bachelard, G., *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination et les forces*, Paris, José Corti, 1947, p. 392.

⁵ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 85.

⁶ Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948, p. 264.

⁷ Bontems, V., « La notion de mouvement chez Gaston Bachelard », in Bruzan, A., Mocan, R., Vicovanu, R. (eds.), *Penser le mouvement. Littérature, art, philosophie*, 2015, dossier en ligne, <https://www.fabula.org/colloques/document2599.php> (dernière consultation 06.09.2022).

⁸ Wunenburger, J.-J., « Force et résistance, le rythme de la vie », in Worms, F., Wunenburger, J.-J. (eds.), *Bergson et Bachelard, continuité et discontinuité ?*, Paris, PUF, 2008, p. 27.

⁹ Préface à Boutonnier, J., *Dessins des enfants*, Paris, Scarabée, 1953, cité par Therrien, V., *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 136.

¹⁰ Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 54.

¹¹ *Ibidem*, p. 297.

n'est pas la cause de l'effroi. La vue n'a aucune part aux images. Le gouffre est *déduit* de la chute. L'image est *déduite* du mouvement »¹². Un autre exemple de l'incarnation des images est le labyrinthe. Dans cette « grande dialectique de l'imagination matérielle » qu'est la dialectique du *dur* et du *mou*, l'image du labyrinthe se charge de vécus tactiles, entre ce qui blesse et ce qui étouffe¹³. Le corps doit vaincre une grande résistance, par exemple, pour se frayer un chemin dans ce type de labyrinthe que Bachelard qualifie de « pétrifiant »¹⁴, alors que, dans le labyrinthe dit « dynamique », l'être est saisi dans un « douloureux étirement »¹⁵, où c'est le mouvement difficile, torturé, qui crée l'espace étroit de la prison, qui engendre ses parcours tentaculaires, qui forge sa matière effilée. Ou encore, l'image de l'île flottante, suspendue entre le ciel et la mer, est animée par un bercement tranquille : « c'est le mouvement qui crée la vision – précise-t-il ici –, le mouvement vécu apporte le baume d'un apaisement que ne donnerait jamais le mouvement contemplé »¹⁶. Pour aller au-delà des niveaux de conscience les plus superficiels, Bachelard s'éloigne ainsi des images « oculaires », remarque Bulcão, pour explorer « la convulsion frénétique des rythmes qui surgissent de la corporéité humaine »¹⁷.

Or, l'un des pouvoirs des images poétiques consiste à faire émerger une expérience intense de mouvement corporel sans pour autant demander au lecteur d'exécuter ces mêmes mouvements. Le souvenir d'un chemin familier qui « gravit » la colline permet à Bachelard de revivre dynamiquement ce sentier, dans une image douée de « muscles » et de « contre-muscles »¹⁸. C'est une expérience musculaire tellement intense que, même s'il n'a pas quitté sa maison, le philosophe se considère comme libéré de son « devoir de promenade »¹⁹. Si cela est possible, c'est parce que l'art peut receler, comme dans les *Chants de Maldoror*, la « pureté de l'impulsion » corporelle, « un entraînement physique uniquement interne » capable de constituer « une sorte de *gymnastique centrale* qui nous débarrasse du souci d'exécuter les mouvements musculaires »²⁰. Marie-Pierre Lassus élucide ultérieurement ce point en soulignant que nous pouvons « esquisser en imagination » les « mouvements invisibles » que notre corps ébauche face aux spectacles de la nature²¹. L'intériorisation de ces mouvements permettra de sentir « une unité dans l'expérience artistique », alors qu'un danseur pourra éventuellement extérioriser de tels mouvements invisibles²².

¹² *Ibidem*, p. 112.

¹³ Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 228.

¹⁴ *Ibidem*, p. 233.

¹⁵ *Ibidem*, p. 240.

¹⁶ Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, op. cit., p. 54.

¹⁷ Bulcão, M., op. cit., p. 24.

¹⁸ Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 30.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Bachelard, G., *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939, pp. 106-107.

²¹ Lassus, M.-P., *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Ville-neuve d'Ascq, Presses Universitaires Septentrion, 2010, p. 56.

²² *Ibidem*.

Par conséquent, l'expérience artistique n'est jamais passive, pour Bachelard, car elle éveille une « contemplation activiste »²³, bien qu'intériorisée, de tout son corps, à la fois celui de l'auteur et celui du récepteur. La rêverie activiste « tonalisez » le rêveur, « le réveille, le tire de son inaction »²⁴. Bachelard cite Frobenius, pour qui « une œuvre ne naît pas seulement d'un point de vue, mais d'un jeu de forces » et il glose ainsi : une œuvre « doit donc être contemplée à la fois dans ses lignes et dans ses tensions, dans ses élans et dans ses poids, avec un œil qui ajuste les surfaces et une épaule qui supporte les volumes, bref avec tout notre être tonalisé »²⁵. Pour comprendre un auteur comme Blake, par exemple, le lecteur doit apprendre à « alerter tous les muscles du corps »²⁶. Mais ces considérations peuvent être élargies à tous les phénomènes de réception artistique, où les images prennent vie grâce à une « induction active »²⁷, une induction non uniquement mentale, mais foncièrement corporelle. Un auditeur de musique, comme un lecteur de poésie, viendra alors à la rencontre d'une œuvre « activement, en éveillant en soi les sympathies musculaires »²⁸, « en participant à la poétique du sensible, à la poétique du toucher, la poétique des tonalités musculaires »²⁹. Selon l'esthétique bachelardienne, souligne Lassus, il faudrait écouter une musique en essayant d'en « éprouver la poussée », en faisant l'expérience de ses mouvements et de ses énergies³⁰. L'imagination humaine est ainsi, pour Bachelard, non pas dans un objet extérieur, mais dans « le sujet tonalisé », qui vit deux dynamiques possibles : tendue ou détendue, avec élan ou vibration, deux « allures vivantes »³¹. Et si, dans ce passage de *La terre et les rêveries du repos*, le philosophe poursuit en évoquant la dialectique de l'« oreille recueillie » et de l'« oreille tendue »³² (parallèle à la dialectique tonique précédente), c'est parce que la tonalisation du sujet est, en fin de compte, l'effet produit sur sa *tonicité musculaire* par sa sensibilité extrême aux *tonalités musicales* captées dans son environnement. Dans le corps, comme dans un instrument résonnant, le *ton* musical et le *tonus* musculaire se rejoignent, comme dans leur étymologie commune depuis le grec τόνοϛ. La dimension tonique est ensuite strictement liée à la dimension gestuelle et cinétique, car la « conscience musculaire particulière entraîne, par synergie, le corps entier »³³. Les considérations bachelardiennes se prêteront ainsi non seulement à une analyse de la musique, mais également des gestes de la danse, comme l'a montré André Meyer Alves de Lima : dans un dialogue tonique avec le monde, comme la main qui pétrit l'argile, le corps tout entier va à la rencontre des choses et des autres corps, en composant

²³ Bachelard, G., *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970, p. 68.

²⁴ Bachelard, G., *La terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 143.

²⁵ *Ibidem*, p. 392.

²⁶ Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, op. cit., p. 97.

²⁷ Bachelard, G., *Lautréamont*, op. cit., p. 105.

²⁸ *Ibidem*, p. 79.

²⁹ Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 174.

³⁰ Lassus, M.-P., op. cit., p. 81.

³¹ Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 87.

³² *Ibidem*, pp. 87-88.

³³ Bachelard, G., *Lautréamont*, op. cit., p. 109.

une danse individuelle avec les impressions déposées par les expériences motrices vécues depuis l'enfance³⁴. Comme l'écrit Bachelard dans *La poétique de l'espace*, l'imagination humaine fonctionnera telle une « petite harpe éolienne », sensible aux sollicitations extérieures, frémissant au « simple mouvement des métaphores »³⁵. Et prendre conscience des forces qu'une œuvre dynamise sera une sorte d'« endoscopie active », qui « éclaire la conscience du muscle le plus dynamisé » et qui fait résonner « la corde d'une lyre vivante, un élément du lyrisme musculaire »³⁶. La prolifération des métaphores musicales que l'on peut constater lorsque Bachelard parle de la tonalisation du sujet s'explique alors comme une volonté de mettre au centre de l'imagination le phénomène de la *mise en vibration du corps* du sujet, devenu extrêmement sensible aux vibrations saisies dans le monde extérieur, comme prémisses indispensables pour la *mise en mouvement de sa rêverie*.

Ainsi ne sera-t-il pas étonnant que l'activisme de l'imagination prenne, pour Bachelard, la forme de la *mimésis musculaire*, qui ne consistera pas en une réponse mécanique aux données perçues, mais en une traduction créatrice du réel : « l'art a besoin de s'instruire sur des reflets, la musique a besoin de s'instruire sur des échos. C'est en imitant qu'on invente. On croit suivre le réel et on le traduit humainement »³⁷. Ces reflets et ces échos ne sont pas uniquement visuels ou sonores, car l'homme les incarne dans un dynamisme moteur qui précède la différenciation sensorielle. Les images auditives, comme les images littéraires ou picturales, s'enracinent ainsi dans un même *entendre musculaire*, pré-auditif, pré-sensoriel. Les poétiques des éléments matériels seront ainsi caractérisées par des dynamismes corporels spécifiques, chaque matière ayant ses postures, ses trajectoires de mouvement, ses courbes de tension, ses gestes propres. L'exploration d'une image consistera alors à ressentir les forces qu'un artiste a su inscrire dans ses œuvres. Apercevoir la forme ondulée d'une « racine-serpent » suffira, par exemple, pour imaginer un mouvement glissant³⁸. Si l'on observe les tableaux d'oliviers de Van Gogh à la lumière de ce que Bachelard écrit au sujet de l'image de l'arbre tordu, il sera aisé de reconnaître à quel point les forces physiques, palpables, sont capables d'animer les formes : « ce n'est pas la *forme* d'un arbre tordu qui fait image, mais bien la *force* de torsion, et cette force implique une matière *dure*, une matière qui *s'endurcit* dans la torsion »³⁹. En musique, il ne s'agira pas, par exemple, d'imiter le son de l'eau qui coule ou du vent qui souffle, mais de ressentir les forces et les mouvements dans chaque paysage, de danser la musicalité incarnée de ce paysage, selon une

³⁴ « De cette collision du corps, qui a la propriété de se pétrir par lui-même, naissent des formes de mouvements corporels. La main heureuse que Bachelard célèbre et travaille est ici [...] le corps tout entier. Ainsi compris, on peut dire que le corps dans la danse est comme une argile issue de mutations gestuelles qui se manifestent à travers leurs propres matérialités et qui structurent les possibilités d'actions corporelles », Lima, A. M. A. de, « Imagem, corpo e dança no pensamento de Gaston Bachelard », *Reflexão*, 2006, vol. 31, n° 89, p. 62 (nous traduisons).

³⁵ Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 180.

³⁶ Bachelard, G., *Lautréamont*, op. cit., p. 109.

³⁷ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 259.

³⁸ Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 315.

³⁹ Bachelard, G., *La terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 67.

« mimétique corporelle » fondée sur « l'empathie corporelle qui – explique Lassus – nous fait esquisser intérieurement des mouvements éveillant des réminiscences liées à notre expérience singulière de ce paysage »⁴⁰. Comme nous le verrons dans le paragraphe suivant, une telle *transposition motrice* de la configuration des paysages naturels est également au cœur de l'esthétique musicale de Claude Debussy.

L'imagination motrice chez Debussy : des mouvements de la nature aux schèmes incarnés

Lorsqu'on se penche sur ses écrits ou sur les titres de ses œuvres, on remarque que la nature est la source privilégiée de l'inspiration de Debussy, pour qui la musique est un art « à la mesure des éléments, du vent, du ciel, de la mer »⁴¹. Un musicien ne devrait pourtant pas effectuer une « imitation directe », mais une « transposition sentimentale de ce qui est invisible dans la nature »⁴². Cette « transposition sentimentale » se réalise, pour Debussy, en faisant du paysage un « paysage intérieur »⁴³, en laissant que le temps transforme les impressions directes, grâce au philtre déformant du souvenir⁴⁴, en transfigurant les contours des expériences, en les remplissant d'un onirisme poétique, pour les « traduire humainement », dirait Bachelard. Or, l'objet de la « transposition » dont parle Debussy, à savoir la dimension « invisible » de la nature, est un facteur qui s'éloigne, certes, du visuel, mais aussi du mesurable, du mental. Et il est aisé de constater à quel point cet invisible s'avère strictement lié à ce que Bachelard appelait l'imagination dynamique. Pour ce compositeur, en effet, la musique est unie « dynamiquement »⁴⁵ à la nature, en ce sens qu'elle se fonde sur les mêmes mouvements et les mêmes forces qu'un sujet sensible saisit dans les éléments naturels. Les « lois de la beauté » sont inscrites dans le « mouvement total de la nature »⁴⁶, ces lois régissent, en même temps, la musique et les mouvements des éléments : une musique semble ainsi « responsable du mouvement des eaux, du jeu de courbes que décrivent les brises changeantes »⁴⁷. Cette approche se traduit par une démarche créatrice spécifique : les éléments naturels, tels l'eau ou l'air, ne sont pas représentés en musique par une analogie entre perceptions issues de modalités sensorielles différentes (comme une mélodie qui reproduirait, dans son contour, la courbe d'une vague), mais inscrits

⁴⁰ Lassus, M.-P., *op. cit.*, p. 55.

⁴¹ Debussy, C., *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 318 (*Excelsior*, 18 janvier 1911).

⁴² *Ibidem*, p. 96 (*Gil Blas*, 16 février 1903).

⁴³ *Ibidem*, p. 325 (*Excelsior*, 11 février 1911).

⁴⁴ « Le bruit de la mer, la courbe de l'horizon, le vent dans les feuilles, le cri d'un oiseau déposent en nous de multiples impressions. Et tout à coup, sans que l'on n'y consente le moins du monde, l'un de ces souvenirs se répand hors de nous et s'exprime en langage musical », *ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 124 (*Gil Blas*, 16 mars 1903).

⁴⁶ *Ibidem*, p. 66 (*Musica*, octobre 1902).

⁴⁷ *Ibidem*, p. 176 (*Musica*, mai 1903).

dans les variations du tonus musculaire qui caractérisent (comme deux « allures vivantes », en termes bachelardiens) des gestuelles plus « liquides » ou plus « aériennes », comme, par exemple, dans les profils énergétiques changeants de *La mer*⁴⁸. La littérature musicologique a souligné à plusieurs reprises cette priorité qu'accorde Debussy à la composante cinétique et énergétique de la composition musicale par rapport à sa composante formelle (à la fois, les formes des éléments naturels, qu'on pourrait décrire en musique, et les formes musicales, en tant que structures compositionnelles). En 1931, déjà, dans les pages de *La revue musicale*, Andreas Liess reconnaissait que l'écriture musicale debussyste, au fil des années, a développé progressivement sa dimension de « tension cinétique », en atteignant un équilibre entre une délicate « volonté de mouvement », confiée à la recherche des timbres et des couleurs orchestrales, et une force, plus vigoureuse, des « éléments de nature mélodique énergétique »⁴⁹. Les auteurs qui ont évoqué les théories bachelardiennes dans leur lecture de l'imaginaire debussyste ont également mis en exergue le rôle de l'imagination motrice dans la musique de ce compositeur. C'est le cas de Vladimir Jankélévitch⁵⁰, qui a souvent recours à des métaphores du mouvement corporel pour décrire les dynamiques musicales debussystes, comme au sujet de l'orientation descendante de la courbe mélodique (le « géotropisme »), interprétée en termes de gestes et de déplacements dans l'espace⁵¹. Ces forces et ces mouvements ressortent également dans les verbatim des auditeurs, comme l'ont montré les travaux de Michel Imberty sur la représentation sémantique du style musical de Debussy⁵². C'est en mettant en avant le rôle essentiel de la dialectique tension/détente, qu'Imberty a reconnu, dans les extraits examinés, les différentes images de l'eau étudiées par Bachelard dans *L'eau et les rêves*. De notre côté, nous avons essayé de montrer à quel point l'imaginaire musical aquatique qui s'exprime dans la musique de ce compositeur s'incarne dans un ensemble de gestes récurrents propres à son langage musical et reconnaissables dans les métaphores proprioceptives suggérées par les auditeurs : le balancement, le berce-ment, la poussée, le tournoiement, la descente...⁵³ De tels mouvements physiques peuvent être interprétés, de notre point de vue, comme projections de différents « schèmes imaginatifs incarnés », tels ceux qui ont été étudiés par Mark Johnson dans sa philosophie du « corps dans l'esprit »⁵⁴, acquis à travers nos expériences

⁴⁸ Cf. Spampinato, F., *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 157-233.

⁴⁹ Liess, A., « L'harmonie dans les œuvres de Claude Debussy », *La Revue musicale*, n° 111, janvier 1931, pp. 37-54.

⁵⁰ Jankélévitch, V., *Debussy et le mystère de l'instant. De la musique au silence II*, Paris, Plon, 1976, p. 118.

⁵¹ Cf. Spampinato, F., « Les incarnations du géotropisme musical : Jankélévitch à l'écoute de Debussy », *Musique en acte*, n° 2, 2022, pp. 91-105.

⁵² Cf. Imberty, M., *Les Écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Bordas/Dunod, 1981.

⁵³ Cf. Spampinato, F., *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2015.

⁵⁴ Johnson, M., *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

sensori-motrices répétées dans les interactions avec notre environnement (schèmes que l'on pourrait rapprocher des « images corporelles » mentionnées par Bachelard à propos de l'œuvre ducassienne, à savoir « des projections actives accélérées, des gestes sans viscosité »⁵⁵). Ces expériences sont enregistrées, pour Johnson, sous forme de schèmes abstraits et projetées sur d'autres types d'expériences, comme celles d'écoute musicale. Ce mécanisme serait à la base de la possibilité de produire des métaphores de mouvement et de s'en servir pour parler de la musique⁵⁶. Et les métaphores du langage employées pour expliciter une expérience auditive accompagnent le sujet dans cette « endoscopie active », dirait Bachelard, qui lui permet de prendre conscience de l'incarnation de son imagination. En élaborant une poétique musicale enracinée dans le gestuel, ce compositeur semble alors encourager ses auditeurs à faire l'expérience de cette « gymnastique centrale » dont parlait Bachelard ou, en d'autres termes, à adopter une « conduite d'écoute »⁵⁷ particulière, fondée sur une « simulation idéomotrice » (opération que Mark Reybrouck⁵⁸ a également reconnue comme étant essentielle dans les processus qui guident l'imagination des auditeurs de musique). Il s'agit de se représenter l'expérience musicale comme des forces et des mouvements (avec d'éventuels déplacements dans l'espace et des variations de tension) et de se servir des souvenirs de ses expériences physiques passées (musculaires et gestuelles) pour expérimenter les mouvements et les forces de la musique, sans bouger de manière manifeste, mais uniquement avec un mouvement imaginé. Cette conduite ne sera pas, bien sûr, la seule possible face à la musique de Debussy, ni la plus adaptée dans les différentes circonstances, mais elle permettra à l'auditeur qui y adhère (comme pour Bachelard lecteur de Ducasse) d'explorer l'une des potentialités les plus profondes de l'imaginaire musical debussyste, comme nous allons le montrer en nous penchant sur une pièce spécifique.

La réception de *Brouillards* : vibration et repliement

Parmi les *Préludes pour piano* de Debussy, le premier du deuxième livre, *Brouillards*, semble illustrer de façon exemplaire la primauté de l'imagination dynamique

⁵⁵ Bachelard, G., *Lautréamont*, op. cit., p. 106.

⁵⁶ Sur les processus qui permettent l'emploi de métaphores gestuelles et énergétiques en musique, voir, entre autres, Zbikovski, L., *Conceptualizing music : cognitive structure, theory, and analysis*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002 ; Larson, S., *Musical Forces : Motion, Metaphor, and Meaning in Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2012 ; Cox, A., *Music and embodied cognition : listening, moving, feeling, and thinking*, Bloomington, Indiana University Press, 2016.

⁵⁷ Selon la définition de 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 », Delalande, F., *Analyser la musique, pourquoi, comment ?*, Paris, INA, 2013, p. 42.

⁵⁸ Reybrouck, M., « Musical imagery. Between sensory processing and ideomotor simulation », in Godøy, R. I., Jørgensen, H. (eds.), *Musical imagery*, New York, Taylor & Francis, 2001, pp. 130-132.

sur l'imagination formelle. Une recherche récente sur l'écoute de cette pièce a mis en évidence des convergences dans les explicitations des auditeurs : en s'appuyant sur la méthode de l'« entretien phénoménologique expérientiel »⁵⁹, Jean Vion-Dury a proposé à une dizaine de sujets (non-musiciens et non-musicologues) un enregistrement de cette pièce dans l'interprétation de Célimène Daudet, sans leur communiquer préalablement le titre⁶⁰. Dans les témoignages des auditeurs, ressortent des constantes comme l'indétermination (dans l'idée d'« ambivalence » et de « mystère »), l'impression d'être contenu, enveloppé (comme dans l'image de l'« univers sous-marin »), ou le mouvement vibratoire (dans les évocations de « sautilllements », « frémissements », « grouillement sous la peau »), suspendu (« bulles de savon ») et cyclique-concentrique (« hypnotique »). Si l'on parcourt l'histoire de la réception, on retrouvera ces mêmes éléments lorsque les écrits de musiciens, musicologues ou critiques ont recours à un langage figuré pour décrire cette pièce. Le début de *Brouillards* renvoie alors à quelque chose de déliquescent, de vaporeux, une matière sonore difficile à saisir, impalpable, fuyante, la fluctuation d'une substance suspendue. Alfred Cortot parle, par exemple, de « vapeur de sonorités, en suspens »⁶¹. Dujka Smoje relève une « impression de fluidité voilée, presque dématérialisée », des sonorités « sans ancrage au sol », « sans champ de gravitation »⁶². L'esprit qui cherche une forme dans cette musique est condamné, comme le montre Jankélévitch, à se contenter de métaphores qui expriment une coexistence paradoxale de l'*amorphe* et du *polymorphe* : « tout semble cotonneux, amorphe, invertébré : la forme devient fondante, et les contours qui cernent les choses s'effacent dans la grisaille. Car la fumée ni la vapeur n'ont de forme. Sans cesse les nuages se décomposent et se recomposent, deviennent monstre, corolle géante ou ruban, jusqu'au moment où toute forme substantielle se dissout dans la brume »⁶³.

Si la forme demeure insaisissable, le mouvement perçu, lui, est incessant, mais il ne manifeste pas une direction précise, car on ressent une fébrilité stationnaire, un fourmillement de sons. Et pour Bachelard, nous le rappelons, le fourmillement est une « image fondamentale », qui « réagit en nous comme un principe de mobilité »⁶⁴. Dans cette agitation confuse, la seule constance relevée dans la pièce consiste en une convergence vers un point, une insistance, en vrille, un tourbil-

⁵⁹ Vion-Dury, J., Mougin, G., « L'exploration de l'expérience consciente : archéologie d'une démarche de recherche. Vers l'entretien phénoménologique expérientiel (EPE) », *Chroniques phénoménologiques*, 2018, n° 11, pp. 44-57.

⁶⁰ Vion-Dury, J. « Stili Prenatali e fenomenologia dell'esperienza musicale », communication au 25ème colloque international de Globalité des Langages (organisé par S. Guerra Lisi et F. Spampinato), Rome, 5 février 2021, disponible en ligne www.youtube.com/watch?v=8yah98tbxPg (dernière consultation 06.01.2024).

⁶¹ Mentionné dans Lockspeiser, E., Halbreich, H., *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980, p. 588.

⁶² Smoje, D., « L'audible et l'inaudible », in Nattiez, J.-J. (ed.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1 (*Musiques du XX^e siècle*), Arles, Actes Sud, 2003, p. 299.

⁶³ Jankélévitch, V., *op. cit.*, p. 77.

⁶⁴ Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 58.

lon, un « tournoiement obsessionnel »⁶⁵, produisant un effet de « fourmillement concentrique »⁶⁶.

Les considérations que le pianiste E. Robert Schmitz⁶⁷ consacre à ce prélude, dans un ouvrage publié en 1950 sur l'œuvre pour piano de Debussy, méritent une attention particulière. Contrairement à ce qu'il fait pour d'autres pièces debussystes, Schmitz s'attarde ici sur les dimensions physiques et émotionnelles de l'expérience musicale plutôt que sur les explications techniques et sur l'analyse de la partition. Il nous fournit une sorte de scénario, un parcours de lecture dont le fil rouge sont les variations des mouvements du corps dans l'espace et les émotions qu'il éprouve :

Rempli de la rêverie d'un enfant qui regarde le brouillard à travers une fenêtre, le prélude admire ce doux voile, ce grand calme blanc, cette lumière soudaine reflétée dans la brume qui s'évapore. Mais le cauchemar d'esprits diaboliques, de dangers cachés, d'événements terribles donne un frisson intense comme dans une nouvelle de Poe. Que peut en effet masquer cette toile grisâtre dont les tentacules visqueux s'accrochent à notre gorge, nous enveloppent, effacent tous points de repère familiaux heureux. Nous reculons de terreur, mais nous sommes perdus, seuls, suspendus quelque part entre le ciel et la terre, et la peur est suivie de la mélancolie de la solitude. C'est comme dans notre cauchemar récurrent ; l'être cher est proche, plein de confort, mais nous ne pouvons pas le voir, nous ne pouvons pas bouger. Nous tendons les mains, mais il y a du vide de tous les côtés, rien de solide ne peut être saisi ni tenu et, comme dans ce prélude, nous nous résignons à ce cocon calme où nous nous sentons prisonniers et impuissants.⁶⁸

On passe, dans l'ensemble, d'un état initial de rêverie, de fascination, comme celle d'un enfant qui regarde le brouillard à travers la fenêtre, à un état d'angoisse, de cauchemar habité par des esprits diaboliques, jusqu'à la résignation calme de la fin. Au début, c'est comme si la fenêtre – écran protecteur du moi face au monde extérieur – se brisait soudain, pour mettre finalement l'enfant – cet enfant aussi qui sommeille dans l'inconscient de l'auditeur adulte – en contact avec ses propres souvenirs et ses propres angoisses, un contact physique, viscéral. Les considérations de Bachelard sur l'image de la maison natale confirment cette lecture, car la maison est liée à la « conscience d'être abrité », protégé dans un « contre-univers », contre les angoisses de la nuit, « contre la fluidité extérieure »⁶⁹. La fenêtre de la maison natale, par laquelle on regarde dehors, sera alors comme un « œil ouvert », une interface dans la « dialectique de l'intimité et de l'Univers »⁷⁰.

Le manque de points de repère fait surgir, ensuite, des fantasmes, ainsi que la peur d'un danger caché derrière cet amas grisâtre, capable de « s'accrocher à

⁶⁵ Gautier, J.-F., *Claude Debussy, la musique et le mouvant*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 123.

⁶⁶ Stefani, G., Guerra Lisi, S., *Gli Stili Prenatali nelle arti e nella vita*, Bologne, CLUEB, 1999, trad. fr. *Les Styles Prénatals dans les arts et dans la vie*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 69.

⁶⁷ Schmitz, R., *The piano works of Claude Debussy*, New York, Duell, Sloan & Pearce Publishers, 1950, rééd. New York, Dover, 2014.

⁶⁸ Schmitz, R., *op. cit.*, p. 162 (nous traduisons).

⁶⁹ Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, pp. 112-113.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 115.

notre gorge avec ses tentacules visqueux», écrit Schmitz. On passe ainsi de la distance de l'écran au contact direct avec ses cauchemars. Comme pour l'image du serpent, animal attiré par le contact, dans le complexe de Laocoon, décrit par Bachelard, nous éprouvons les forces de l'être enlaçant et « l'imagination est suspendue entre le dégoût et l'attrait »⁷¹. Finalement, le corps dont nous cherchons le contact est surtout celui de la mère, l'« être cher » de Schmitz, car la maison est, en fin de compte, une image du giron maternel, du retour à la mère⁷². Nous nous sentons, écrit le pianiste, comme « suspendus entre le ciel et la terre » et, quand nous tendons les mains autour de nous, nous réalisons que tout est vide et que nous ne pouvons nous agripper à rien. Dans une attitude régressive, nous nous résignons alors à rester « prisonniers et impuissants » dans ce « cocon calme ». L'auditeur semble avoir enfin trouvé, dans cette musique, ce coin d'ombre de la maison, qui, en tant que « centre de repos », est, pour Bachelard, un « souvenir du repos prénatal »⁷³.

L'expérience d'écoute de Schmitz est celle d'un auditeur « tonalisé », au sens de Bachelard, un auditeur qui a adopté une conduite de simulation idéomotrice dont les traces sont observables tout au long de son explicitation verbale. Il passe d'une dynamique de tonalisation détendue, recueillie, accueillante, vibrante autour d'un centre de repos, à une dynamique tendue, angoissée, démenée, caractérisée par des gestes de lutte et d'élan orientés vers un environnement moins accueillant. Dans notre perspective, ce type de vécu peut être interprété comme une projection de plusieurs « schèmes imaginatifs incarnés », convergeant autour d'un pattern moteur spécifique. Dans le premier schème, la CONCENTRATION, on a un repli sur soi, une convergence grâce à laquelle l'attention est aiguillée vers un point focal, situé en face de nous ou en nous, quelque chose dont les contours restent toutefois incertains et instables, qui demeure amorphe ou incessamment changeant. La possibilité de rentrer dans la matière fluide de l'œuvre, de plonger en elle, en se laissant envelopper par ces substances, est le fruit de la projection d'un autre schème, celui de la CONTENTION (la possibilité d'imaginer que quelque chose est *dans* quelque chose d'autre vient de l'expérience incarnée d'un corps vu comme contenant ou comme contenu). Le caractère régressif de l'union de la concentration et de la contention est dû à son renvoi inconscient à la mémoire de la vie prénatale, comme le montre Gilbert Durand, pour qui le schème moteur du « blottissement » est à la base de l'archétype du « giron »⁷⁴. C'est grâce à ce schème que nous pouvons vivre les sons musicaux comme quelque chose qui nous entoure, nous enveloppe, nous enrobe, comme le « cocon calme » de Schmitz. L'absence de gravitation, remarquée entre autres par Smoje, dérive d'une projection du schème de la SUSPENSION : une force antigravitationnelle s'oppose à l'attraction vers le bas en finissant par annuler le poids dans une sorte d'équilibre suspendu. Associée à un fourmillement, une telle suspension n'est pas statique, mais vibrante, fluctuante, à cause d'une

⁷¹ *Ibidem*, p. 282.

⁷² *Ibidem*, p. 121.

⁷³ *Ibidem*, p. 123.

⁷⁴ Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 63.

oscillation cyclique rapide autour d'un point d'équilibre entre les deux forces (schèmes du CYCLE et de l'OSCILLATION). À travers la lecture mimétique du corps, l'auditeur recrée ici le même type de mouvement qu'on accomplit habituellement pour peser un objet léger, avec des micro-impulsions musculaires opposées à la force de gravité⁷⁵. Le pattern moteur qui résulte de ces différents schèmes est celui que l'on peut appeler VIBRATION SUSPENDUE. On ressent la sensation d'une vibration délicate au toucher, un effleurement, une caresse, un chatouillement (comme quand on touche du coton), mais on n'arrive pas à «serrer» ces substances, à en maîtriser la forme (comme le remarquait Jankélévitch). Dans ses expressions les plus empathiques, en outre, l'expérience fait surgir un vécu fusionnel où *on se sent*, dans son corps, une substance vaporeuse, diffuse, changeante, vibrante. On passerait ici de l'image de sonorités «en suspens», pour Cortot, à celle d'auditeurs «suspendus quelque part entre le ciel et la terre», pour Schmitz. Encore une fois, c'est le mouvement qui produit la vision, comme le remarquait Bachelard, et non l'inverse : le fait de se sentir vibrer, suspendu et enveloppé, produit l'image du brouillard, mais également nombre d'images homologues, telles que le coton de Jankélévitch ou les images retrouvées par Vion-Dury, comme le milieu sous-marin ou les bulles de savon.

Un autre pattern moteur, que l'on pourrait appeler REPLIEMENT ENVELOPPÉ (qui associe le plaisir d'être abrité aux schèmes de la CONCENTRATION et de la CONTENTION), semble caractériser la réception de la première partie de la pièce, mais il s'efface avec les transformations suivantes du climat émotionnel. En termes bachelardiens, on passe ici de la maison-abri à l'enlacement ambivalent du serpent, ou du labyrinthe mou (« les images du labyrinthe relèvent de l'imagination du mouvement difficile, du mouvement angoissant »⁷⁶), jusqu'à l'image du « paradis-prison », avec sa « douceur de vivre sans mobilité » (que Bachelard retrouve dans un passage de Tristan Tzara⁷⁷). Une interprétation possible de cette mutation s'appuie sur les travaux de Guerra Lisi et Stefani⁷⁸, qui mentionnent *Brouillards* comme un cas exemplaire de projection du schème CONCENTRIQUE-PULSATIF, un schème incarné acquis au cours des premières phases de la vie intra-utérine. Or, ces auteurs considèrent qu'il existe, dans plusieurs cultures, un *parcours transformatif récurrent* qui établit une continuité entre les premiers et les derniers stades de la vie prénatale : « l'espace contenant, le giron devient instable, inquiet : il n'est plus rassurant »⁷⁹. Au cours de la dernière période de la vie prénatale, en effet, l'enfant, qui a grandi, a de plus en plus de mal à mouvoir ses membres et, à cause des dimensions atteintes, devient « prisonnier » de l'espace utérin (ce qui expliquerait l'évolution de l'expérience décrite par Schmitz, de la rêverie dans une maison-contenant rassurant, jusqu'à la prison du « cocon » où il est impossible de bou-

⁷⁵ Au sujet des processus de décodage imitatif qui produisent la sensation de légèreté dans la réception esthétique, cf. Ruggieri, V., *L'esperienza estetica. Fondamenti psicofisiologici per un'educazione estetica*, Rome, Armando, 1997, pp. 67-81.

⁷⁶ Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 185.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 123.

⁷⁸ Stefani, G., Guerra Lisi, S., op. cit., p. 69.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 116.

ger). Le fœtus développe, en contrepartie, son mouvement imaginé en réactivant les traces mnésiques laissées par ses mouvements précédents. Ces images évoquées sont caractérisées par les attributs du vécu onirique : inarticulation, fragmentation, déformation, superposition (comme dans le « monstre » de Jankélévitch ou dans le « cauchemar » de Schmitz). La polarisation émotionnelle s'inverse, ce qui s'associe au changement de tonalisation. On quitte la sensation d'être dans une enveloppe protectrice, propre aux premières phases de la vie prénatale, et l'environnement devient menaçant : pour survivre, il faut enclencher le mouvement – réel, cette fois-ci – qui conduira à la naissance.

Le premier retentissement

Notre parcours, parti des considérations bachelardiennes sur les « sympathies musculaires » et le mouvement imaginé lors de la réception artistique, arrivé à la projection de schèmes sensori-moteurs archaïques pendant l'écoute de *Brouillards* de Debussy, visait à mieux comprendre l'une des sources les plus profondes de notre imaginaire musical. La simulation idéomotrice éveille un « retentissement » musculaire : elle fait vibrer la mémoire incarnée de l'auditeur, car « par l'éclat d'une image – explique Bachelard – le passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont se répercuter et s'éteindre »⁸⁰. Nous avons essayé ici de sonder la profondeur de ces échos. Comme nous l'avons constaté pour la réception de *Brouillards*, l'une des racines de notre capacité à activer l'imagination dynamique remonte à notre vie intra-utérine, dont la mémoire résonne inconsciemment lorsque nous projetons sur la musique certains schèmes incarnés. Comme le confirme Umberto Eco, le brouillard est « utérin », puisqu'il réalise ce rêve impossible – mais très répandu parmi les humains – de revenir dans l'utérus, de retrouver ce « bonheur amniotique »⁸¹. Comme dans l'expérience de Schmitz, le brouillard musical peut alors nous replonger dans un univers pré-visuel, animé par des vibrations et des mouvements, qui renvoie naturellement à cet autre univers où nous avons construit notre *première expérience relationnelle avec un être cher qui nous contenait* (une relation étudiée, entre autres, par Colwyn Trevarthen, pour qui la « musicalité des comportements » se construit déjà au cours des échanges mère-enfant pendant la vie prénatale⁸²). Le « blottissement », image motrice récurrente à l'écoute de *Brouillards*, est ici une expérience de la *proximité avec l'autre*, qui renvoie à des vécus primordiaux, comme dans le liquide amniotique, où le fœtus croît dans le « retentissement » avec le corps maternel, remarque Joël Clerget, ou chez le nouveau-né, qui « entend la résonance de sa présence dans l'accueil de sa maman »⁸³. L'expérience intra-utérine serait ainsi l'une des sources de ce que Lassus a appelé la

⁸⁰ Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, op. cit., pp. 1-2.

⁸¹ Cf. Eco, U., « Prefazione », in Ceserani, R., Eco U. (eds.), *Nebbia*, Turin, Einaudi, 2009, pp. vii-xii.

⁸² Trevarthen, C., « The musical art of infant conversation: narrating in the time of sympathetic experience, without rational interpretation, before words », *Musicae Scientiae*, 2008, n° 12/1 (suppl.), pp. 15-46.

⁸³ Clerget, J., « Comment se blottir et résonner ? », *Spirale*, n°100/4, 2021, p. 99.

« poétique de la relation »⁸⁴, qui caractérise l'approche de Bachelard et qui se fonde sur des notions musicales comme le retentissement, la sympathie, l'harmonie, la faculté de vibrer. L'image du brouillard, comme celle de la nuit (autre image bachelardienne du prénatal), est révélatrice de ce fonctionnement de l'imagination humaine, car elle met en échec notre vision et nous oblige à nous focaliser sur notre corps en mouvement : mouvement *imaginé*, lorsque le contenant nous paralyse, ou *réel*, quand nous décidons d'en sortir (car, tant dans le brouillard que dans l'utérus, remarque Eco⁸⁵, nous ne pouvons nous empêcher de bouger pour en sortir). Une poétique musicale enracinée dans l'imagination dynamique et imprégnée par la mémoire du corps, comme celle de Debussy, pourra alors se charger de cette fonction régressive, capable de conduire *au seuil de la rêverie*, là où le sujet lecteur-auditeur touche à sa propre ontogenèse, où le retour à la nuit première⁸⁶ de son être lui permet de savourer *l'aube même de sa subjectivité*.

Francesco Spampinato

francescospampinato@yahoo.it

ACCRA (UR 3402) et ITI CREA (Université de Strasbourg)

Bibliographie

- Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.
 Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942.
 Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
 Bachelard, G., *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.
 Bachelard, G., *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination et les forces*, Paris, José Corti, 1947.
 Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948.
 Bachelard, G., *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939.
 Bachelard, G., *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970.
 Barontini, R., « Gaston Bachelard : etica e poetica della notte », in Dolfi, A. (ed.), *Notturmi e musica nella poesia moderna*, Florence, Firenze University Press, 2018, pp. 89-99.
 Bontems, V., « La notion de mouvement chez Gaston Bachelard », in Bruzan, A., Mocan, R., Vicovanu, R. (eds.), *Penser le mouvement. Littérature, art, philosophie*, 2015, dossier en ligne, <https://www.fabula.org/colloques/document2599.php> (dernière consultation 06.09.2022).
 Boutonnier, J., *Dessins des enfants*, Paris, Scarabée, 1953.
 Bulcão, M., « Gaston Bachelard : corpo e matéria como fundamentos da imagética criadora », *Prometeus*, 2013, vol. 6, n° 12, pp. 17-25.
 Ceserani, R., Eco U. (eds.), *Nebbia*, Turin, Einaudi, 2009.
 Clerget, J., « Comment se blottir et résonner ? », *Spirale*, n° 100/4, 2021, pp. 97-101.
 Cox, A., *Music and embodied cognition: listening, moving, feeling, and thinking*, Bloomington, Indiana University Press, 2016.

⁸⁴ Cf. Lassus, M.-P., *op. cit.*, p. 156.

⁸⁵ Eco, U., *op. cit.*

⁸⁶ Comme le remarque Riccardo Barontini, la nuit, en tant que « limite extrême d'union entre le sujet et le monde peut devenir un horizon désirable, une sorte d'ascèse que la poésie favorise [...] emblème d'une frontière infranchissable entre subjectivité et absence de subjectivité », « Gaston Bachelard : etica e poetica della notte », in Dolfi, A. (ed.), *Notturmi e musica nella poesia moderna*, Florence, Firenze University Press, 2018, p. 98.

- Dal Pozzolo, M., «Corpo organico, corpo animale: le rêverie bachelardiane della corporeità», *Études bachelardiennes*, 2020, n° 1, pp. 75-89.
- Debussy, C., *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987.
- Delalande, F., *Analyser la musique, pourquoi, comment ?*, Paris, INA, 2013.
- Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- Eco, U., «Prefazione», in Ceserani, R., Eco U. (eds.), *Nebbia*, Turin, Einaudi, 2009, pp. vii-xii.
- Gautier, J.-F., *Claude Debussy, la musique et le mouvant*, Arles, Actes Sud, 1999.
- Imberty, M., *Les Écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Bordas/Dunod, 1981.
- Jankélévitch, V., *Debussy et le mystère de l'instant. De la musique au silence II*, Paris, Plon, 1976.
- Johnson, M., *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Larson, S., *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2012.
- Lassus, M.-P., *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires Septentrion, 2010.
- Liess, A., « L'harmonie dans les œuvres de Claude Debussy », *La Revue musicale*, n° 111, janvier 1931, pp. 37-54.
- Lima, A. M. A. de, « Imagem, corpo e dança no pensamento de Gaston Bachelard », *Reflexão*, 2006, vol. 31, n° 89, pp. 59-66.
- Lockspeiser, E., Halbreich, H., *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980.
- Reybrouck, M., « Musical imagery. Between sensory processing and ideomotor simulation », in Godøy, R. I., Jørgensen, H. (eds.), *Musical imagery*, New York, Taylor & Francis, 2001, pp. 117-136.
- Ruggieri, V., *L'esperienza estetica. Fondamenti psicofisiologici per un'educazione estetica*, Rome, Armando, 1997.
- Schmitz, R., *The piano works of Claude Debussy*, New York, Duell, Sloan & Pearce Publishers, 1950, rééd. New York, Dover, 2014.
- Smoje, D., « L'audible et l'inaudible », in Nattiez, J.-J. (ed.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1 (*Musiques du XX^e siècle*), Arles, Actes Sud, 2003, pp. 283-322.
- Spampinato, F., « Les incarnations du géotropisme musical : Jankélévitch à l'écoute de Debussy », *Musique en acte*, n° 2, 2022, pp. 91-105.
- Spampinato, F., *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Spampinato, F., *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- Stefani, G., Guerra Lisi, S., *Gli Stili Prenatali nelle arti e nella vita*, Bologne, CLUEB, 1999, trad. fr. *Les Styles Prénatals dans les arts et dans la vie*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Therrien, V., *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1970.
- Trevarthen, C., « The musical art of infant conversation: narrating in the time of sympathetic experience, without rational interpretation, before words », *Musicae Scientiae*, 2008, n° 12/1 (suppl.), pp. 15-46.
- Vion-Dury, J. « Stili Prenatali e fenomenologia dell'esperienza musicale », communication au 25^{ème} colloque international de Globalité des Langages (organisé par S. Guerra Lisi et F. Spampinato), Rome, 5 février 2021, disponible en ligne www.youtube.com/watch?v=8yah98tbxPg (dernière consultation 06.01.2024).
- Vion-Dury, J., Mougin, G., « L'exploration de l'expérience consciente : archéologie d'une démarche de recherche. Vers l'entretien phénoménologique expérientiel (EPE) », *Chroniques phénoménologiques*, 2018, n° 11, pp. 44-57.
- Wunenburger, J.-J., « Force et résistance, le rythme de la vie », in Worms, F., Wunenburger, J.-J. (eds.), *Bergson et Bachelard, continuité et discontinuité ?*, Paris, PUF, 2008, pp. 27-37.
- Zbikowski, L., *Conceptualizing music : cognitive structure, theory, and analysis*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002.