

Université Paris X - Nanterre

# TROPISMES

## N° 8

*Musique en textes*



1997

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

---

---

## **Panique et nympholepsie (thème et variations)**

---

---

---

### **1. Introduction.**

---

"The science of nympholepsy is a precise science." Ceci est le début d'une des citations que l'OED utilise pour illustrer le sens du mot "nympholepsy", dont voici la définition : "a state of rapture supposed to be inspired in men by nymphs; hence, an ecstasy or frenzy of emotion, esp. that inspired by something unattainable." La citation est tirée de *Lolita*, et Nabokov poursuit, la langue dans la joue : "Actual contact would do it in one second flat. An interspace of a millimeter would do it in ten." Moment émouvant : ce mot vénérable, hellénico-victorien, où se disait quelque chose des liens entre l'esthétique et le sacré, sous l'espèce de ce qu'on appelle la possession ou la sublimation, est en train de changer de sens, par désublimation ironique, et de viser ce que Zazie appelle les "papouilles zosées" : le nympholepte n'est plus pris (comme on dit l'ensorcelé "pris") par les nymphes, mais par les nymphettes. La dernière citation de l'OED, prise dans le *TLS*, et qui date de 1974, parle de "his congenital nympholepsy for slender girls with thin arms." Je ne sais s'il est question d'Humbert Humbert, de Nabokov, ou de qui que ce soit d'autre. Mais je sais que l'on est passé du ravissement au rapt, sinon au raptus, de l'épiphanie à l'orgie.

*Panique et nympholepsie (thème et variations)*

L'histoire de ce terme fort rare n'aurait aucun intérêt si nous n'étions lecteurs de Swinburne, et si l'un de ses derniers poèmes n'était intitulé "A Nympholept". Le nympholepte qui y parle célèbre les mystères du grand dieu Pan. Voici les vers 50 à 63 :

*But the silence trembles with passion of sound suppressed,  
And the twilight quivers and yearns to the sunward, wrung  
With love as with pain, and the wide wood's motionless breast  
Is thrilled with a dumb desire that would fain find tongue  
And palpitates, tongueless as she whom a mansnake stung,  
Whose heart now heaves in the nightingale, never at rest  
Nor satiated ever with song till her last be sung.  
Is it rapture or terror that circles me round, and invades  
Each vein of my life. with hope - if it be not fear?  
Each pulse that awakens my blood into rapture fades,  
Each pulse that subsides into dread of a strange thing near  
Requickens with sense of a terror less dread than dear.  
Is peace not one with light in the deep green glades  
Where summer at noonday slumbers? Is peace not here? <sup>1</sup>*

Ces deux strophes décrivent l'expérience épiphanique de la rencontre avec Pan, qui a au moins trois caractéristiques frappantes : le sens habituellement dominant, la vue, s'éclipse au profit de l'ouïe, et d'un vague sens interne, qui est rythme et pulsation; ce que l'ouïe perçoit, ce n'est pas un son, même musical, c'est un silence, mais un silence qui est frémissement, toujours sur le point de devenir musique, sans jamais toutefois se transformer en son – ce fil du rasoir, dont la meilleure incarnation est le murmure, servira de fil conducteur à ma réflexion; enfin, l'expérience est douce-amère, mélange inextricable de plaisir et de souffrance, de ravissement et de terreur – cette terreur que l'on nomme panique.

Dans le poème de Swinburne, le dieu Pan est assimilé, je suppose par fausse étymologie, à la *natura naturans*, au grand tout, sorte de Mont Blanc invisible hérité de Shelley, par l'un de ses épigones (la véritable étymologie de "Pan" n'est pas "pa~", "tout", mais "paIn", qui

<sup>1</sup> A.G. Swinburne, *Selected Poems*, Manchester, Carcanet, 1982, p. 234.

*Jean-Jacques Lecercle*

vient de la racine "pa", laquelle a donné "pâtre" : non la nature, mais le dieu grotesque des bergers d'Arcadie). Il m'importe cependant que ce Mt Blanc swinburnien soit invisible, que la force du dieu soit dans son souffle, dans la pulsation, dans le murmure, et non dans le spectacle ou la lumière (ainsi Moïse descendait du Sinaï la face voilée pour ne pas aveugler les fidèles); il m'importe aussi que ce grand Tout soit essentiellement rythme, comme le dit le vers 105 :

*Thine immanent presence, the pulse of thy heart's life, Pan.*<sup>2</sup>

Entre musique et silence, sur le fil du rasoir qui est au coeur de l'expérience nympholeptique, il y a un souffle, un murmure, celui du ravissement de la panique, cette "tremulous cadence slow" que, dans un autre contexte, Arnold entendit sur la plage de Douvres, et dont le référent immédiat était le bruit du ressac – voilà encore un poème où la lumière (pour des raisons évidentes) s'est retirée, et où l'ouïe devient le sens dominant.

---

## **2. Le thème – un thème fin de siècle, le grand dieu Pan.**

---

J'ai toujours été étonné par la fascination que les victoriens tardifs, et leurs successeurs immédiats, éprouvaient pour cette figure marginale du panthéon grec – le thème traditionnel de *l'et in Arcadia ego*, qu'illustra abondamment Poussin, ne suffit pas à expliquer cette promotion, où l'Arcadie mythique a disparu, et la panique a envahi la scène.

L'origine, bien sûr, est dans les idylles de Théocrite, et plus particulièrement dans "La passion de Daphnis". Dans le prologue, avant de chanter l'histoire de Daphnis, qu'il a composée, Thyrsis s'adresse au berger et loue son habileté à la flûte, qui peut rivaliser avec celle de Pan. Le berger lui répond :

*There must be no piping at midday, shepherd, none:  
We are scared of Pan. Now is the time when he rests*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 235.

*Panique et nympholepsie (thème et variations)*

*Tired out from the morning's hunting. He can turn nasty  
Tilting his nose at us, quick to take offence.*<sup>3</sup>

Midi est l'heure de la panique, l'heure où le son de la flûte, fût-elle de Pan, doit cesser. Midi est l'heure du ravissement et de la terreur, car Pan est aussi cruel que charmant – voilà une autre incarnation du fil du rasoir.

La cruauté de Pan est un des aspects du mythe que les victoriens tardifs ont retenu – le mythe est alors l'instrument d'un fantastique hellénisé. On le trouve au centre de la nouvelle de Saki, "*The Music on the Hill*"<sup>4</sup>, où l'héroïne, petite bourgeoise urbaine en mal de retour aux champs, est punie d'un sacrilège involontaire par la musique du dieu, qui la jette sous les sabots d'un cerf lancé au galop. On la trouve encore dans *The Great God Pan*<sup>5</sup>, d'Arthur Machen, où l'héroïne-Pandore, réincarnation des diablasses du roman gothiques est née d'une femme devenue folle parce que, dans une expérience digne de *Frankenstein*, un savant diabolique, par une opération du cerveau, lui avait fait voir le dieu Pan. Ce n'est pas cet aspect du mythe qui m'intéresse : la panique n'y est que pure terreur, et l'épiphanie uniformément noire (la diablesse de Machen est liquidée à la fin du roman comme l'est Dracula).

M'intéressent en revanche les deux autres versions du mythe – l'une musicale, l'autre centrée sur le silence de la panique. *The Wind in the Willows*, de Kenneth Grahame, contient un chapitre qui, par son ton plus grave, plus "sérieux", détonne. Il s'intitule "The Piper at the Gates of Dawn". Le jeune fils de la Loutre a disparu, et le Rat et la Taupe partent à sa recherche sur la rivière. L'épiphanie les guette, sous la forme d'une flûte de Pan entendue dans le lointain :

*'Now it passes on and I begin to love it.' [Rat] said presently. 'O, Mole! The beauty of it! The merry bubble and joy, the thin, clear, happy call of the distant piping! Such music I never dreamed of, and the call in it is*

3 Theocritus, *The Idylls*, transl. R. Wells, Harmondsworth, Penguin, 1982, pp. 161-66.

4 Saki, *The Penguin Complete Saki*, Harmondsworth, Penguin, 1982, pp 161-66.

5 A. Machen, *The Great God Pan*, Londres, 1894.

Jean-Jacques Lecercle

*stronger even than the music is sweet! Row on, Mole, row! For the music and the call must be for us.*<sup>6</sup>

Inévitablement, sur une île au milieu de la rivière, le voile sera déchiré (cette image shelleyenne est centrale chez Machen également) et le dieu apparaîtra, proquant transe et non panique (les deux indications sont explicites dans le texte) – un dieu joyeux, taquin et bienveillant ("the kindly eyes that were looking down on them humorously"<sup>7</sup>), qui a retrouvé et protège l'enfant perdu, niché entre ses sabots et profondément endormi. Ce dieu est l'antithèse du diable de Machen, mais aussi l'illustration des liens entre la musique et la transe, sous la forme d'un enchantement, et d'une possession douce et faste : la musique induit une perte temporaire de soi, mais que a des conséquences heureuses, puisque le Rat d'eau sorti de sa transe "bursts into song", devient poète et porte-parole du dieu. Je vous épargne ces vers, la poésie n'étant pas le fort de Grahame, et cette version de mythe, trop chargée d'affect positif pour être honnête, versant dans la mièvrerie. Belle version diurne de la nympholepsie néanmoins (dont Machen et Saki montraient la face nocturne) : la musique est cause de transe, mais aussi vecteur de nostalgie, du mythe grec comme passé qui n'a jamais été (où vous reconnaîtrez la célèbre conception des mythes grecs défendue par l'historien victorien Grote).

La mélodie de la syrinx est trop facile – elle fait de la musique l'instrument mièvre d'une épiphanie que l'air du temps refuse à la religion. C'est pourquoi la version silencieuse du mythe de Pan est la plus intéressante. "The Story of a Panic", de Forster, en est la plus belle illustration. L'histoire se passe en Italie. Elle est narrée par un petit-bourgeois anglais ridicule, version caricaturale de ces notables que détestait Forster. De ce point de vue biaisé, la nouvelle nous conte la conversion d'un petit monstre, fils à papa gâté et stupide, en faune, au grand scandale de la communauté des touristes. La conversion a lieu lors d'une scène de panique, lorsqu'à midi (bien sûr) le silence se fait :

6 K. Grahame, *The Wind in the Willows*, Londres, Methuen, 1926, p. 124.

7 *Ibid.*, p. 127.

*Panique et nympholepsie (thème et variations)*

*Then the terrible silence fell upon us again. I was now standing and watching a cat's-paw of wind that was running down one of the ridges opposite, turning the light green to dark as it travelled. A fanciful feeling of foreboding came over me; so I turned away, to find to my amazement, that all the others were also on their feet, watching it too. (...) I became terribly frightened, more frightened than I ever wish to become again, frightened in a way I never have known either before or after. (...) Who moved first has never been settled. It is enough to say that in one second we were tearing away along the hillside.<sup>8</sup>*

L'adolescent, Eustace, est, lui, resté – il a été élu par le dieu, et ne rêve plus que vagabondages nocturnes et expériences cosmiques, choquant ainsi bien plus ses compatriotes qu'il ne le faisait par sa veulerie et son égoïsme d'avant la grâce. Et seul le comprend maintenant le petit serveur italien, qui meurt en le laissant s'enfuir, hurlant et riant à la fois.

Il y a du bruit dans cette nouvelle, mais point de musique – des criaillements avant, des hululements et des glapissements après. Mais il y a au cœur du texte une expérience que je ne peux qualifier que de musicale, lorsque le silence se fait. Et si l'horrible Eustace est élu, c'est qu'au moment crucial il était en train de se tailler un sifflet – la conversation de pique-nique de tous ces ayant-droit a également servi d'amorce, ou de provocation, car ils ont des lettres et se rappellent, inspirés par le paysage, le célèbre récit de la mort du grand dieu Pan. Eustace est le véritable nympholepte : il a vu quelque chose qui a changé sa vie ; cette conversion s'est faite dans un moment de panique bestiale ; et, par son silence, l'instant épiphanique est, et n'est pas, une expérience musicale.

A la fin de ce parcours, je suis en mesure de formuler clairement mon thème, en une seule phrase, sans fioritures. Mon fil du rasoir se laisse décrire comme une corrélation qui oppose les deux versions du mythe de Pan, Grahame et Forster, comme le bruit s'oppose au silence, le faste au néfaste et au ravageur, l'enthousiasme à la panique, la musique jouée par un instrument au frémissement du vent dans les

<sup>8</sup> E. M. Forster, *Collected Short Stories*, Harmondsworth, Penguin, 1957, pp. 14-5.

Jean-Jacques Lecercle

feuilles. Appeler cette série d'oppositions le fil du rasoir, c'est dire que les deux versions du mythe sont solidaires quoiqu'opposées, en ce qu'en elles se disent, de diverses façons, les rapports de la littérature, ou du langage, à la musique, rapports qui vont bien au delà d'une simple illustration thématique. Trois variations vont explorer ces rapports.

---

### **3. Première variation, sur un air de Donizetti**

---

Il y a un autre texte de Forster qui relate une expérience nympholeptique : c'est la scène de l'opéra dans *Where Angels Fear to Tread*. Un trio d'anglais fort anglais, le frère, la sœur et l'amie de la famille, ont été dépêchés à Monteriano, pas très loin de Gubbio, pour arracher un enfant, fils d'une anglaise défunte, à son père italien : même s'il est métis, on ne peut laisser ce malheureux grandir chez les sauvages. En arrivant à Monteriano, ils passent la soirée à l'opéra, où l'on donne *Lucia di Lammermoor* :

*He had been to this theatre many years before, on the occasion of a performance of La Zia di Carlo. Since then it had been thoroughly done up, in the tints of the beetroot and the tomato, and was in many other ways a credit to the little town. The orchestra had been enlarged, some of the boxes had terra-cotta draperies, and over each box was now suspended an enormous tablet, neatly framed, bearing upon it the number of that box. There was also a drop-scene, representing a pink and purple landscape, wherein sported many a lady lightly clad, and two more ladies lay along the top of the proscenium to steady a large and pallid clock. So rich and appalling was the effect, that Philip could scarcely suppress a cry. There is something majestic in the bad taste of Italy ; it is not the bad taste of a country which knows no better ; it has not the nervous vulgarity of England, or the blinded vulgarity of Germany. It observes beauty, and chooses to pass it by. But it attains to beauty's confidence. This tiny theatre of Monteriano spraddled and swaggered with the best of them, and these ladies with their clock would have nodded to the young men on the ceiling of the Sistine.*



*Panique et nympholepsie (thème et variations)*

*Philip had tried for a box, but all the best were taken: it was rather a grand performance, and he had to be content with stalls. Harriet was fretful and insular. Miss Abbott was pleasant, and insisted on praising everything: her only regret was that she had no pretty clothes with her. 'We do all right', said Philip, amused at her unwonted vanity.*

*'Yes, I know; but pretty things pack as easily as ugly ones. We had no need to come to Italy like guys.'*

*This time he did not reply 'But we're here to rescue a baby.' For he saw a charming picture, as charming a picture as he had seen for years – the hot red theatre; outside the theatre, towers and dark gates and medieval walls; beyond the walls olive-trees in the starlight and white winding roads and fireflies and untroubled dust; and here is the middle of it all, Miss Abbott, wishing she had not come looking like a guy. She had made the right remark. Most undoubtedly she had made the right remark. This stiff suburban woman was unbending before the shrine.*

*'Don't you like it at all?' he asked her.*

*'Most awfully.' And by this bald interchange they convinced each other that Romance was here.*

*Harriet, meanwhile, had been coughing ominously at the drop-scene, which presently rose on the grounds of Ravenswood, and the chorus of Scotch retainers burst into cry. The audience accompanied with tappings and drummings, swaying in the melody like corn in the wind. Harriet, though she did not care for music, knew how to listen to it. She uttered an acid 'Shish!'*

*'Shut it,' whispered her brother.*

*'We must make a stand from the beginning. They're talking.'*

*'It is tiresome,' murmured Miss Abbott; 'but perhaps it isn't for us to interfere.'*

*Harriet shook her head and shished again. The people were quiet, not because it is wrong to talk during a chorus, but because it is natural to be civil to a visitor. For a little time she kept the whole house in order, and could smile at her brother complacently.*

*Her success annoyed him. He had grasped the principle of opera in Italy – it aims not at illusion but at entertainment – and he did not want this great evening-party to turn into a prayer-meeting. But soon the boxes began to fill, and Harriet's power was over. Families greeted each other across the*

Jean-Jacques Lecercle

auditorium. People in the pit hailed their brothers and sons in the chorus, and told them how well they were singing. When Lucia appeared by the fountain there was loud applause, and cries of 'Welcome to Monteriano!' 'Ridiculous babies!' said Harriet, settling down in her stall.

'Why, it is the famous hot lady of the Apennines,' cried Philip; 'the one who had never, never before –'

'Ugh! Don't. She will be very vulgar. And I'm sure it's even worse here than in the tunnel. I wish we'd never –'

Lucia began to sing, and there was a moment's silence. She was stout and ugly; but her voice was still beautiful, and as she sang the theatre murmured like a hive of happy bees. All through the coloratura she was accompanied by sighs, and its top note was drowned in a shout of universal joy.

So the opera proceeded. The singers drew inspiration from the audience, and the two great sextettes were rendered not unworthily. Miss Abbott fell into the spirit of the thing. She, too, chatted and laughed and applauded and encored, and rejoiced in the existence of beauty. As for Philip, he forgot himself as well as his mission. He was not even an enthusiastic visitor. For he had been in this place always. It was his home.

Harriet, like M. Bovary on a more famous occasion, was trying to follow the plot. Occasionally she nudged her companions, and asked them what had become of Walter Scott. She looked round grimly. The audience sounded drunk, and even Caroline, who never took a drop, was swaying oddly. Violent waves of excitement, all arising from very little, went sweeping round the theatre. The climax was reached in the mad scene. Lucia clad in white, as befitted her malady, suddenly gathered up her streaming hair and bowed her acknowledgements to the audience. Then from the back of the stage – she feigned not to see it – there advanced a kind of bamboo clothes-horse, stuck all over with bouquets. It was very ugly, and most of the flowers in it were false. Lucia knew this, and so did the audience; and they all knew that the clothes-horse was a piece of stage property, brought in to make the performance go year after year. None the less did it unloose the great deeps. With a scream of amazement and joy she embraced the animal, pulled out one or two practicable blossoms, pressed them to her lips, and flung them to her admirers. They flung them back, with loud melodious cries, and a little boy in one of the stage-boxes snatched up his

*Panique et nympholepsie (thème et variations)*

*sister's carnations and offered them. 'Che carino!' exclaimed the singer. She darted at the little boy and kissed him. Now the noise became tremendous. 'Silence! Silence!' shouted many old gentlemen behind. 'Let the divine creature continue:' but the young men in the adjacent box were imploring Lucia to extend her civility to them. She refused, with a humorous expressive gesture. One of them hurled a bouquet at her. She spurned it with her foot. Then, encouraged by the roars of the audience, she picked it up and tossed it to them. Harriet was always unfortunate. The bouquet struck her full in the chest, and a little billet-doux fell out of it into her lap.*

*'Call this classical?' she cried, rising from her seat. 'It's not even respectable! Philip! Take me out at once.'*<sup>9</sup>

Une séance d'opéra en Italie, dans un théâtre de province, est à une soirée à Covent Garden ce que Donizetti est à Walter Scott – ce n'est pas exactement la même atmosphère. Ce n'est même pas le même objet, puisqu'il apparaît à la fin du texte cité que l'essentiel n'est pas l'opéra et les émotions esthétiques, "classiques" comme dit Harriet, qu'il suscite, mais le jeu entre la cantatrice et ses admirateurs, jeu qui n'est "même pas respectable". Et pourtant ce spectacle plus qu'un peu vulgaire, mais cependant fort attachant, provoque chez les deux autres anglais, Philip et Miss Abbott, une expérience nympholeptique qui les pousse à s'abandonner à la couleur locale.

*Miss Abbott fell into the spirit of the thing. She, too, chatted and laughed and applauded and encored, and rejoiced in the experience of beauty. As for Philip, he forgot himself as well as his mission. He was not even an enthusiastic visitor. For he had been in this place always. It was his home.*<sup>10</sup>

Il ne m'échappe pas bien sûr que la scène est ironique, que ce que nous avons ici est la répétition, sur le mode comique, du mythe de Pan dans sa version musicale (enthousiasme, transe, possession). De

9 E.M. Forster, *Where Angels Fear to Tread*, Harmondsworth, Penguin, 1959, pp. 102-5.

10 *Ibid.*, p. 104.

fait, l'ironie de Forster est ancrée dans une psychologie des peuples, et le mythe est l'instrument d'une confrontation entre l'Angleterre et l'Italie, qui pourrait, elle aussi, se filer en une corrélation : la Grande Bretagne contre l'Italie : Walter Scott contre Donizetti ; l'hymne protestant contre l'opéra ; le classique contre le vulgaire ; le silencieux (Harriet essaie de faire taire les italiens : en Angleterre, on écoute en silence) contre le bruyant ; l'écoute passive contre la loquacité active ; la distance critique du jugement contre la participation au spectacle ; enfin l'affirmation de soi de l'individu contre la fusion du moi dans le collectif du public. Ma corrélation ne rend pas seulement compte de cette scène, mais de tout le roman : la vignette est un abyme.

L'ironie de Forster se manifeste également dans l'intertexte, car l'italianité de l'opéra (avec ses Raimondo, Edgardo, etc.) a pour pendant une Ecosse d'opérette (comme dit Harriet : mais où diable est Walter Scott ?) et redouble, comme une seconde voix la première, le thème principal, qui contraste la psychologie des deux peuples. Elle atteint son point culminant dans l'allusion à Charles Bovary qui, en une autre occasion, comme Harriet aujourd'hui, essaya de suivre l'intrigue (laquelle, bien sûr, n'est pas caractérisée par le mimétisme et la vraisemblance). On se souvient de l'occasion : il a amené Emma à l'opéra, pour la consoler d'une déprime dont il ignore la cause (elle a été abandonnée par Rodolphe). Et il ne comprend rien. "Il avouait, du reste, ne pas comprendre l'histoire – à cause de la musique, qui nuisait beaucoup aux paroles."<sup>11</sup> Cette allusion précise crée entre les deux scènes, les deux romans, un parallélisme systématique. Dire qu'Harriet, qui refuse de se laisser capturer par les nymphes, est comme Charles Bovary, c'est dire que Philip, qui se laisse aller, se perd dans les mêmes illusions qu'Emma. Voici Emma écoutant Donizetti :

*Elle se retrouvait dans les lectures de sa jeunesse, en plein Walter Scott. Il lui semblait entendre, à travers le brouillard, le son des cornemuses écossaises se répéter sur les bruyères. D'ailleurs, le souvenir du roman facilitant l'intelligence du libretto, elle suivait l'intrigue phrase à phrase, tandis que d'insaisissables pensées qui lui revenaient se dispersaient*

11 G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Livre de Poche, 1961, p. 269.

*Panique et nympholepsie (thème et variations)*

*aussitôt sous les rafales de la musique. Elle se laissait aller au bercement des mélodies et se sentait elle-même vibrer de tout son être comme si les archets des violons se fussent promenés sur ses nerfs.*<sup>12</sup>

La nympholepsie victorienne se fait cliché – le cliché dit la vérité ironique du geste romantique, de la grandiloquence nympholeptique. Pourtant, sautant de cette scène à une autre encore plus célèbre du roman de Flaubert, je voudrais faire remarquer la présence de l'autre version du thème, celle où nympholepsie se conjugue avec silence. C'est la scène où Emma se donne à Rodolphe :

*Les ombres du soir descendaient ; le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Ça et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, envolant, eussent éparpillé leurs plumes. Le silence était partout ; quelque chose de doux semblait sortir des arbres ; elle sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. Alors, elle entendit tout au loin, au-delà du bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, une voix qui se traînait, et elle l'écoutait silencieusement se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus.*<sup>13</sup>

Alors, les impressions visuelles cèdent devant celles d'autres sens, des sensations rythmées, des pulsations, qui affectent l'ouïe comme elles affectent la chair. Alors le silence, ce silence qui est musique, se fait, et l'on entend l'appel du dieu Pan – qu'on écoute silencieusement, et qui silencieusement se mêle comme une musique aux vibrations des nerfs d'Emma : la double syntaxe de l'adverbe est un trait stylistique de génie.

Il suffit que je cite la phrase suivante ("Rodolphe, le cigare aux dents, raccommodait avec son canif une des deux brides cassées") pour que la réalité prosaïque dissipe l'illusion de l'épiphanie – même au moment suprême, Emma s'est encore fait du cinéma. Mais pas seulement : une émotion vraie est passée, et le souffle du dieu Pan s'est

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 196.

fait sentir, même chez Flaubert. Le texte s'est fait ambigu, sur le fil du rasoir, comme est ambigu le texte de Forster, à la fois ironique et profondément sérieux. Derrière la couleur locale et l'ironie intertextuelle de Forster, une expérience musicale s'exprime dans la chair du texte littéraire : celle de l'opéra comme forme théâtralisée de la possession. Je ne suis pas bien sûr le premier à dire cela : Michel Leiris et Gilbert Rouget l'ont dit avant moi.<sup>14</sup> Mais cette expérience est ambiguë : forme civilisée de la transe, l'opéra est trop musical, trop enchanteur, trop enthousiasmant pour ne pas couvrir le silence, comme on couvre un bruit – il n'est pas sûr qu'il soit meilleur en cela que l'hymne protestant que chante Harriet le dimanche à l'église, qu'il n'étouffe pas lui aussi l'épiphanie nympholeptique.

---

#### **4. Seconde variation, jouée à l'aulos, sinon à la syrinx**

---

Mon fil du rasoir s'est transformé en opposition : d'un côté la musique et la transe, de l'autre le silence et la panique. Ou encore, la musique explicite de l'opéra, contre la musique implicite du silence épiphanique. Devinez quel est le terme valorisé, et demandez vous s'il n'y a pas une esthétique derrière cette opposition : celle qui, par exemple, dans les références helléniques de Satie, opposerait les gymnopédies (impersonnelles et spartiales, donc laconiques, vouées au silence) aux gnossiennes, dont le rythme est plus expressif, plus lascif peut-être. Qui opposerait la lyre à l'aulos, c'est-à-dire le décorum de l'ethos aux excès orgiaques du pathos.

Cette opposition est classique – elle est celle que les grecs faisaient entre les modes dorien et phrygien. On la retrouve, par exemple, dans le *Politique* d'Aristote, au chapitre consacré à l'éducation des jeunes gens : ceux-ci doivent seulement écouter, et non jouer eux-mêmes, les mélodies phrygiennes, qui sont jouées par des esclaves, car elles réveillent les passions et provoquent les excès de l'enthousiasme.<sup>15</sup> L'aulos, la flûte, est l'instrument de cette musique pathétique qui provoque la mania dionysiaque de la transe. Non que la musique,

14 Gilbert Rouget, *La Musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 409-10.

15 Aristote, *Politique*, Livre VIII.

*Panique et nympholepsie (thème et variations)*

même éthique, protège entièrement de la mania, folie ou délire, mais il convient de les distinguer, comme le fait Socrate dans le *Phèdre*, où la mania se subdivise en quatre espèces : elle est mantique, si elle est inspirée par Apollon, téléstique, si elle l'est pas Dionysos, poétique lorsque les Muses la provoquent, érotique enfin, si Eros et Aphrodite s'en mêlent.<sup>16</sup> La première et la troisième sont nobles : elles produisent la divination et la poésie, activités sociales nécessaires ; la quatrième, qui donne les symptômes de l'amour fou, est inévitable ; la seconde, la "téléstique", étymologiquement associée aux rituels des mystères (l'adverbe "telestikôs" en grec veut dire "mystérieusement"), correspond selon Rouget à la transe, aux rituels douteux, dangereux et subversifs associés à Dionysos.

Voilà mon fil du rasoir dûment répertorié, triangulé. La littérature et la musique ont bien un point commun, qui est de donner lieu chacune à une mania, mais celles-ci sont d'espèces différentes, ce qui explique la séparation, et que la poésie ne puisse être véritablement musicale, ni la musique autre chose qu'un motif dans le texte littéraire. Charles Bovary a raison : il faut soigneusement séparer l'intrigue et la musique, car elles ne se mélangent pas, et l'expérience littéraire de la nympholepsie, qui se moque de ces distinctions, est nécessairement un échec.

Cette conclusion ne me satisfait pas. Elle est manifestement fondée sur l'opposition esthétique, aujourd'hui triviale, entre l'apollinien et le dionysiaque, et la musique se trouve prise (en tant qu'art dionysiaque) dans une opposition figée à la poésie, ou, si elle se distribue sur plus d'une des espèces de mania, dans une autre opposition entre musique apollinienne impersonnelle et digne, et musique dionysiaque orgiaque. L'expérience littéraire de la nympholepsie, dans sa formulation paradoxale que j'ai appelée "fil du rasoir" nous indique pourtant une autre direction : le dieu Pan n'est pas Dionysos, la panique n'est pas une transe, le bruissement du silence est plus musical que la mélodie phrygienne, qu'il dépasse sans pourtant l'annuler. Une troisième variation s'impose.

<sup>16</sup> Rouget, *op. cit.*, p. 344.

---

## 5. Une troisième variation, avec beaucoup de silences

---

Le rapport intime et constitutif de la musique au silence n'est plus à démontrer. Dans *La Musique et l'ineffable*,<sup>17</sup> Jankélévitch a écrit là-dessus de fort belles pages. Il envisage ce rapport sous deux espèces. Le silence est l'avant et l'après musique, ce dont la mélodie provient et ce vers quoi elle tend. Et le silence est le fond sur lequel le son musical s'élève, comme il est l'intervalle qui interrompt ce son et le transforme à son tour en fond. Plus précisément, le silence musical est aussi le silence de midi, moment où le grand Pan sommeille dans l'ancre des nymphes, "l'heure où la flûte du faune va commencer à dérouler sa cantilène."<sup>18</sup> Il apparaît que mon thème littéraire fin de siècle est aussi un thème musical fin de siècle. Debussy est après tout l'auteur d'un morceau pour flûte intitulé "La Syrinx".

Ce point étant acquis, je vais déplacer le rapport et me demander si la littérature est, elle aussi, intimement liée au silence. Le nom de Blanchot vient immédiatement à l'esprit.

Dans *l'Espace littéraire*, Blanchot distingue, chez Mallarmé, deux types de parole, brute et poétique, et ces deux paroles se définissent en termes de silence – de deux types de silence :

*"S'il cherche à exprimer le langage tel que le lui a découvert 'le seul acte d'écrire', Mallarmé reconnaît un 'double état de la parole, brut et immédiat ici, là essentiel.' Cette distinction est elle-même brutale, pourtant difficile à saisir, car, à ce qu'il distingue si absolument, Mallarmé donne la même substance, rencontre, pour la définir, le même mot, qui est le silence. Pur silence, la parole brute : '... à chacun suffirait peut-être pour échanger la parole humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie.' Silencieuse, donc parce que nulle, pure absence de mots, pur échange où rien ne s'échange, où il n'y a rien de réel que le mouvement d'échange, qui n'est rien. Mais il en va de même pour la parole confiée à la recherche du poète, ce langage dont toute la force est de n'être pas, toute la gloire d'évoquer, en sa propre absence, l'absence de tout :*

17 W. Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983.

18 *Ibid.*, p. 171.



### *Panique et nympholepsie (thème et variations)*

*langage de l'irréel, fictif et qui nous livre à la fiction, il vient du silence et il retourne au silence.*<sup>19</sup>

L'origine heideggerienne de ces lignes est claire. C'est dans *Sein und Zeit* que le silence est à la fois le symptôme du laconisme stupide, et la forme la plus haute de la parole, *Rede*, opposée au bavardage, *Gerede*. Mon fil du rasoir s'est déplacé, il coupe maintenant et la parole et le silence. Mais il m'importe que Blanchot définisse la parole poétique, qui est essentiellement silence, dans des termes musicaux : *a silentio ad silentium*.

Ce texte me dit que, dans le silence panique, dans le rythme et la pulsation de midi bruissant, littérature et musique se rejoignent, non comme des thèmes présents l'un dans l'autre (texte à référence musicale, musique littéraire à programme) non comme des sources de métaphores symétriques (la musique est langage, le texte fugue, sonate ou menuet), mais comme deux activités signifiantes entièrement distinctes et pourtant étroitement imbriquées : autre incarnation de ma métaphore du fil du rasoir, dont je vous rappelle, à titre de récapitulation, les divers sens. J'ai nommé successivement "fil du rasoir" deux versions de la nympholepsie, qui refusaient de se démêler : la version musicale et la version silencieuse. J'ai ensuite analysé en ces termes deux versions du mythe de Pan : la flûte et sa transe, ou la panique, l'une précédant ou suivant l'autre. Cet entrelacs a ensuite tenté de se transformer en opposition, entre l'apollinien et le dionysiaque. Ma troisième variation a déplacé cette opposition en montrant que parole poétique et musique, loin de s'opposer comme deux formes de mania, incarnaient de la même façon les rapports du rythme et du silence. Au terme des variations, le thème initial a été beaucoup déplacé, sinon malmené, mais il est, je l'espère, toujours audible.

---

## **6. Musique et langage**

---

<sup>19</sup> M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 34.

*Jean-Jacques Lecercle*

Ceci est conçu comme une cadence, morceau brillant dans un concerto, où l'interprète fait la preuve de ses talents de virtuose. Entendez : ici l'orateur se met à dire vraiment n'importe quoi.

J'essaie de penser les rapports entre musique d'un côté, langage et littérature de l'autre, hors des métaphores habituelles (la note comme signe sans signifié, les sons comme phonèmes, la portée comme lieu syntagmatique – ne parle-t-on pas de phrases musicales ?, l'interprète comme musicien et herméneute, etc.). Hors aussi la conséquence habituelle de ces métaphores, la réduction de l'un des termes à l'autre, le plus souvent de la musique au langage. Ainsi Jakobson envisage brièvement, au milieu de ses six fonctions, une fonction incantatoire ou magique du langage<sup>20</sup>, que Rouget, qui commente ce texte, analyse à juste titre comme un mixte de fonction conative et de fonction poétique (la fonction incantatoire est celle de la parole musicale, par exemple celle des incantations chamaniques qui induisent la transe). Mais Jakobson oublie bien vite cette fonction, mixte et donc impure, qui risquerait de rompre la belle symétrie de son édifice (une fonction par élément de la situation de communication) ; il est assez musicien, et poéticien, pour y flairer la réduction de la musique.

Je proposerai donc brièvement de rester sur le fil du rasoir, delier les deux termes sans les réduire. Et je serai forcé d'avancer à la hussarde, par assertions brutales. La musique est dans le langage la voix du silence, ce qui en lui permet d'enfin se taire, de dépasser les contraintes du sens vers l'impersonnel, le non-expressif, le non-signifiant. Si la séquence linguistique est naturellement organisée comme une chaîne de Markov, c'est-à-dire comme une série de choix de plus en plus contraints, et si pourtant, et contradictoirement, le sens ne se donne pas par petits bouts, par construction, mot après mot, syntagme après syntagme, mais d'un seul coup, par après coup, de ce lieu que Lacan appelle le point de capiton, alors s'insère dans cette contradiction, qui est au centre du fonctionnement du langage en tant qu'il vise à produire et communiquer du sens, une autre forme d'organisation, non linéaire, à l'architecture plus souple, que l'on

20 R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 216.

*Panique et nympholepsie (thème et variations)*

pourrait décrire à l'aide des termes musicaux de tension et de résolution. La phrase linguistique, elle aussi, est tendue vers sa résolution, qu'elle diffère autant qu'elle peut avant de se résoudre au silence. Il y a du musical dans la langue, qui est cette dérive, cette fuite panique devant le silence et vers le silence, par quoi le sens, au moment même où il se construit et où il se donne, se rétracte, se retire, s'efface – moment où le trop expressif devient l'inexpressif, ou le communicatif ne communique plus, ou communique autrement. Je crois que c'est ce que Roger Chazal vise sous le nom de masque ; et je sais que c'est ce que Blanchot vise sous le nom de silence.

---

## **7. Coda : enfin de la musique**

---

Il est un silence particulièrement précieux, et que vous attendez tous : celui du moment où je vais enfin me taire. J'y viens, en vous soumettant les deux premières strophes d'une chanson de Tarquin Merula, compositeur crémonais contemporain de Monteverdi, pour compenser ce que mon dernier repos avait d'abstrait et de grandiloquent. J'ai délibérément choisi une œuvre monophonique, une chanson, ou le rôle de l'instrument accompagnant est fort limité, afin que les rapports entre texte et mélodie apparaissent clairement :

*Quando gli uccelli portaronno i zoccoli  
E sù per l'aria voleran gli Buffoli  
Le Rose i gigli produranno Broccoli  
E le Ranochie soneranno i Zuffoli  
Il dì de Morti sarà senza moccoli  
Nera la neve e bianche le Tartufoli  
I Ricchi zaperanno la cicoria  
Prima que voi m'usciate di memoria*

*Quando li muti canterano favole  
E gli Tedeschi non sapran piu bere  
Li sorci piglieran le gatte gnavole  
E fuggirano i cani da le Lievere  
Quando sarà coperto il Ciel di tavole*

Jean-Jacques Lecercle

*Amaro sarà il zucchero e dolce il pevere  
Il Mar di piante i monti d'acqua carichi  
All'ora finiranno i miei ramarichi*<sup>21</sup>

Nous avons donc deux objets esthétiques, dont l'un contient l'autre comme une de ses composantes : une chanson et un texte. Il s'agit de les démêler à fin d'analyse, ce qui est en réalité, naturellement, n'a pas de sens.

Le texte d'abord. Il est d'auteur inconnu, et appartient à la tradition comique du monde renversé. Il joue de cette appartenance à des fins de contraste, puisqu'il prétend être la plainte d'un amant délaissé. La quatrième strophe nous dit : "Quand les chèvres chanteront la musique, quand les chiens n'auront plus de testicules, ce cœur qui languit sera heureux." Ce contraste générique a un équivalent formel : les strophes sont de type épique, mais les rimes sont comiques. Ce sont des rimes dites *a sdrucchiolo*, qui utilisent une particularité accentuelle de la langue italienne, l'existence de mots portant un accent tonique sur l'antépénultième – ces mots sont ici systématiquement placés en fin de vers, donnant à ceux-ci une chute dactylique d'effet comique. Ce texte est donc fort structuré : le vulgaire y ruine le noble, le comique l'élégiaque, et le nons-sens y est, par le métalepse usuelle, l'instrument d'un sens satirique ou parodique.

Comment ce texte est-il absorbé et transformé par la chanson ? Je propose quelques remarques brèves : 1) Dans la chanson, la mélodie n'accompagne pas le texte comme un instrument une voix, elle ne dialogue pas avec lui comme deux voix ou deux instruments. 2) Au contraire, la mélodie respecte le texte et sa structure : elle suit le rythme du vers, respecte la séparation strophique, elle est chanson en ce qu'elle respecte l'intelligibilité du texte : qui prête attention est en mesure de saisir les mots. 3) Plus, elle le met en valeur – elle se saisit d'un élément acoustique du texte, le rythme *a sdrucchiolo*, et se tisse autour de cet élément, si bien que les fins de vers du texte sont aussi

21 J'ai conscience de la difficulté qu'il y a à pratiquer l'appréciation musicale par écrit. Je ne peux qu'inciter le lecteur à se transformer en auditeur : Tarquinio Merula, *Arie e Capricci* (Montserrat Figueras), Astrée-Audivis, E 8503, 1993.

*Panique et nympholepsie (thème et variations)*

les points forts de la mélodie, la chute dactylique permettant le glissement de la voix ("*sdrucchiolare*" veut dire "glisser"). 4) Cette mise en valeur sort le texte du registre comique : même en tenant compte des différences d'époque et de culture, Merula n'est pas la race d'Offenbach, et ceci n'est pas une *comic song* : ce qui se joue avec le rythme *a sdrucchiolo*, c'est le mouvement musical formel de la montée de la tension et de sa brusque résolution. 5) Le résultat est que la chanson rend le texte inexpressif : aucune émotion, ni la nostalgie ni le sourire – c'est du moins ainsi que j'entends l'œuvre – ne surgit de la chanson. 6) Cette perte de sens expressif est aussi une perte de sens communicatif. En réalité, on *peut* comprendre le texte qui est chanté, mais cela n'a aucune importance – sa valeur esthétique ne change pas si le sens disparaît – les mots ne sont que les vecteurs de la tension-résolution mélodique. Par une sorte d'anti-métalepse, la chanson renvoie le texte à son non-sens premier, elle est seule à la hauteur de ce non-sens, que le texte, comme tout texte de *nonsense* conjure trop vite. 7) Le résultat de ce travail d'in-signifiante est que le texte se fond dans la forme musicale. La chanson n'est pas le support musical du texte, elle est son masque, au sens de Chazal, c'est-à-dire un creux porteur. 8) Ce faisant, elle rend le texte inattendu, lui rend la qualité d'événement textuel et sonore, que la régularité de sa structure lui avait fait perdre – la chanson ne respecte pas seulement le rythme du texte, elle le casse aussi, dans les fins de strophe. Elle est fidèle au non-sens du texte en cassant cette structure, dont l'excès, comme toujours, compense le manque de sens littéral. Dans la chanson, le texte reste insensé, énigmatique, mystérieux. 9) Ce faisant, la chanson, contre la toujours signifiante récupération de la métalepse, est fidèle à ce qui, dans la musique comme dans le discours, appartient au silence. Non seulement parce que le chant progresse *a silentio ad silentium*, mais aussi parce que dans la chanson, qui est panique du texte, le silence de l'insignifiant se fait enfin entendre ; le texte fondu dans la chanson nous livre ce que le texte indépendant, bavard, veut occulter : l'absent de tous les discours.

**Jean-Jacques Lecercle**  
**Université Paris X - Nanterre**