



Petit traité de "prothèse auriculaire" ou comment repenser l'*ekphrasis* musicale

- Florence Huybrechts

Symphonie en sol – Mozart
Ne rien dire - - -
Mais le dire si bien –
Ou plutôt, dire seulement
Tout ce qui est autour du dire même
Paul Valéry¹

Les récents essais de recadrage théorique dont a pu bénéficier l'*ekphrasis* telle qu'entendue en son sens, communément et *a priori* admis, de discours sur l'image, n'ont pas connu leur équivalent dans le domaine des études musico-littéraires, où les notions d'*ekphrasis* musicale et de *mélôphrasis* semblent s'imposer comme des outils analytiques fiables et interchangeable. Le consensus masque pourtant une profonde hétérogénéité conceptuelle, qui déborde largement les divergences d'appellation. Dans un article jugé fondateur, R. S. Edgecombe rangeait sous le terme passablement fourre-tout de *melôphrasis* « toute tentative verbale (*any verbal effort*) d'évoquer l'expérience d'une musique appréhendée de l'extérieur (*externally apprehended music*) »². Y. Landerouin ne le rejoint que partiellement dans son exploration de la critique dite « créative », en associant à la même expression les diverses formules d'évocation verbale de la musique, mais tâchant d'en identifier plus nettement la nature et les

¹ P. Valéry, *Cahiers*, tome XII (1927), Paris, Imprimerie nationale, 1957, p. 384.

² R. S. Edgecombe, « *Melôphrasis : Defining a Distinctive Genre of Literature/Music Dialogue* », *Mosaic*, volume 26, n°4, 1993, p. 2.

fonctions³. Passons les travaux anglo-saxons qui, à la faveur d'une extension sémantique douteuse, font de l'*ekphrasis* musicale la pièce de musique inspirée par une œuvre littéraire ou d'art visuel⁴ ; E. Reibel y a plus raisonnablement vu une modalité de « paraphrase littéraire de la musique »⁵, quand G. Bordry l'a définie tantôt comme la « description littéraire de la musique », tantôt comme une « forme littéraire (la plus littéraire) de critique musicale »⁶. Les points d'achoppement latents tiennent, on le voit, à la fixation tant de la nature intrinsèque de la « chose » (une figure littéraire ? une modalité du discours critique ?) que de son objet d'élection (*la* musique ? un morceau de musique ? l'expérience d'une musique ? une musique nécessairement réelle ou possiblement fantasmée ?) et de ses modes de fonctionnement - tour à tour description, évocation, thématization et paraphrase.

Nous voudrions profiter de cette contribution pour proposer un premier essai de systématisation et de redéfinition qui abordera, espérons-le, des enjeux répondant obliquement aux ambitions premières, essentiellement picturo-littéraires, du présent numéro et de sa revue-mère. Pour nous aider dans cette tâche seront une poignée d'hommes de lettres musicolâtres, qui grands connaisseurs et techniciens (Romain Rolland, André Gide, Robert Goffin), qui mélomanes-profanes passés maîtres dans l'art de penser et de pallier l'« état du manque de mots » (Henri Michaux et Paul Valéry).

Notons pour commencer, mais pour en finir d'entrée de jeu avec les précautions oratoires et les démarches d'affiliation, que nous ne souscrivons qu'à demi aux appréhensions d'un Nicolas Wanlin qui, dans sa vaste - et par ailleurs fort solide - étude de la référence artistique bertrandienne, arguant de l'abîme qui sépare l'antique notion rhétorique de nos propres et actuelles conceptions de la description, récuse la pertinence à encore parler de formes modernes comme d'*ekphrasis*⁷ : les méthodes de l'analyse énonciativo-pragmatique nous permettent aujourd'hui de

³ Y. Landerouin, « Les fonctions de l'évocation de l'*Opus 111* de Beethoven chez E. M. Forster et Thomas Mann », dans *Musique et roman*, Paris, Le Manuscrit, « Esprit des lettres », 2008, pp. 115-130.

⁴ Voir S. Bruhn, *Musical ekphrasis. Composers responding to Poetry and Painting*, New York, Pendragon Press, 2000.

⁵ E. Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Champion, 2005, p. 291.

⁶ G. Bordry, « Juste avant le roman : l'*ekphrasis* comme forme littéraire de critique musicale - autour d'un feuilleton de Delphine de Girardin », dans *Musique et roman*, *Op. cit.*, pp. 43-61.

⁷ N. Wanlin, *Aloysius Bertrand, le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2010.

reconsidérer la nature à la fois expressive et foncièrement « efficace » de pratiques méta-artistiques conçues dans une ère anti- ou post-rhétoricienne. Si, comme le dénonce légitimement l'auteur, une définition intellectuellement satisfaisante du principe d'enargeia, supposé au fondement de la nature efficiente en question, semble à ce jour faire défaut, des voix autorisées ont repensé l'*ekphrasis* sinon comme trope, du moins comme une manifestation discursive davantage essentialisée par ses moyens que par son objet⁸. Les avancées qu'elles ont opérées constituent en ce sens, en même temps qu'une opportunité pour les chercheurs issus d'autres champs disciplinaires mixtes, la condition de possibilité d'une théorie générale de l'*ekphrasis*.

Il reste que sur la scène globale des modes ekphrastiques, en dépit de la malléabilité acquise à la maturation du concept, d'irréductibles singularités isolent les dispositifs de préhension verbale du fait musical - lequel pose avec plus d'acuité, mais d'une manière semblablement suscitée par les expressions visuelles non-figuratives, le défi de la *dicibilité*⁹.

Sans doute n'est-il pas inutile de replonger aux sources de l'étymon grec pour trouver à structurer notre propos : non du lexème, mais de sa particule modalisante, plus à même d'éclairer la fonction qu'y associaient les Anciens, la nature et les effets qu'ont pu y injecter nos « modernes ». En l'espèce, la notion d'*ekphrasis* semble référer à un dire forgé ou forgeable d'une double façon : à la fois « à partir de [...] » (*ek* comme marqueur d'origine et de changement) et « avec puissance, vivacité » (*ek* comme préfixe intensif)¹⁰. La seule prise en compte de cette plausible nuance renseigne sur deux aspects dont nous estimons qu'ils déterminent l'*ekphrasis* en

⁸ Voir notamment: J. Molino, « Logiques de la description », *Poétique*, n°91, 1992, pp. 363-382 ; M. Riffaterre, « L'illusion d'*ekphrasis* », *La Pensée de l'image, Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, pp. 211-229 ; S. Dubel, « *ekphrasis* et *enargeia* : la description antique comme parcours », dans *Dire l'évidence (Philosophie et rhétoriques antiques)*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 449-462 ; A.-E. Spica, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVIIe siècle: Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, « Lumières Classiques », 2002 ; B. Vouilloux, « La description des œuvres d'art dans le roman français au XIXe siècle », dans *La Description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Paris/Rome, Somogy/Académie de France, 2004, pp. 153-184.

⁹ Sur cette question consulter T. Picard, *Musique et indicible dans l'imaginaire européen : Proposition de synthèse*, *Vox Poetica*, 2010 [[En ligne](#)]

¹⁰ Le dictionnaire Bailly note ainsi : « en composition, *ek* marque une idée (...) d'origine (...) / de changement (...) / d'achèvement ». Voir A. Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1981, p. 263.

général, l'*ekphrasis* musicale en particulier : sa nature expressive d'expansion, de translation ; sa fonction pragmatique de suggestion.

Quand le verbe « tire à soi » la musique. L'*ekphrasis* musicale comme expansion narrative du morceau musical

Expansion et translation donc : l'« ekphraséisation » est une opération de transcodage et en ce sens - si l'on admet l'idée que le tissu musical puisse avoir valeur de système « articulé », voué à la structuration d'un contenu expressif¹¹ - de dérivation hyperdiscursive. La musique n'est pas seulement l'input de la profération verbale, elle est un « code source » à transférer en un « code cible ». Aussi l'*ekphrasis* musicale ne peut-elle consister en la paraphrase d'un argument d'opéra ou d'un programme de musique instrumentale, ni en la remémoration d'une expérience périphérique à l'écoute d'une œuvre ; elle n'est pas davantage le poème vaguement inspiré ou la glose de la musique en tant qu'art-en-soi. Tournant le dos au commentaire, elle est réécriture de telle œuvre musicale, de tel morceau ou mouvement à tel moment de son écoute ou, éventuellement, de sa lecture¹².

La clef de voûte de l'opération tient selon nous à l'articulation, la mise en coordination de trois régimes de temporalité : la translation s'effectue d'un temps musical (le syntagme mélodico-rythmique que sous-tend et consolide le paradigme harmonique) vers une temporalité de la narration, *via* le tiers-régime d'un temps des émotions, des sensations et de ce que nous nommerons la « fantaisie » de l'auditeur-discoureur - l'imagination perceptive à même de recréer, à partir de stimuli externes et par association d'idées, un univers synesthésique d'images, de couleurs et d'atmosphères, de sons et d'odeurs.

¹¹ Cette idée ne va pas de soi et nous partageons les réserves de Gérard Dessons qui, dans *L'Art et la manière* (Paris, Champion, 2004, p. 351), condamne la propension d'une certaine vulgate théorique à forcer un rapprochement entre musique et langage articulé : « Il n'y a pas plus de langage de la peinture ou de la musique qu'il n'y a de langage des fleurs ». Les recherches en sémiotique, sémantique et narratologie comparées ont toutefois établi, à suffisance semble-t-il, qu'à défaut de transpositions effectives il était possible de mettre au jour une dynamique cohérente d'homologie et de redéfinir la musique comme un code organisé, affecté dans et par la forme, selon les mécanismes de l'évocation et de l'expressivité, à la structuration d'unités signifiantes. Voir notamment J.-J. Nattiez, *Fondement d'une sémiologie de la musique* (Paris, 10-18, 1975) ; E. Tarasti, *La musique et les signes : précis de sémiotique musicale* (Paris, L'Harmattan, 2006) ; M. Grabòcz, *Musique, narrativité, signification* (Paris, L'Harmattan, 2009).

¹² Cette nécessité de l'actualisation nous retiendra plus longuement au second point de l'analyse.

C'est ainsi par le biais de l'expérience mentale et sensualiste que l'on « extirpe » le verbe à la musique, comme on en volerait à la peinture, la sculpture ou l'architecture ; à ceci près que si l'*ekphrasis* de l'œuvre visuelle se fait le relais d'une temporalité artificielle et proprement imaginée, comme injectée dans l'espace - *stasis* de la toile ou de l'objet d'art, l'*ekphrasis* musicale compose avec un temps préexistant, l'espace kinétique d'éclosion des phrases, des rythmes, reprises et tempi orphiques.

Musique. (...) Série de ponts jetés sur le temps¹³

A cet égard, elle semble être toujours-déjà narration, et n'être éventuellement description que parce qu'elle est narration, relation de cette histoire-avènement de la musique - non de la Musique, rappelons-le. Histoire qui est une diégèse paradoxale, tout juste née de la fusion entre l'objet perçu et le sujet percevant, et structurée par la progression des motifs musicaux, la scansion événementielle des sensations et états d'âme y associés. Par la magie de l'animation, les éléments primaires de la grammaire musicale (notes, accords, rythmes, intervalles) et les affects, cette « faune trouble et fascinante du subconscient »¹⁴, sont personnifiés et mis en mouvements - ruptures, tensions, climax, détente et apaisement ; dans une soumission symbolique au monde de l'image, ils deviennent les héros de micro-drames, les actants chimériques d'aventures éphémères :

La ronde, surprise, se disperse. Le monstre, en boitillant, passe, pour mieux s'affirmer, du rythme $\frac{3}{4}$ de la danse, dans le rythme carré de [C barré], puis, satisfait de l'effet produit, retombe sur la pédale en la hypnotiseuse et s'y dissout¹⁵.

Pour les besoins du cadrage narratif, les macro-morphèmes (de la mesure à la pièce en passant par la phrase, la portée, le mouvement) ainsi que les « aspects » ou modes musicaux (tonalité, nuances et tempi), sont quant à eux mués en balises topographiques des contrées de l'âme et du corps subjectivé. Ainsi Gide, à propos d'une ballade de Chopin, écrit-il :

¹³ P. Valéry, *Cahiers* (1900-1901), repris dans *Cahiers* (t. II), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1980, p. 923.

¹⁴ R. Rolland, *Les Derniers Quatuors* (t. II de *Beethoven, Les grandes époques créatrices : La Cathédrale interrompue*), Paris, Le Sablier, 2043, pp. 49-50. A propos du quatuor en do majeur Op. 59. Désormais *DQ* en notes.

¹⁵ *Ibid.*, p. 141. Sur le Scherzo du quatuor en la mineur, Op. 142.

Ne me demandez pas comment nous passâmes, par quel saut brusque ou quelle modulation imprévue, de la contrée du fa dièse en celle du fa naturel. Il nous sembla tout aussitôt que la nature entière s'humanisait, perdait avec son trop d'éclat cette sorte d'aigreur vibrante des verdure qui nous ravissait et nous écartait d'elle à la fois. Fa naturel, me répétai-je ; et rien ne saurait-il être plus naturel que ce ton de fa ! Le paysage se tempérait. Il faisait bon y vivre¹⁶.

Il est alors possible, sur la base des rapports d'équivalence et d'alignement établis, ou plutôt suggérés entre le temps de la performance musicale, le temps du ressenti et le temps de la diction-évoquant, de distinguer des degrés de vitesse et de tempi narratifs propres au discours méta-artistique de type ekphrastique¹⁷.

Selon un mode de relation idéalement mimétique et de type « scénique », la narration crée l'illusion d'une adéquation entre son déploiement propre, le temps de l'expérience et celui du développement musical ($TM \approx TE \approx TN$ ¹⁸). La forme archétypique en est exhibée par la relation au discours immédiat ou monologue intérieur, dont on sait qu'elle tire sa source, dans l'imaginaire romanesque, du fantasme de mimer au plus juste le mode de manifestation de la musique en tant qu'elle pénètre les pages vierges de la conscience individuelle. Que l'on songe à Michaux qui, s'étant essayé à l'écoute d'œuvres musicales au plus fort de ses transes mescaliniennes, a livré sur l'expérience ce témoignage à chaud, pris en notes :

Essayons de la musique. / N'importe laquelle. / Essayons d'en écouter. / Horreur ! / Je glisse / Tout glisse / Il n'y a plus que ce qui glisse / Rien n'arrête plus, et cela continue et glisse / autour de moi glisse, et en moi glisse / il faudrait / il faudrait... Musique qui me laisse suspendu / ses lacets / ses lacets / qui me tient dans ses lacets. / Amolli le monde / amolli / tout entier devenu flots / et qui coule¹⁹.

Les anacoluthes et les répétitions, combinées à la saccade rythmique que suscite l'agencement typographique choisi, ajoutent au caractère dramatique de la scène et confèrent à la diction un fort semblant d'*hic et nunc*.

¹⁶ A. Gide, « Fragments du *Journal* », dans *Notes sur Chopin*, Paris, L'Arche, 2083, p. 65.

¹⁷ Le lecteur reconnaîtra dans la typologie proposée une extrapolation des théories narratologiques de G. Genette. Voir *Figures III*, Paris, Seuil, 2072 (chapitres « Durée », « Ordre » et « Fréquence »).

¹⁸ Où TM =temps de la musique-performance ; TE =temps de l'expérience et donc du « ressenti » (sensations, émotions et fantaisie perceptive) ; TN =temps de la narration ekphrastique.

¹⁹ H. Michaux, « La mescaline et la musique », dans *Connaissance par les gouffres, Œuvres complètes* (volume III), texte établi, annoté et présenté par R. Bellour et Y. Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2104, pp. 39-40.

L'audition commentée séance tenante, par l'entremise d'une narration simultanée, prend chez certains littérateurs un tour autrement plus lyrique, moins expérimental, que chez notre aventurier des psychotropes. Elle donne alors lieu à l'exposé de transes mélomaniaques : le moi, comme possédé, n'est plus qu'une émanation de la musique. Dans cette illusion de la concomitance ne demeure paradoxalement que le souvenir lointain des notes, qui s'évanouissent sous les effusions de la personne :

Beethoven, ô cœur innombrable, je vous sens tout proche et je sais que vous êtes invincible à la manière d'un Dieu en son séjour hautain (...).

Et moi qui ne suis plus qu'une émanation de votre musique, qui n'ai plus ni corps, ni volonté, ni tourment, ni révolte, mais qui deviens un ange translucide, lys de silence et de clarté, ombre aux mains jointes en adoration devant un éloquent mystère de sérénité triomphante, me voici doucement montée sur des ailes de victoire à « l'essor infini » vers ce domaine de grandeur où résident inexpugnablement les purs esprits de tous les âges.

Révélation inouïe ! Il n'existe nul bonheur terrestre qui puisse ambitionner de sommet plus absolument vierge que « la divine frénésie » dont soudainement je me sens possédée. Les larges ondes sonores me conduisent vers un océan ignoré. Leur ferveur se réduit en silence et le silence se résout en une harmonie grave et soutenue de violoncelles sans détresse.

- O marée où me portez-vous²⁰ ?

La ponctuation émotive (aposiopèses, tours exclamatifs et interrogatifs) et les formules de prédication du saisissement (adjectifs, adverbes et verbes tels « soudain », « fulgurant », « brusquement » ou « déchaîner ») ou de l'irrésolution (« tâtonner », « subreptice », etc.) sont abondamment investies afin que soit calquée, toujours en lien avec les impressions laissées sur l'auditeur, l'agitation du développement musical, ses montées en puissance et sa part de suspense. Se laissent ainsi repérer chez Romain Rolland, à intervalles relativement réguliers dans *La Cathédrale interrompue*, des structures topiques d'enchaînement combinant exhortation et interrogation rhétoriques (sur l'enjeu phatique desquelles nous aurons à nous étendre), champs sémantiques du mouvement et citations de fragments musicaux - lesquelles renforcent l'effet d'isochronie et colmatent les brèches ouvertes par la gageure du transcodage : des structures topiques d'enchaînement combinant exhortation et interrogation rhétoriques (sur l'enjeu phatique desquelles nous aurons à nous

²⁰ B. Bolsée, « En écoutant Beethoven... », *Carrefour*, n°3, 16 mars 2031, pp. 82-83.

étendre), champs sémantiques du mouvement et citations de fragments musicaux - lesquelles renforcent l'effet d'isochronie et colmatent les brèches ouvertes par la gageure du transcodage :

Va-t-il [le premier violon] finir dans un endormissement de bonheur ? - non ! Dans l'instant même où les yeux vont se fermer, sur le bercement più p. pp. des cors, un brusque cresc. d'une demi mesure déchaîne une sonnerie de trompettes (...) ²¹

Va-t-elle [la cadence] revenir au *mi bémol* de la fugue ? - Non, ce n'était pas cela qu'appelait l'accord de septième chancelant. Re commençons ! La main tâtonne. Elle découvre dans l'accord suspensif [citation musicale] un autre visage que voici : [citation musicale] et, subrepticement, *pp.*, l'esprit se glisse, par une malice d'enharmoine, dans la tonalité d'*ut majeur*, celle de la valse Diabelli ²².

Notons que la « scène » ekphrastique ne se donne pas exclusivement à apprécier en contexte de narration simultanée, quoique celle-ci en soit la manifestation la plus remarquable. Elle s'immisce également dans les récits rétrospectifs rédigés aux temps secondaires qui, s'ils tempèrent le simulacre de la synchronie, appellent une amplification du poids anecdotique ou mnémonique de l'expérience. Michaux revient de la sorte sur son test de l'audition sous imprégnation mescalinienne :

Je mis la radio, mais très en sourdine. C'est alors que je glissai, que ça glissa, que tout glissa. (...) Je coupai presque aussitôt, mais la musique coupée continua. Désolidifié, devenu flou, le monde d'avant m'était soustrait ²³.

Gide, poursuivant sa *Ballade*, confie pour sa part :

[...] soudain, indéniable, le mi bémol, comme d'un coup de baguette enchantée, comme un rayon brusque tombant par une déchirure du ciel, comme le retour inattendu d'un ami, vint (...) incliner vers plus de tendresse et de piété notre joie. Nous entrons en si bémol ²⁴.

Un second rapport de temporalité peut régler les tentatives de narration d'une « histoire musicale » : celui qui ramasse, sur le modèle du sommaire, les péripéties de la partition en un énoncé cursif, essentiellement voué à en retracer les principales

²¹ R. Rolland, *La Neuvième Symphonie* (tome I de *Beethoven, Les grandes époques créatrices : La Cathédrale interrompue*), Paris, Le Sablier, 2043, p. 95. Désormais NS en notes.

²² *Ibid.*, pp. 221-221. Sur la variation 32 des *Variations sur une valse d'Anton Diabelli*, Op. 121.

²³ H. Michaux, « La mescaline et la musique », art. cit., p. 40.

²⁴ A. Gide, *Notes sur Chopin, Op. cit.*, pp. 65-66. Désormais NC.

balises. L'équation s'adapte alors : (TM≈TE)>TN. Ainsi Gide parvient-il à évoquer un *Prélude* de Chopin par la seule image d'« une belle vague tranquille (...), précédée d'une autre vague plus petite, et [achevée] sur un remous tendrement exténué »²⁵ ; Valéry, une *Suite* de Bach par la mention itérative du « systématique ronflement identique rythmé des violoncelles », qui figure comme « le sol, la masse, la constance » sur quoi « la force des cordes hautes s'élève »²⁶. Mais les plus innombrables exemples seraient à chercher chez Rolland, qui excelle dans l'art de broser les grandes lignes d'intrigues musicales, elles-mêmes échos de sa fantaisie :

En 150 mesures ramassées, d'où tout détail secondaire est éliminé, le développement même (la « *Durchführung* ») réduit au minimum, rien que l'essentiel, le furieux dessin du début, à l'unisson, (...) revient *plus de cinquante fois*, comme un grondement de fauve exaspéré ; et les sauvages bonds d'octaves qui suivent, confirment l'impression. Un autre motif, de plainte douloureuse, se fait entendre ; et parfois, il s'élèvera à la plus sublime acceptation. Mais jamais il ne parviendra à apaiser le bouillonnement presque continu de colère, qui de nouveau explose avec une violence accrue, et dont le frisson parcourt tout le morceau. Il n'y a que la mort qui pourra en avoir raison ; et, en vérité, la *Coda* saisissante est une dernière scène de tragédie, où le héros - le Coriolan mourant - succombe, sans renoncer, l'espace d'une demi-mesure, à son furieux rugissement, (sept fois répété en dix mesures), qui se prolonge en s'éloignant, comme dans les profondeurs d'un enfer²⁷.

L'on remarquera au passage combien le sommaire, livré au présent, tend implacablement vers la scène. S'agissant d'aller à l'essentiel, le filtre de la narration retient les bonds et grondements sauvages, la percutante scène de tragédie finale, toutes apparitions censées avoir provoqué la plus intense communion du corps au phénomène, avoir le plus durablement marqué l'œil de l'âme. Aussi ne s'étonnera-t-on point de retrouver pour *topos* de nombreuses *ekphrasis* sommaires un canevas prisé du mode simultané : celui de la bataille, du corps-à-corps engagé, selon le degré d'ekphraséisation, entre tel et tel motif musical ou entre les personnages, les affects qu'ils symbolisent dans l'esprit du mélomane. Dans l'extrait qui suit se lit une exemplaire accélération du tempo narratif - le volume de partition donnant lieu au transcodage, dont les repères sont fournis entre parenthèses ou en complétive (« des

²⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁶ P. Valéry, *Cahiers* (1930-1931), Op. cit., p. 955. Le poète réfère au fameux *Air* pour cordes de la suite n°3 en *ré majeur*.

²⁷ R. Rolland, *DQ*, pp. 58-59. A propos du quatuor en fa mineur, Op. 95.

huit mesures finales »), évolue du plus large au plus serré, quand le récit gonfle à proportion. Conformément à l'intensification de la charge dramatique du *Quatuor* Op. 128 de Beethoven, et à mesure que s'annonce un climax, le synopsis vire à la scène d'algarade :

Dans la partie de *Durchführung* (...), le combat s'engage entre l'âme humble et tenace et la parole fatale, dont l'ordre pèse sur elle. Et l'on sent que l'âme gagne en confiance et en espoir (...). Dans la *Reprise*, le corps-à-corps se fait plus serré, et l'énergie de l'âme s'accroît toujours, s'exalte jusqu'à l'allégresse de la réapparition du deuxième motif de tendresse en *majeur* (mes. 234 et suiv.). Dans la *coda* les deux antagonistes se mêlent âprement (mes. 245-257) ; et c'est vraiment ici le combat de Jacob avec l'ange. Mais ils semblent en sortir ici tous les deux épuisés, (mes. 258-263), quand de l'abîme monte un flot qui roule, une sombre nuée bruissante de tonnerre, et au-dessus, le cri d'appel étouffé du premier violon : [citation musicale]. Et voici l'homme qui, dans un *crescendo* des huit mesures finales, d'un héroïsme inouï, reprend l'épée, frappe d'estoc et de taille, dans un emportement de fièvre, acharné, et ne s'arrête que, d'un coup foudroyant, l'ennemi ne soit brisé²⁸.

Il faut en venir à un degré limite du tempo ekphrastique. En raison de la nature principiellement kinétique du référent, ce flux sonore dans le silence même continûment alimenté, la narration ne peut que simuler la pause telle qu'elle est glosée dans les manuels de narratologie. Non que les « arrêts sur image » fassent défaut au sein du vaste corpus des ekphrases, au contraire. Simplement, le dispositif d'articulation procède alors par dilatation du temps de la narration, venu s'aligner sur le temps des émotions et de la fantaisie, tandis que la progression musicale est présentée dans l'illusion d'un flottement - à défaut de pouvoir être figurée comme figée et retranchée du temps de l'action. C'est donc malgré tout $TM < (TE \approx TN)$. La dimension périégétique et la nature descriptive de l'*ekphrasis* prennent ici tout leur sens, quand les unités micro- ou macro-structurales de la grammaire musicale, transmuées en personnages ou séjours, sont saisies dans le simulacre de cet étalement. Songeons à nouveau à Rolland et à la façon dont, au moment d'entamer son « analyse » de la *Neuvième*, il dépeint une cathédrale aux dimensions colossales, transformant ce qui dans la logique tient du sommaire (l'évocation synthétique de l'œuvre tout entière) en pause descriptive (la caractérisation synoptique d'un

²⁸ R. Rolland, *DQ*, p. 128. A propos du premier mouvement de l'Opus 132.

édifice)²⁹. Dans son expression la plus convenue, la pause ekphrastique couvre les moments d'apaisement de l'action musicale ; son terrain d'élection est le cadre champêtre ou fluvial, qui ouvre lui-même à un espace de résonance intérieure - comme un paysage état d'âme :

Clarté du ciel, liquidité de l'atmosphère, tous les soucis sont effacés, la mélodie coule sans heurts, en un ruisseau riant, où elle s'égrène en gouttes cristallines, comme des arpèges de harpe (...). Nous n'analyserons pas l'heureuse promenade, coupée par de brefs rappels du cauchemar d'hier, que recouvrent aussitôt le joyeux murmure des champs, leurs gazouillis, leurs eaux qui courent, leur angélique ravissement, qui s'achève, après quelques graves mesures de prière, par un envol d'ailes au ciel, comme une transfiguration³⁰.

Notons la présence dans ce pavé descriptif du mécanisme, classique en contexte méta-artistique, de la prétérition (« nous n'analyserons pas »). Par l'absurde (puisque d'analyse il n'est en fait réellement pas question), il supplée à l'ellipse narrative annoncée, ce dernier degré de vitesse concevable. Un morceau de partition échappe dans ce cas à la « couverture » de la narration : quand $(TM+TE)=n$, $TN=\emptyset$, éventuellement en raison d'un temps de l'expérience (TE) trop peu chargé en émotions. Dans l'extrait qui suit sont ainsi passées sous silence cinq des six variations d'un mouvement de quatuor, après qu'une introduction sommaire en a pourtant fait mention :

L'*allegretto* final *con variazioni* (...) ramène la paix bénie des champs, l'oubli, le repos, le rire et le rêve de langueur alternés - « le sommeil de Renaud » - La plus ensorcelante des variations est la sixième, la dernière, où s'épanouit un jardin d'Armide, plein de délices et d'harmonies où l'âme chavire voluptueusement. Rarement, la palette de Beethoven a été plus « moderne » qu'en ces quelques touches de lumière diaprée, qui module sans se fixer, en un hypnotisant balancement³¹.

A ces divers *tempi* de relation de l'histoire musicale, entrelacés dans le tissu du discours, s'adjoignent des jeux de variation en termes de fréquence et d'ordre narratifs : alternance des modes singulatif et itératif, présence d'anachronies. Ces choix mériteraient d'être commentés et mis en perspective ; pour ne pas alourdir

²⁹ R. Rolland, *NS*, pp. 27-28.

³⁰ R. Rolland, *DQ*, p. 55. A propos du quatuor en *mi bémol* Op. 74.

³¹ *Ibid.*, p. 56. A propos de l'*Adagio* du quatuor en *mi bémol* Op. 74.

l'analyse, contentons-nous de renvoyer à d'ultérieurs développements et de citer cette prolepse d'André Gide :

Et si - je veux dire durant ces quelques mesures - c'est la fatalité qui triomphe, la voix qui d'abord chantait ne cherche même plus à se faire entendre. Lorsqu'elle reprendra tout à l'heure, ce sera solitaire et comme lassée³².

Les considérations que nous avons émises sur ce que nous estimons être l'un des éléments définitoires de l'*ekphrasis* musicale, à savoir son caractère fondamentalement narratif, appellent quelques remarques conclusives. La première, pour mettre en garde contre la propension que l'on aurait à assigner pour ambition de certains types de paraphrases la production d'une musique verbale et donc, l'achèvement d'une transposition, d'une *mimesis* de l'art sonore. Les opérations de « mise en mots » que nous évoquions, si elles ont à voir avec l'idée d'un transcodage, dénotent tout au plus pour le chercheur une certaine obsession de reproduction structurelle : *ekphrasis* musicale vaut uniquement pour *ekphrasis* de la musique, tout comme histoire littéraire, en principe, pour histoire de la littérature. Une remarque également sur l'étendue attribuable au morceau. A l'étude d'un corpus d'écrits critiques, E. Reibel a estimé que les passages d'*ekphrasis* musicale ne pouvaient s'étendre à la totalité d'un texte, étant entendu qu'ils « apparaissent dans les moments les plus forts d'une partition, étroitement dépendants de l'enthousiasme du rédacteur »³³. J.-L. Backès note quant à lui : « L'*ekphrasis* musicale (...) perd de vue son objet dès qu'elle envisage de l'étendre dans le temps. Elle est alors condamnée à pratiquer la synthèse, et elle se mue en interprétation »³⁴. Notre essai de redéfinition contraint à nuancer cette idée d'une nécessaire restriction d'envergure : en situation littéraire ou journalistique, l'ampleur de l'*ekphrasis* dépend certes de l'enthousiasme du locuteur, mais ne se voit pas contraindre à relayer les seuls climax, et pas davantage condamner à proscrire la synthèse. Notons pour terminer que dans les cas où l'*ekphrasis* musicale fait l'objet d'un enchâssement explicite dans un cadre analytique ou narratif premier, les embrayeurs puisent aux champs lexicaux et sémantiques du regard et de l'ouïe, typiquement couplés à ceux de l'introspection. Balisée par ce

³² A. Gide, *NC*, p. 43. A propos du *Prélude en la mineur* de Chopin.

³³ E. Reibel, *L'Écriture de la critique musicale*, *Op. cit.*, p. 293.

³⁴ J.-L. Backès, « Prélude », dans *Musique et Roman*, *Op. cit.*, p. 20.

dispositif indiciel peut alors s'ouvrir une seconde scène d'énonciation, que détermine la préhension assimilée du monde objectif et d'un univers-rêverie :

J'ai fermé les yeux et la marée montante du jazz m'a submergé. J'ai entendu l'exaltation du saxophone parti dans une vaste broderie mélodique, la trompette enchaînait avec des poussées soudaines qui éclataient et éblouissaient les sensibles et au refrain rendu vertigineux et glissant par les hoquètements de tous, le trombone brusquement embrayait en demi-teintes avec des spasmes élastiques qui rebondissaient de table en table. (...) Les yeux des femmes étaient devenus plus bleus [...]³⁵.

C'est précisément l'examen des rapports de forces générés à même le discours entre ces deux sphères de référence qui permet d'introduire au fonctionnement pragmatico-énonciatif de l'*ekphrasis* musicale.

Moins les objets, rien que leurs effets...

A l'analyse des positions syntaxiques et logiques occupées respectivement par les unités lexico-sémantiques de la musique, et celles de l'affect ou du percept, il devient possible d'établir une échelle des « degrés d'ekphrasisation ». Au degré minimal, les premières occupent la place du thème logique *et* syntaxique, quand les secondes sont prédiquées, généralement intégrées dans un dispositif de comparaison : on parlera du « trio vertigineux qui, comme la guêpe, tourne et retourne dans son cercle »³⁶ ; ou l'on dira d'un *si bémol* qu'il « modifie subitement le paysage comme le coup de baguette d'un enchanteur »³⁷. Au second degré se lit une inversion de la relation de subordination liant la musique et son « expérience » par des moyens logiques (via le processus de fusion analogique qu'implique la métaphore, en vertu duquel sont évoqués « un éclatant rayon d'*ut majeur* »³⁸, de « sauvages bonds d'octave »³⁹ et les tribulations d'une « basse qui poursuit sa marche fatale »⁴⁰) et/ou syntaxiques - la grammaire de la fantaisie enchâsse alors complètement la grammaire musicale :

³⁵ R. Goffin, « Aux frontières du jazz », *Music*, n°67, février 1932, p. 49.

³⁶ R. Rolland, *DQ*, p. 56. Sur le *Presto* du Quatuor en *mi bémol* Op. 74.

³⁷ A. Gide, *NC*, p. 24. A propos de la *Ballade en sol mineur* de Chopin.

³⁸ R. Rolland, *DQ*, p. 56.

³⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁰ A. Gide, *NC*, p. 41. Sur le *Prélude en la mineur*.

Au rêve s'enchaîne, par un plaintif accord de septième diminuée, l'agitation désordonnée (...) du troisième morceau, ces cris, ces plaintes entrecoupées, ces heurts de l'âme qui, sous l'effet du rêve trompeur qui vient de se dissiper, semble avoir perdu l'équilibre léonin du premier morceau. (...) Mais la lumière s'assombrit, du *ré majeur* au *si mineur*, et ramène au trouble du *scherzo*⁴¹.

L'esprit s'endort sur un bourdonnement de la cloche du bonheur, qui s'éteint *dim.* - *sempre più p.* - *pp.* Il va falloir en prendre congé, sur un soupir de regret (le *poco rit.* et le *si* bémolisé de la mes. 530) ; le jeu de danse tourbillonnante, de nouveau, l'empoigne. Mais il est prêt à refaire tout le long chemin, « *da capo tutto* », pour retrouver, au bout, le songe de l'Elysée⁴².

Au stade ultime de l'ekphraséisation, les sèmes du Moi sont posés en jouissance d'une parfaite autonomie logico-syntaxique : non seulement l'évolution des affects est thématifiée, mais le comparé musical disparaît et ne demeure, au travers de la deixis ou du rythme de la diction, que la trace de son idéalité temporelle. Sa grammaire propre ainsi évincée, la musique est totalement appropriée, tirée vers l'effusion verbale subjective :

Il y a beaucoup de tristesse, de tendresse déçue ; et l'Orphée, assombri, semble à la limite des reproches amers. Mais la tendresse l'emporte ; elle caresse mélodieusement le front du vieux amoureux qui s'abandonne à ses sortilèges⁴³.

Il va sans dire, mais le lecteur pourra s'en convaincre à la relecture des passages précédemment cités, que ces différents niveaux d'intensité s'interpénètrent et se relaient aussi aisément que ne le font les *tempi* et modulations narratives de l'*ekphrasis* musicale.

La question qui doit nous occuper est ailleurs : de quelle manière cette tension constitutive et irréductible vers l'expression du Moi révèle-t-elle la teneur proprement pragmatique assignable à la figure ? Les propos que Valéry et Michaux ont tenus sur l'état d'ineffabilité et sur leurs expériences du monde sonore peuvent apporter un début de réponse. L'un et l'autre, en plus d'avoir confessé leur inaptitude à approcher la musique en techniciens⁴⁴, ont assumé l'attitude herméneutique du profane comme seule posture qui vaille. Seule, en vertu du sentiment d'impuissance

⁴¹ R. Rolland, *DQ*, p. 60.

⁴² R. Rolland, *NS*, p. 68.

⁴³ R. Rolland, *DQ*, pp. 59-60.

⁴⁴ Voir à ce propos E. Suhami, *Paul Valéry et la musique*, Dakar, éd. de la faculté des lettres et sciences humaines, 1966 ; Fl. Huybrechts, « Mélomanie, musicographie, composition : le phénomène musical chez Henri Michaux », *Textyles*, n°41, 2012, pp. 113-133.

auquel expose l'exercice de l'analyse musicale ; en raison de cette « pesanteur prédicative »⁴⁵ par trop attachée à la langue du commentaire - « mots, mots qui viennent, expliquer, commenter, ravalier, rendre plausible, raisonnable, réel, mots, prose comme le chacal »⁴⁶. Or, la musique est ce

[...] moyen par excellence d'expression pure, elle qui permet de simuler et imposer tout ce que la littérature ne peut que désigner - toutes les feintes et les démarches réelles du penser, retours, symétries, tendances vers - durées nulles, absences, spontanéité, attentes, surprises, niaiserie, éclairs. Non plus une illustration ni même un rendez-vous technique de moments où l'on brille et d'impasses mais tout ce qui se sent, et se meut intérieurement, moins les objets, rien que leurs effets⁴⁷.

Elle mérite à ce titre d'être évoquée non comme un référent parmi d'autres mais comme un *phénomène* à l'exact croisement entre l'objectivité et l'expérience subjective. On trouve chez Michaux une définition de la musique comme phénomène : elle est cette « bonne inondation », ce flux de « vagues minuscules » et d'ondes infimes dont la fonction est de « [soulager] des choses, de l'insupportable "état solide" du monde, de toutes les conséquences de cet état, de ses structures, de ses insolubles masses, de ses dures lois »⁴⁸. Fait révélateur, la peinture est envisagée selon une perspective esthésique analogue - pensons aux titres conjoints d'*En pensant au phénomène de la peinture* et d'*Un certain phénomène qu'on appelle musique*. C'est que l'art vrai, quel qu'en soit le visage, donne à éprouver « la conscience d'exister et l'écoulement du temps »⁴⁹ ; il offre à l'esthète de se mesurer avec le vide d'une promptitude performative. Chez Valéry également se conçoit, par l'expérience de l'instant, un rapport du sonore au visuel. Ainsi quand le poète compare à ses impressions d'auditeur la sensation béate éprouvée à la contemplation de volutes de fumée :

Je regarde la fumée de ma cigarette posée ; elle est un doux ruban avec des effilés tendres sur les bords, qui s'évase, se noue, se dénoue, fait des nappes à échelons, à tourbillons, etc...

⁴⁵ Voir R.-L. Barnett, « Les enjeux de l'irreprésentable : altérité et dissolutions michaudiennes », *Revue Romane*, n°40, avril 2004, p. 107.

⁴⁶ H. Michaux, « Premières impressions », *Passages*, repris dans *Œuvres complètes* (tome II), éd. cit., 2001, p. 352.

⁴⁷ P. Valéry, *Cahiers* (1906-1907), *Op. cit.*, p. 929.

⁴⁸ H. Michaux, « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages*, *Op. cit.*, pp. 364-370.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 371.

Et je suis émerveillé, mortifié, de ne pas concevoir comment cette transformation fluide, ce flux de formes et de figures successives, qui s'engendrent si facilement et librement, avec une grâce, une fantaisie, une mollesse, une suite et continuité, comme une invention de paresseux, comme une algue entre les eaux, etc... - m'est perceptible. (...) Je suis là, comme j'écouterais de la musique. C'est le même état⁵⁰.

La reconnaissance (dans sa double acception) de l'aspect efficace de la musique, cette conscience d'une certaine prééminence des effets psycho-physiques sur les moyens expressifs de l'art sonore, induit quoi qu'il en soit un biaisement de la logique référentielle et métadiscursive. L'idéal n'est plus de tendre vers le commentaire-prédication de l'objet musical mais, à défaut de mieux, vers une phénoménologie de l'état contemplatif : traduction de l'œuvre telle qu'en mouvement *vers et pour soi*, narration de son expérience *hic et nunc* et re-création d'un état sensible qui est toujours, face à la beauté, l'épreuve de la résonance...

Dans les instants de grâce où la musique le prend, le poète ne sent plus la différence entre le sujet et l'objet ; il est porté par le flux musical et en même temps il le domine : il connaît cet état de « résonance » intérieure où l'être livré à l'œuvre d'art sent le temps suspendu⁵¹.

Et du balbutiement :

Beauté - signifie *inexprimabilité* - et désir de re-éprouver cet effet. Donc la *définition* de ce terme ne pourrait être que la description et les conditions de production de l'état de ne-pouvoir-exprimer dans tels cas particuliers - et de tel genre.

(...)

De l'ineffabilité - « Les mots manquent » - La littérature essaye par des *mots* de créer l'état du manque de mots⁵².

Postulons que dans son expression la plus pure, l'*ekphrasis* relève ce défi - la mise en mot de ce qui se passe de commentaire - d'une façon qui n'est pas bien différente du mécanisme guidant les exclamations barthésiennes du « C'est ça ! » et du « C'est ça pour moi ! », réponses apportées au silence herméneutique et au « sentiment apodictique du vrai » tels que Marielle Macé en a brillamment rendu

⁵⁰ P. Valéry, « Propos me concernant », dans *Présence de Valéry*, Paris, Plon, « Présences », 1944, pp. 37-38.

⁵¹ E. Suhami, *Paul Valéry et la musique*, *Op. cit.*, p. 11.

⁵² P. Valéry, *Cahiers* (1935), *Op. cit.*, p. 971.

compte⁵³. Voilà qui va jusqu'à convaincre Boulez de rendre hommage à Michaux le musicographe :

Henri Michaux, dans les textes où il parle de musique, s'est révélé un analyste perspicace de certains « modes d'être » sonores, dont il a l'intuition profonde ; il les décrit avec toute l'acuité dont est capable sa maîtrise du langage, et nous en sommes réduits à constater avec envie : **C'est bien cela**⁵⁴ !

C'est ça, c'est bien cela : la clause de reconnaissance que tâcherait de sceller l'énonciation ekphrastique, en dilatant les proportions de la deixis et en entretenant une certaine forme de tautologie. Le référent musical devient une coquille vide ; en appelant à lui donner consistance par un travail de l'imagination, l'expression recrée les conditions de la révélation et de l'exclamation heuristiques au sein du pôle de la réception. Car la mise en suspens du commentaire génère sa part de suspense, confortée par la profusion d'interrogations rhétoriques, de prétérations, de répétitions et d'appels à l'écoute.

L'intégration classique de l'*ekphrasis* au sein du cadre analytique ou judicatif attesterait alors l'instauration d'une scène d'énonciation seconde, émanation d'un point de vue en rupture avec l'ethos du critique : au commentateur référant à tout ce que dénote la musique, et s'adressant au public électif des connaisseurs, succéderait ainsi l'énonciateur « monstateur », n'ayant plus à cœur que de référer à un univers connoté par la musique et de s'adresser à un lecteur-rêveur à même de s'atteler à la reconstitution fantasmatique du bercement de l'âme ou des frissons du corps à l'écoute.

L'*enargeia* de l'*ekphrasis* musicale, sa puissance évocatoire, procéderait par conséquent de cet espace de saillie pragmatique, de cette plateforme d'appel ; elle convoquerait une force d'hypotypose comparable à celle qui joue dans la narration de l'art pictural, et que A.-E. Spica conçoit comme constituée pour « donner à voir [l'objet], non pas tel qu'il est en lui-même mais façonné de manière à en offrir à l'œil

⁵³ Voir M. Macé, « "C'est ça !" . Expérience esthétique et pensée de l'effet, à propos de Barthes », dans *Con Roland Barthes, alle sorgenti del senso*, Actes du colloque de Bari, Meltemi, 2005, republié dans l'Atelier de [Fabula](#).

⁵⁴ P. Boulez, *Points de repères*, textes réunis et présentés par J.-J. Nattiez, Paris, Le Seuil, 1981, p. 56. Nous soulignons.

de l'âme l'idée la plus pertinente »⁵⁵. Avec cette différence : c'est à l'« oreille de l'âme » que le canevas indicel des affects en mouvement s'adresserait, dans l'espoir qu'ils fassent écho, non plus tant image, dans la sensibilité propre du lecteur. Comme l'a joliment pressenti le poète belge Ernst Moerman, l'*ekphrasis* musicale tient avant tout lieu de « prothèse auriculaire »⁵⁶. Elle permet de mettre en mots le faire musical et ce faisant, prétend « faire musique ».

Quant à savoir s'il convient d'associer ce fonctionnement pragmatique à la bannière du littéraire : question de point de vue. Les degrés d'ekphraséisation que nous avons tenté de mettre au jour ne sont pas fonction d'un critère de poéticité ou de littéarité, si tant est que ces termes aient jamais désigné un potentiel formalisable et analytiquement stable, mais de cette seule charge d'acquiescement au faire-dans-l'être, au procès bilatéral de la reconnaissance par le dire et le lire - *cette* musique, *c'est bien cela* ! Il n'en demeure pas moins que de façon symptomatique, durant le premier XXe siècle, ce sont les hommes de lettres, Michaux, Gide, Rolland, Valéry et bien d'autres encore qui, chacun à leur façon, mais moins par incompétence que par effet de posture, ont perpétué le mode de narration du musical qui avait fait les beaux jours d'une certaine critique « impressionniste ». En campant la position des évocateurs, ils ont offert une alternative à la domination nouvelle du musicologue pétri d'érudition et fort de ses objectives méthodes. Mais là commencerait une autre histoire...

⁵⁵ A.-E. Spica, *Savoir peindre en littérature*, *Op. cit.*, p. 36.

⁵⁶ E. Moerman, « Robert Goffin, le rôdeur de Frontières », *Music*, juin 1931, p. 179.