

Pan, entre le décor de la panique et le corps de la culture

Gilles Boudinet

DANS **SENS-DESSOUS 2015/1 N° 15**, PAGES 91 À 104
ÉDITIONS **ÉDITIONS DE L'ASSOCIATION PAROLES**

ISSN 1951-0519

DOI 10.3917/sdes.015.0091

Date de mise en ligne : 05/08/2015

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-sens-dessous-2015-1-page-91?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de l'Association Paroles.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Pan, entre le décor de la panique et le corps de la culture

Pan, sans corps, dispersé partout, fonde la « panique ». La lecture du mythe de Pan et de Syrinx ici proposée permet d'identifier différents axes de symbolisation que déploie le Faune par la musique. Le premier, d'ordre « apollinien », lui permet de quitter la panique et d'unifier son corps, en faisant porter son désir par les signifiants des formes culturelles. Au contraire, le second, « dionysiaque », y retourne au profit d'une jouissance immédiate. Si l'époque actuelle, dite « postmoderne », privilégie ce dernier axe, l'idée nietzschéenne de l'esprit tragique, du maintien d'une tension entre Dionysos et Apollon, lui répond. Ceci permet d'interroger le point de mise en tension entre ces deux axes, en retrouvant dans le mythe les ineffables « voix des roseaux » qui instaurent une possibilité de mise en récit.

Pan : fragments mythologiques

Il s'agit ici de suivre déjà le mythe de Pan, en se référant principalement au texte qu'en donne Ovide dans ses *Métamorphoses*. Il faut se souvenir que ce mythe est alors enchâssé dans une autre fable narrée par Hermès. Io était une jeune prêtresse dont s'éprit Zeus qui avait pourtant une autre épouse, Héra, jalouse et possessive. Zeus fut obligé de transformer Io en génisse d'une éclatante blancheur afin qu'Héra ne soupçonnât pas

l'infidélité de son mari. Toutefois l'épouse trahie, qui n'était pas dupe de la métamorphose d'Io, demanda à Zeus de lui offrir la génisse. La garde de l'animal fut alors confiée à la vigilance d'Argus, monstre aux cent yeux. Zeus demanda à Hermès d'arracher la prisonnière à son gardien. Argus avait attaché Io à un olivier afin de mieux la surveiller. Arriva Hermès qui, pour tuer Argus, devait déjà l'endormir, jusqu'à ce que chacun de ses yeux fût clos. Pour ceci, selon les versions du mythe, soit il lui joua un air sur une flûte qui se nomme la syrinx, soit il lui raconta l'histoire de la naïade Syrinx, histoire qui est celle de Pan.

Pan signifie le Tout. Il incarne la totalité de la nature dont il exprime non seulement la fertilité, mais encore l'aspect polymorphe. Cette totalité ne saurait être régie par un principe d'unicité et d'homogénéité. Elle ne cesse de se muer au gré d'éclosions multiples, tels les faunes disparates bondissant dans le sillage de Faunus, version romaine de Pan. Une telle multiplicité indéterminée renvoie bien à l'image monstrueuse du dieu, à la fois humaine, animale et végétale. Pan n'a pas de corps identifié, délimité. Aussi est-ce parce que son corps est marqué par une fusion avec une totalité naturelle que Pan effraie, qu'il génère la « pan-ique » au sens étymologique du terme. Le dieu fuit l'Olympe, où sa laideur monstrueuse dérange, pour errer en nomade à l'extérieur des limites civilisatrices des cités, pour côtoyer les satyres, les bergers et les chevriers qui, comme lui, vivent en osmose avec la nature, avec les animaux.

Nomade, marqué par un syncrétisme illimité, Pan retrouve bien, à l'origine, la symbolique de Dionysos, ce personnage ubiquiste, jaillissant sans cesse, mû par le cycle énergétique de la fertilité où s'entendent la création et la destruction, la transe et l'ivresse. Tout, et partout, toujours hors de soi, Pan n'a pas de corps propre et peut ainsi affirmer son immortalité au regard des corps humains circonscrits, eux, dans leur entité morphologique et culturelle.

Pourtant, Pan va connaître un étrange destin pour un dieu. Il va s'humaniser, du moins prendre un corps humain, quitte alors à perdre son immortalité... Aussi, à suivre le mythe, cette humanisation du faune, passant d'un état premier de panique et d'indétermination à une identité psychique et corporelle, s'opère-t-elle par la symbolisation musicale avec l'épisode de la métamorphose de la naïade Syrinx. Cette dernière, en effet, avait, pour citer le texte ovidien, bien des fois

échappé aux poursuites des satyres et de tous les dieux qui habitaient les forêts ombreuses et les campagnes fertiles ». Mais, lorsqu'elle « revenait de la colline du Lycée », Pan l'aperçut. Face aux sollicitations du dieu, « insensible à ses prières, la nymphe s'enfuit à travers champs jusqu'à ce qu'elle arrivât aux eaux paisibles du Ladon sablonneux ; là, arrêtée dans sa course par les ondes, elle avait supplié ses fluides sœurs de la métamorphoser ; à l'instant où Pan croyait déjà saisir Syrinx, au lieu du corps de la nymphe, il n'avait tenu dans ses bras que des roseaux des marais ; tandis qu'il exhalait ses soupirs, l'air agité à travers leurs chalumeaux avait produit un son léger, semblable à une plainte ; le dieu charmé par cette découverte et par ces sons mélodieux, s'était écrié :

“Voilà qui me permettra de m’entretenir avec toi à tout jamais”. Et c’est ainsi qu’en rapprochant des roseaux de longueur inégale, joints avec de la cire, il avait conservé le nom de la nymphe¹.

Telle fut l’origine de la flûte syrinx, mais telle fut aussi peut-être l’origine de la musique dont s’empara Pan. Les ondes du Ladon, les eaux du fleuve, ont arrêté à la fois la course de Pan après Syrinx et le corps même de celle-ci qui quitte alors son apparence de naïade. Cette délimitation par l’eau et ses ondes permet la scène de la métamorphose, scène pour ainsi dire en miroir où la propre transformation de la naïade génère celle du faune qui prend alors corps. Cette métamorphose se réalise sur plusieurs plans :

- Le premier a trait à un passage du liquide « fusionnel » – les eaux opaques du « Ladon sablonneux » – à l’aérien, régime de séparation et d’écart. C’est dans l’eau trouble du Ladon que Pan essaye de s’accoupler avec Syrinx. Mais c’est par le murmure du vent soufflant dans les roseaux, qu’il peut ensuite dialoguer et jouer avec Syrinx.
- Le deuxième renvoie à la construction identitaire du dieu, initialement dispersé dans le Tout paniqué, qui non seulement trouve alors ce qui sera son signe, la flûte, mais encore entame l’unification de son moi et de son corps.
- Le troisième, finalement, concerne la naïade elle-même qui devient charnellement inaccessible, se transformant en roseaux, puis en flûte et finalement devient dialogue musical. Le travail du manque, du désir et l’entrée en symbolisation, ici musicale, sont alors concernés.

Du « Ladon sablonneux » au régime aérien

La scène de la métamorphose de Syrinx est déjà marquée par la transition des eaux sablonneuses du Ladon, avec ses ondes liquides, à l’air où bruissent les roseaux et où Pan entamera son dialogue musical. Le faune passe de l’eau à l’air, de la fusion aquatique à l’écart aérien. Ce passage se prête à renvoyer à l’accouchement, à l’exposition soudaine dans l’espace des autres, avec les voix

1. Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, p. 67 (I, 689-716).

qui y circulent, les codes et les attentes que celles-ci portent et prescrivent au nouveau-né. Selon Denis Vasse, l'air « où le petit d'homme vient s'individualiser [...] est aussi l'espace des autres, le lieu où interfèrent les sons [...] qui qualifient les processus purement et abstraitement quantitatifs du plaisir et du déplaisir² ».

Il est possible de se souvenir de la célèbre supposition kantienne selon laquelle le nouveau-né humain serait le seul à crier en naissant. « Et par exemple, précise le philosophe, si un animal devait en venant au monde crier comme le font les enfants, il deviendrait infailliblement la proie des loups et des autres bêtes sauvages, attirés par son cri³ ». Ce cri serait profondément humain, affranchi même des défenses innées des autres créatures de la nature. D'ailleurs l'éducation qui commence alors peut ici se comprendre comme un processus de « grammaticalisation » du cri, cherchant à l'ajuster aux codes et aux sons des voix des autres, notamment par l'ébauche d'un jeu de réponses entre le nourrisson et la mère. Ainsi Pan, sortant du Ladon, en ne tenant dans ses bras que des « roseaux des marais », a-t-il « exhalé ses soupirs », et peut-être même a-t-il alors crié. Mais la réponse des voix des autres, à savoir les roseaux agités au vent, lui a montré le code auquel se conformer : la musique qui s'est ainsi substituée aux soupirs, qui a subtilisé le cri. En se référant à la terminologie de F. Dolto, D. Vasse mentionne ainsi une « subtilisation » – au sens étymologique de tirer vers le « subtil » – du corps qui commencerait dès la naissance, dès que l'ombilic est coupé et remplacé dans l'espace aérien par la voix de la mère. Avec la voix de la mère – ou des roseaux - la chair de la substance organique est subtilisée en s'orientant vers la construction d'une unité tant corporelle que psychique. Ce psychanalyste observe d'ailleurs que les dessins des enfants psychotiques représentent souvent le corps « sur un bateau ou sur une grève, à la limite que la terre impose à la mer⁴ ».

Du Tout à un corps subtil et unifié

Par cette « subtilisation », Pan va quitter son état initial de panique pour accéder à une construction identitaire. Celle-ci se retrouve dans toutes les représentations du dieu dont le signe n'est autre que la flûte, conséquence de l'épisode de la métamorphose de Syrinx. Mais elle apparaît aussi dans le jeu des voix des roseaux qui vont envelopper le faune sorti du Ladon, peut-être en se substituant alors à la fusion aquatique au sein des ondes liquides. Il en va de même pour le nouveau-né, qui est déjà enveloppé par la voix maternelle. L'espace sonore est, en effet, toujours enveloppant. Il se soustrait à la vue directionnelle – sauf, précisément, chez Argus – pour entourer le corps, pour l'enrober de vibrations où s'éveille la peau sensible. « La peau, écrit M. Imberty à propos de D. Anzieu⁵, est donc à la fois ce qui marque la limite entre l'intérieur et l'extérieur, ce qui donne au bébé le sentiment que ce qui est à l'intérieur est “de lui”, est “lui”, le sentiment confus en somme

d'un soi⁶ ». Tel est ce que permet cette « enveloppe sonore du Soi » que théorise D. Anzieu. Celle-ci constitue le premier espace psychique, avant même l'espace visuel. Dans cet espace sonore, le nourrisson reçoit et éprouve les diverses sensations sonores – plaisantes ou déplaisantes – venues de son environnement : bruits, sons, voix. Ces sensations installent les premières bribes de sens au travers desquelles s'amorce la constitution du moi « comme enveloppe contenante » qui permet à l'appareil psychique de construire sa capacité de signification et de symbolisation.

Ainsi, une fois enveloppé, le nourrisson accède-t-il à la compréhension de ce qui est de l'ordre de son corps, son moi, et de ce qui est de l'ordre du « non-corps » ou du « non-moi », l'autre. C'est alors essentiellement la voix de la mère qui fournit l'enveloppe primordiale. Sur un mode proche de l'espace transitionnel winnicottien, elle délimite l'espace même de cette enveloppe, tout en répondant aux émissions vocales du bébé. Celui-ci accède alors progressivement à la démarcation entre ce qui procède de sa voix propre et la voix de l'autre, dans une amorce de dialogue, dans une alternance d'émissions vocales et de réponses⁷. De même, Pan, une fois pris dans la dynamique d'un dialogue et d'un jeu de réponses, avec les roseaux puis sa flûte, va progressivement unifier le corps, tout en adhérant au système symbolique et codifié indiqué par les voix des autres qui l'enserrent et, très probablement, le bercent.

On sait que Pan va continuer ses aventures, mais en s'enveloppant à chaque fois des ritournelles qu'il joue sur son inséparable syrinx, en créant inlassablement des formes musicales qu'il va même pouvoir transmettre. Pour citer Ovide, il « vantait aux jeunes nymphes et modulait des airs légers sur ses roseaux enduits de cire⁸ ». Pourtant, si la métamorphose de Syrinx marque très probablement un tournant dans la vie du dieu, celui-ci va connaître un bien étrange destin. Plutarque conte qu'un navigateur avait entendu une voix mystérieuse sur la mer annonçant « la mort du Grand Pan ». L'annonce sibylline de la mort du dieu a

2. Vasse D., *L'ombilic et la voix*, Paris, Seuil, 1974, p. 79.

3. Kant E., *Réflexions sur l'éducation*, Paris, Vrin, p. 69.

4. Vasse D., op. cit., p. 81.

5. Anzieu D., « L'enveloppe sonore du soi », *Nouvelle Revue de Psychanalyse* n° 13, Paris, Gallimard, 1976, pp. 161-179, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

6. Imberty M., « Du geste temporel au sens », in : Imberty M., Gratier M. (dir), *Temps, geste et musicalité*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 18.

7. Nous renvoyons ici au « stade vocal » : Delbe A., *Le Stade Vocal*, Paris, L'Harmattan, 1995. Cet auteur, se référant à l'ontogenèse freudienne des stades de l'évolution de la sexualité du jeune enfant, identifie ainsi une première phase de décharges pulsionnelles vocales, de cris du nourrisson, suivie par une deuxième étape, définie comme « la Voix de la Mère ». C'est alors l'échange vocal et sonore avec la mère, une relation fusionnelle dans laquelle « l'enfant s'identifie à ses vocalisations qu'il "croit lui", parce qu'elles rendent présente pour lui la voix "bonne" de sa mère, de laquelle il ne se différencie pas. Par son gazouillis, il appaie ses vocalisations à la voix de sa mère entendue ou hallucinée ». Suit le « Stade Vocal » proprement dit, où l'enfant assoit son propre « Moi vocal », se décentre à l'égard de la fusion maternelle.

8. Ovide, op. cit.

donné lieu à diverses interprétations, comme le déclin du polythéisme ou la régénération du cycle de la nature. Mais si Pan est devenu mortel, c'est qu'il a pris corps, qu'il s'est humanisé. Il en est mort.

Sa mort signifie bien qu'il a intégré une enveloppe corporelle, une peau périssable et qu'il est devenu un sujet de la culture, lui qui était à l'origine le Tout de la nature. Aussi cette sujétion trouve-t-elle précisément son départ dans l'épisode de Syrinx : là où les pulsions sexuelles du dieu ont été barrées par les eaux du Ladon, tout en bénéficiant de la sollicitation, par les voix des roseaux, à les transformer en symbolisation musicale.

Du manque à la symbolisation

C'est bien en effet dans l'ordre du symbole que Pan va entrer dès la confection de la flûte. D'ailleurs le texte ovidien se garde bien de préciser, à l'inverse d'autres versions, si la naïade s'est métamorphosée en un seul roseau parmi ceux que tient dans ses bras le pauvre faune, ou si elle s'incarne dans la totalité de la gerbe. Dès lors, Pan aura beau souffler dans son instrument, il sait que Syrinx y est, mais sans en connaître l'emplacement exact. Jamais il ne pourra savoir si la note jouée sur tel ou tel tuyau correspond au « signifié-syrinx » recherché. À tout jamais insaisissable, Syrinx ne donne que l'incertitude et le mystère de son absence. La musique ne fera que produire, au lieu du signifié déterminé de la naïade, « l'épiphanie de son mystère »⁹. Tel est ce qui, selon G. Durand, caractérise le symbole, par opposition à la corrélation stricte du signe linguistique.

Cette adhésion au travail symbolique, où le « signifié » est sans cesse reporté, passant d'un tuyau à un autre, permet d'identifier dans le mythe deux axes de symbolisation. L'un pour ainsi dire fondé sur la médiation du désir, l'autre sur l'immédiateté de la jouissance. Le premier se solde par l'inscription dans un continuum formel, tandis que l'autre met entre parenthèses toute élaboration formelle. Le premier relève plus d'une téléologie rangée sous le regard solaire d'Apollon, et le second d'une sorte de régression où le faune retrouve son état originel de panique dionysiaque.

Une médiation du désir

Pour la première symbolisation, à suivre la chronologie du texte ovidien, Pan va déjà éprouver un manque, celui de la fusion charnelle qu'il souhaitait avec sa naïade. Il serait aisé d'affirmer que Pan entre dans la symbolisation musicale parce qu'il désire Syrinx dont il a fait le deuil. Mais le mythe laisse deviner le contraire. C'est aussi parce que le faune a été déjà confronté à des « signifiants » sonores, le chant du vent dans les chalumeaux des roseaux qui a répondu à son soupir, qu'il a pu inscrire la trame de son désir. Le désir, sous-tendant la course à venir de Pan, serait alors déjà conditionné par les formes signifiantes qui vont permettre son déploiement. Aussi, celles-ci n'ont pas été déterminées par Pan, mais insufflées par son milieu,

par les roseaux, par les voix des autres. Le travail symbolique auquel le dieu va se livrer ne se donne plus alors comme l'imitation-représentation directe d'un « signifié » disparu, mais déjà comme la *mimèsis* d'une autre trame symbolique, d'un autre support de représentation qui correspond au chant des roseaux.

Ces signifiants ont alors deux effets. Déjà, ils permettent à Pan de surmonter son désarroi, d'accepter son manque, de compenser son *pathos* et d'endiguer ses impossibles passions. Ainsi va-t-il s'y assujettir et s'ouvrir à la subjectivation. Également, ils lui procurent le support symbolique à imiter grâce auquel il pourra entamer son inscription dans la course tant de ses propres symbolisations que de son propre désir. Le symbole serait ici une invitation au désir, un engagement à l'acceptation du manque doublé de sa compensation par l'adhésion assujettissante à ses signifiants. Mais Pan est pour ainsi dire piégé par le langage musical auquel il s'inféode. Imitant le chant des roseaux, il aura beau souffler, il ne saura jamais si la note jouée pourra lui livrer Syrinx. C'est ainsi que les rets des signifiants entretiennent le désir tout en lui donnant une forme, ici sonore, qui ne fera que cumuler les reports constants du manque, que différer une promesse qui poussera toujours Pan à de nouvelles symbolisations. Moins le désir pourra être satisfait, plus il pourra désirer en s'aliénant à la symbolisation qui le porte et l'engendre. C'est précisément parce qu'elles se gardent bien de résoudre le désir qu'elles instaurent, que les chaînes symboliques l'entretiennent par un manque toujours réaffirmé. Ici, la course du désir se donne dans un continuum de formes symboliques qui se succèdent les unes aux autres, tout en laissant miroiter un accomplissement final dont l'issue est cependant sans cesse différée. L'effort exigé par l'adhésion aux signifiants symboliques ou à ces formes a pour compensation la promesse d'une résolution du désir. Mais cette promesse est inlassablement renvoyée à un futur plus ou moins lointain. C'est ainsi que se scelle une sorte de contrat entre le

9. Durand G., *L'Imagination symbolique*, Paris, P.U.F., p. 13.

Faune et ces formes : il s'y assujettit pour compenser son manque, mais le désir qui y déploie sa course est éternellement différé, en supposant à chaque report une adhésion croissante au continuum de la culture musicale.

Dès lors, Pan peut se réaliser en tant que sujet de la culture. Ce continuum se comprend comme l'ensemble des formes, des langages cumulés dans une histoire culturelle donnée et dont dispose le sujet désirant qui y adhère. Non sans contredire l'image traditionnelle de Pan, il est à chercher du côté de l'ordre apollinien, à savoir de systèmes formels construits, « grammaticalisés » et codifiés. Il est possible d'avancer que la relation alors à l'œuvre est déjà transmissive. Les roseaux ont transmis au Faune les voix et voies à suivre, celui-ci transmet à son tour aux « jeunes nymphes » ou à ses disciples les formes musicales sur et avec lesquelles il a déployé son désir. On ne peut en effet transmettre que ce qui est déjà formé, délimité selon un ordre donné.

Un plaisir immédiat

Toutefois, par son report constant de la satisfaction, ce continuum risque aussi d'épuiser les propres forces du désir qui s'y véhiculent, et ne laisser que la résignation totale à un manque sans espoir de combler celui-ci, sans possibilité avérée d'accéder au désiré. C'est ainsi que Pan va aussi utiliser une autre stratégie. Celle-ci consiste pour ainsi dire à piéger le propre piège du désir porté par les formes symboliques qui en promettent la résolution tout en la différant inlassablement. Pour emprunter la terminologie saussurienne, il s'agit de tromper l'impossible « signifié » promis ou désiré, en l'occurrence Syrinx, pour le rabattre sur le « signifiant » lui-même. Le signifiant sera alors le signifié, en devenant lui-même son propre objet, son propre plaisir, sa propre présence jubilatoire. Le signifié, l'objet du désir, se confond ici avec le signifiant-forme : l'insaisissable objet du désir est comme court-circuité par le plaisir de la forme symbolique, prise en elle-même, qui le portait auparavant. On retrouve ici, par exemple, le principe de l'amour courtois, où selon C. Baladier, il s'agit alors « d'aimer l'amour plus que l'objet de l'amour¹⁰ ». Dès lors, le désir n'est plus en manque, mais bien plutôt pris dans une autosuffisance narcissique qui le métamorphose en jouissance. Le désir de l'autre absent est ainsi substitué par la propre présence d'un plaisir immédiat donné dans l'épaisseur vive du signifiant musical. Ainsi Pan ne va-t-il pas épuiser ses forces à différer son manque de Syrinx. En même temps, il va éprouver une jubilation à même la matière sonore, faire surgir de nouveaux sons, de nouveaux cris. Il va expérimenter, laisser éclore des forces sonores, créer de l'inouï. Il ne s'agit de rien d'autre que de tromper le désir par le plaisir, que de contrecarrer par l'immédiateté de la jouissance la médiation du grand continuum des formes symboliques.

Pan, découvrant la symbolisation musicale, se réjouit à l'idée de pouvoir s'entretenir à tout jamais avec sa Syrinx. Le dialogue musical en lui-même ne travaille pas seulement un désir pris dans sa quête de compenser un irrémédiable manque, avec un espoir toujours reporté qui pousse à symboliser

plus loin. En même temps, il se constitue aussi comme un plaisir direct. Dès lors, il se soustrait à la représentation de l'autre désirable pour se présenter comme son propre objet de satisfaction qui n'a plus de compte à rendre aux règles des systèmes de représentation, des langages et formes symboliques. Ici, Pan s'affranchit de sa dette envers les voix des roseaux. La présentation immédiate se substitue alors à la représentation d'un désir sans cesse différé. On l'aura compris, si l'adhésion au continuum des formes symboliques qui piègent le désir et contractualisent le sujet de la culture relève de l'apollinien, le surgissement d'une présentation immédiate, avec un effet de satisfaction directe ou de jouissance, retrouve la jubilation de Dionysos. Ce qui prime n'est plus dans ce cas la transmission de formes qui ordonnent et subjectivent le corps, qui subtilisent la chair, mais l'expérience spontanée. Celle-ci, en tournant le dos au précédent principe, le déconstruit pour renouer avec une « dé-sujétion », avec une décorporalisation. C'est ainsi qu'elle retourne dans le « dé-cor » de la nature première, celle de la panique et de la fusion, où l'être se tient en « ek-stase » à l'image même de la transe.

Finalement, face au manque, au deuil charnel de Syrinx, Pan a deux solutions. Soit il adhère au désir soufflé par les voix des roseaux pour prendre la forme et le corps d'un sujet de la culture, en cédant à l'impossible promesse d'une satisfaction à venir, soit il met entre parenthèses toute médiation symbolique, toute prise de forme pour retrouver les forces immédiates et tenter de régresser vers son état premier de panique, avant le deuil que lui infligea Syrinx. Les berges du Ladon définissent probablement la grande fracture de l'être passant au régime aérien et les tentations qui s'y jouent, entre progression par soumission aux formes que dictent les voix des autres, et nostalgie régressive pour renouer avec un Tout qui n'est plus.

C'est bien entre ces deux modes de symbolisation, le continuum apollinien ou l'extase dionysiaque, que Pan va poursuivre sa course. D'un côté, le corps qu'il habitera le rendra mortel, de

10. Baladier C., *Aventures et discours dans l'amour courtois*, Paris, Hermann, 2010, p. 23.

l'autre, la tentation paniquée de quitter l'enveloppe corporelle détruira ses tentatives d'ébauche identitaire.

Entre corps culturel et décor naturel

Cette oscillation entre corps et dé-cor se retrouve dans le mythe, connexe à celui de Pan, de Midas et Marsyas. Athéna avait un aulos, flûte avec un large embout pour y souffler. La belle ne supportait pas cet instrument qui gonflait ses joues et la rendait ainsi très laide. L'instrument du beau, à cette époque, restait la lyre. L'aulos, ce que Platon et Aristote rappellent bien, est l'instrument de la laideur. Athéna le jeta donc. Mais passait par là un petit silène, Marsyas, qui le ramassa et se mit à souffler dedans de toutes ses forces. Marsyas est un disciple de Pan et de Dionysos. Dans le texte ovidien, il est Pan lui-même. Aussi ose-t-il ainsi défier avec sa flûte Apollon dont la musique est celle de la rationalité harmonique de la lyre. Le roi Midas assiste à la scène et, selon certaines versions du mythe, est l'un des arbitres. Le silène (Pan selon Ovide) « fait résonner sa flûte rustique, dont la sauvage harmonie charme Midas, alors présent à côté du musicien ¹¹ ».

Midas donne ainsi sa faveur à Marsyas (ou Pan). La vengeance apollinienne ne tarde pas : Midas se trouve affublé d'oreilles d'âne, le dieu ne voulant pas « que des oreilles si grossières conservent une forme humaine ¹² ». Quant à Marsyas, il est écorché vif. La sentence est ici celle d'une décorporalisation : retour à l'indétermination hybride et monstrueuse, mi-homme, mi animal, pour le roi, peut-être à l'image du premier cancre de l'histoire ; arrachement pour Marsyas de l'enveloppe corporelle, de la peau qui délimite le corps. Punir Pan, ou l'un de ses adeptes, revient alors à lui enlever, pour citer D. Anzieu, son « moi-peau », à le retourner au non-moi du grand Tout fusionnel. Il s'agit d'enlever l'enveloppe contenant du corps, elle-même issue des enrobements vocaux. C'est alors le retour à la panique. Cette punition n'est pas autre chose que le refus, finalement, de toute possibilité de prendre corps en adhérant aux formes symboliques données par un environnement culturel. Avec Midas, la désignation du cancre, mis au coin et banni, prend ici tout son sens.

Il faut alors considérer de nouveau les deux pôles entre lesquels Pan se meut : vivre l'expérience immédiate de la jouissance dionysiaque, mais perdre son corps et rester dans la panique ; assujettir son désir aux formes que lui soufflent les roseaux et prendre corps en adhérant au continuum apollinien d'une histoire culturelle, mais risquer de s'y épuiser. C'est ainsi que la dualité qui enserme la course de Pan retrouve la lutte de Dionysos et d'Apollon, pour laquelle Nietzsche appelait à réintroduire le dionysiaque. Cet appel se comprend déjà selon le contexte du positivisme et de la révolution industrielle de l'époque de *La Naissance de la tragédie*. Pourtant, il convient de souligner qu'il s'inscrit au regard de deux conflits, l'un positif, l'autre catastrophique.

Le premier est celui de Dionysos et d'Apollon. Mais F. Nietzsche se garde bien d'en préconiser la résolution. S'il s'agit de réintroduire Dionysos, ce n'est pas pour que celui-ci anéantisse Apollon, mais au contraire pour affirmer l'esprit tragique, à savoir la tension éternellement vive entre les deux dieux. Le vœu nietzschéen se solderait par le maintien tant du construit stabilisé et apollinien, agencé dans un continuum culturel, que de son opposition avec l'impulsion immédiate où retentit le rire de Dionysos. Cette tension dramatique doit se comprendre au titre d'un fondement anthropologique du devenir humain. D'une part, parce qu'elle est la marque de l'écorchement de toute unité, de la sortie de toute identité construite, la panique du dieu à la flûte est indissociable d'une ouverture sur l'altérité, d'un nomadisme qui porte toujours les germes de la création et de la transgression de tout univers stabilisé pour, en citant G. Deleuze « faire voyager la pensée¹³ ». D'autre part, les forces écorchées réclament aussi leur formalisation, le « baume salutaire » dont parlait F. Nietzsche, pour s'inscrire en culture. A suivre *La Naissance de la tragédie*, ce serait cette tension que, finalement, le monde occidental aurait abolie. En effet, Euripide aurait éradiqué la part dionysiaque de la tragédie, pour déchoir celle-ci dans ce que le philosophe nomme « l'optimisme socratique » où « tout pour être beau doit être rationnel¹⁴ », où la civilisation échoue dans la toute-puissance de la science et de la logique qui finira par la conduire à son drame. Tel est l'autre conflit, celui du socratisme rationnel et du tragique. Ainsi fallait-il réintroduire Dionysos.

Mais le XX^e siècle a été tellement attentif à la leçon nietzschéenne qu'il devient désormais possible de se demander si notre époque actuelle, dite « post-moderne », n'a pas renversé la prédiction du philosophe. En effet, à suivre par exemple les observations de M. Maffesoli, ou encore les analyses de G. Deleuze, la postmodernité semble s'être rangée sous « l'ombre de Dionysos¹⁵ », que ce soit dans la démesure économique, dans l'attachement au festif et à la transe, dans le nomadisme qui s'est substitué à toute stabilité professionnelle, dans la sur-

11. Ovide, op. cit., p. 356 (XI, 148-178).

12. *Ibid.*

13. Deleuze G., Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie, Volume 2: Mille Plateaux*, Paris: Ed. de Minuit, 1980, p. 424.

14. Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 88.

15. Maffesoli M., *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*. Paris, CNRS Editions, 2010.

valorisation de l'expérience immédiate, comme une publicité pour une marque automobile préconisant de « vivre l'instant ». Ceci se reconnaîtra par ailleurs dans le débat sur le « posthumanisme » qui, à suivre les critiques de F. Fukuyama, déposséderait le sujet de sa « nature humaine » pour retrouver l'indétermination paniquée d'une *physis* originelle. Ceci entraînerait l'abolition même de la distinction entre l'humanité et l'animalité, un retour au faune et au monstre. Du même coup, ce qui dominerait dans un monde devenu « pan-dionysiaque » ne serait pas autre chose que la panique. Mais, de même que F. Nietzsche déplorait un « dessèchement » d'Apollon depuis que celui-ci fut privé de son altérité contradictoire, il devient désormais possible d'envisager une « panique desséchée ». Celle-ci, privée de son partenaire antagoniste, n'aurait dès lors plus rien à déconstruire, à défaire ou à ouvrir pour dévoiler de nouveaux territoires, pour solliciter la (re)création.

Il serait aisé d'en appeler, désormais, à un retour de l'ordre apollonien. Mais, là aussi, ce serait oublier ce qui fonde l'esprit tragique : ni Dionysos, ni Apollon, mais les deux à la fois, dans la tension qui les oppose et les différencie. Il ne s'agit pas de préconiser une régression dionysiaque vers la panique des origines, ou un contrat avec un continuum formel qui finit par épuiser le désir qui s'y déploie. Il est plus question d'envisager la ligne critique, la démarcation, le pli, où s'affrontent en se délimitant les deux dieux et où, d'une certaine façon, ils se génèrent. Or cette ligne critique, les roseaux la chantent depuis le début. Ils la murmurent de façon perceptible mais inexplicable, la font ressentir, sans toutefois la dire, en laissant d'ailleurs comprendre que le mot a aussi ses limites.

L'éternel retour des voix des roseaux

Le destin de Midas permet de boucler en large part la fable de Syrinx par un retour aux voix des roseaux. Le puissant roi cache son secret invouable, ses oreilles d'âne, sous sa coiffe. Mais son barbier, contraint de lever la tiare, le découvre. L'humble serviteur est alors confronté à un interdit : il n'a pas le droit de divulguer ce qu'il a vu. En même temps le secret est trop lourd pour qu'il puisse le garder pour lui...

Alors il se retire à l'écart et fait un trou dans le sol [...], murmure la nouvelle dans la terre creusée par ses mains ; puis, y rejetant ce qu'il avait enlevé, il enfouit son secret et, la fosse comblée, il s'éloigne en silence ¹⁶.

Mais de cet endroit du secret enfoui, se met à pousser une forêt de roseaux dont les sifflements au gré du vent dispersent la rumeur sur les oreilles du roi dans tout le royaume. Une rumeur alors chantée, murmurée, portant le secret non-dit, une rumeur se glissant entre les mots et ce que la loi du dire et du signe verbal ne peuvent arraisonner : la rumeur des roseaux, de la musique, sera toujours « inter-dite ». Il paraît que le puissant Midas a des oreilles d'âne...

Ainsi, dans la scène du barbier, petit homme du peuple, le murmure des roseaux colporte un interdit enfoui qui s'oppose précisément au pouvoir politique

du roi. La mémoire du peuple et des petites gens finit toujours par se faire entendre, ce que les oreilles royales ne supportent pas. En fait, la seule chose que veut entendre le pouvoir est la Loi qu'il prescrit. Cette prescription est par principe verbale. C'est bien contre les mots de la Loi, contre leurs proscriptions, que se glisse le murmure chantant des roseaux. La rumeur chantante combat la loi verbale. Telle est toute l'opposition, maintes fois relevée, entre le signe linguistique, fondé sur un principe strict de corrélation codifiée et la musique qui n'emprunte pas les articulations propres au verbal, dont chaque note est à la fois significative et distinctive. Tel est bien ce que relève F.-B. Mâche lorsqu'il écrit que « le mot ne sert à appréhender les choses que pour agir sur elles [tandis que] l'intérêt de la pensée musicale est de défaire ces limitations contraignantes, de les "déconstruire" [...] et de nous remettre en contact avec un espace sans clôtures¹⁷ ». On comprend d'ailleurs ainsi l'esthétique dirigiste de Platon au regard de la musique. Celle-ci doit être, à suivre *La République*, soumise à un contrôle rigoureux, inféodée aux paroles, comme si elle était la plus grande menace pour les lois même de la *Polis*:

Jamais, en effet, on ne porte atteinte aux formes de la musique sans ébranler les plus grandes lois des cités [...] Donc, c'est là, ce semble, dans la musique, que les gardiens doivent édifier leur corps de garde¹⁸.

Dès lors, ces voix réunissent les deux faces contradictoires de la course de Pan. D'une part, à l'instar de « l'enveloppe sonore », elles unifient, subtilisent la chair émue pour la faire entrer dans l'agencement du corps que permettent les formes symboliques. D'autre part, elles recèlent en elles, dans leur propre structure immanente, la trace d'une licence potentielle, une jubilation dionysiaque de l'émotion ressentie dans l'instant. Celle-ci rappelle à chaque fois son « inter-dit » au regard de la loi verbale et de ses catégorisations qui ordonnent aussi les formes symboliques. On pourrait alors dire que ces voix préparent tant l'unification du corps que la possibilité d'une panique entretenue, qu'elles instaurent la fracture tendue entre l'édification symbolique du corps

16. *Ibid.*, p. 357.

17. Mâche F.-B., *Musique, mythe, nature*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 7.

18. Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 1966, p. 176.

mortel, et la jouissance « ek-statique » d'un « dé-corps » qui résiste au précédent en l'ouvrant ou en l'écorchant sans cesse. Telle est la lice de l'esprit tragique que souhaitait F. Nietzsche. Mais si le principe de la scène tragique, pour laquelle F. Nietzsche évoquait l'image d'un miroir que l'homme se tendrait à lui-même, consiste à entretenir la tension entre les deux dieux antagonistes, c'est déjà pour révéler celle-ci à l'humain, pour lui dévoiler ses propres conflits internes afin qu'il leur donne une intelligibilité au lieu de les « refouler ». La condition de cette révélation serait dès lors à chercher dans ce qu'instaure le chant des roseaux, dans l'ineffable qu'il fait éprouver et que les mots ne peuvent immédiatement arraisonner.

Du moins, lorsque le mot essaye de s'emparer d'un ineffable ressenti, de ce qui lui sera éternellement autre et qui lui échappera toujours, il le fait après-coup selon la formule « il était une fois », et si possible « il y a très longtemps et dans un pays très lointain ». Cette formule n'est rien d'autre que la mise en récit. Or tel est ce que notre époque « postmoderne » a aboli, pas seulement les « grands récits » dont parlait la thèse lyotardienne, mais encore la structure même du récit, à savoir ce « il était une fois ». Le monde consumériste l'a troqué contre un « tout, tout de suite, ici et maintenant ». Une telle immédiateté lève le temps de la médiation du désir au profit du besoin. Elle signifie ainsi un retour à la panique, mais pour reprendre de précédents propos une « panique desséchée » qui n'a plus rien à écorcher ou à ouvrir : une panique banalisée et généralisée qui ne peut plus se dévoiler dans son opposition créatrice avec le continuum formel portant la symbolisation du désir. En fait, au-delà de Dionysos et d'Apollon, ce qui semble avoir été éradiqué est à chercher du côté du tiers, entre les deux : le chant murmurant des roseaux. Pan peut désormais allègrement retrouver son état premier, dépossédé des voix qui s'emparaient de son désarroi pour le dévoiler selon un double jeu : celui d'une construction corporelle par un assujettissement désirant aux formes culturelles, celui d'une résistance à ces dernières par la jubilation « ek-statique » de l'instant. Peut-être, aussi, celui de l'avènement d'un corps mortel et de la tentative d'un oubli de ce corps pour renouer avec l'opacité sans temps du Ladon. Ce double jeu, entre l'agencement temporel et diégétique des signifiants du désir et l'(A)utre éprouvé dans l'instant fugitif, trouve très probablement son origine dès que les voix viennent émouvoir la chair et la peau en les subtilisant ainsi. Mais il trouve aussi la condition de son maintien dans la possibilité même de le nommer, à savoir nommer le conflit entre la forme discursive et l'autre ineffable de l'instant éprouvé : un autre qui résistera toujours à sa dénomination, qui sera toujours dans une non-coïncidence avec le dire. C'est ainsi que se dévoile une tension dont le désir de la résoudre sera porté par les signifiants d'un récit appliqué à déployer sa mise en intrigue à partir d'un « il était une fois ». D'ailleurs l'ineffable est aussi l'innée-fable, source de toutes les fables. Il était une fois Hermès qui racontait l'histoire de Pan...

Gilles Boudinet