

L'émotion de l'inouï (Pascal Quignard)

Autor(en): **Toudoire-Surlapierre, Frédérique**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2019)**

Heft 48: **Musik und Emotionen in der Literatur = Musique et émotions dans la littérature = Music and emotions in literature**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006285>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Frédérique Toudoire-Surlapierre

L'émotion de l'inouï (Pascal Quignard)

Pascal Quignard belongs to those contemporary French writers whose work draws on music, while demonstrating ambivalent or even ambiguous feelings towards it. In this article, we explore the reasons, the challenges and the functions of what Quignard himself called the 'hatred of music' in an eponymous and landmark essay in which he reveals the secrets of his relationship to music, a relationship that intertwines his family history with the History of the Second World War.

Pascal Quignard fait partie de ces écrivains contemporains qui ont particulièrement nourri leur œuvre de musique, alors même qu'ils semblent lui témoigner des sentiments pour le moins ambigus. Il appartient à la catégorie de ce qu'on a appelé les « mélосeptiques » (à l'instar de Paul Valéry ou Thomas Bernhard)¹, écrivains dont l'amour contrarié de la musique semble se reverser en haine – ou tout au moins en verbalisation de celle-ci. Pascal Quignard est né en 1948, ses deux parents sont professeurs de lettres classiques, son enfance se situe sous le signe d'un silence souffrant : « j'ai souffert de mutisme : c'est un chant carencé »². Il insiste sur le fait qu'il a vécu enfant au Havre, une ville dévastée de l'après-guerre et il décrit cette dévastation comme faisant partie des émotions fortes de son enfance. Il ne faut pas minorer l'importance de ce trauma de l'après-guerre, tant il explique le rapport étroit du son à la mort dans l'imaginaire de cet écrivain : les sons servent à retrancher, ce sont « des sons de mort ».³ Ce n'est pas un hasard si dans cette phobie musicale, c'est l'instrument qui lui paraît le plus dangereux, Pascal Quignard vient d'une famille de musiciens qui ont joué et enseigné dans l'état allemand du Wurtemberg :

Presque de la poudre d'un plâtre qui se répercutait sur les partitions de musique des ancêtres, qu'avaient écrites des files de Quignard à la queue leu leu, tous facteurs d'orgues et organistes en Bavière, dans le Wurtemberg, en Alsace, en France, au XVIII^e siècle, au XIX^e siècle, au XX^e siècle.⁴

1 Timothée Picard, « Le mélосcepticisme des penseurs et écrivains européens : proposition de typologie », dans Claude Coste et Bertrand Vibert (dir.), *La Haine de la musique*, Grenoble, ELLUG, 2011, p. 67.

2 Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p. 26.

3 *Ibid.*, p. 34.

4 *Ibid.*, p. 55-56.

La musique est inséparable de l'« imago paternelle », elle *vient* des ancêtres paternels, et cette filiation est intrinsèquement liée aux instruments de musique (orgue, organiste) : « la voix est d'abord celle de la corde qui vibre avant que l'instrument soit divisé et instrumenté en musique, en chasse, en guerre ».⁵ Dès lors, on comprend sa défiance vis-à-vis du « nom sur le bout de la langue » pour reprendre le titre de l'un de ses livres : « ignorer le nom de ce qui hante dans le son »⁶, ainsi qu'il le rappelle dans *La Haine de la musique*. Notons que cette formule aphoristique est un alexandrin, qu'elle est fondée sur un double effet de paronomase et d'assonance (on/an/on), se déploie une poétique-rhétorique de la musique chez Pascal Quignard, outre le sens de ce qui est dit : le son, c'est ce qui nous hante et l'émotion est ce qui donne consistance à cette hantise. « Souffrance des mots qui font défaut, qui sont < absents > sous l'espèce du < son >, qui sont les Absents, qui se tiennent absents sur le < bout > de la langue ».⁷

Bien que *toute* l'œuvre de Pascal Quignard soit littéralement marquée par la musique, j'ai choisi son essai intitulé *La Haine de la musique* qui fut publié en 1996, parce qu'il constitue un exemple du rapport entre musique, émotion et littérature (ce que suggère son titre sur le mode de l'excès ou de la provocation). Rappelons que la haine n'est pas une émotion, mais un sentiment qui suscite des émotions, et pas n'importe lesquelles. Des émotions fortes, radicales, des émotions massives (non subtiles), des émotions primaires, instinctives, des réactions épidermiques en quelque sorte. La haine renvoie toujours à une insatisfaction, elle n'est pas intransitive, elle a besoin de supports pour s'exprimer et de supports de taille : il lui faut un adversaire à la hauteur du sentiment déployé. La haine est « un sentiment violent qui pousse à vouloir du mal à quelqu'un et à se réjouir du mal qui lui arrive ».⁸ André Green, dans *La Folie privée*, associe la haine et le mal : « Tout le mal est dans l'autre, donc si j'élimine l'autre, responsable du mal, j'éliminerai le mal ».⁹ La destructivité est une force motrice, elle va de pair avec une jouissance sadique et une dimension morale qui est intrinsèque à la haine (alors même qu'elle s'érige contre la morale).

Il nous faut souligner d'emblée l'ambivalence de la *haine* du titre : il la généralise deux fois en quelque sorte (la haine, la musique), par sa puissance déclarative et assertive. Ce titre semble définitif et implacable, il se présente comme un jugement absolu. Une autre ambivalence tient au fait qu'il s'agit du titre d'un livre : le sujet de la haine (telle qu'elle est stipulée dans le titre)

5 *Ibid.*, p. 38.

6 *Ibid.*, p. 57.

7 *Ibid.*, p. 57.

8 Alain Fine, « Haine(s) » dans Alain Fine *et al.*, *La Haine. Haine de soi, haine de l'autre, haine dans la culture*, Paris, PUF, 2015, p. 8.

9 André Green, *La Folie privée*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 2003, p. 56.

serait donc la littérature elle-même ? Le postulat de ce titre serait que la littérature hait la musique. On peut se demander pourquoi, à quel titre ? « J'interroge les liens qu'entretient la musique avec la souffrance sonore »¹⁰, déclare Pascal Quignard au début de son livre. Un premier glissement s'est opéré : on est passé de la haine à la souffrance : « Tout est couvert du sang lié au son [...]. Terreur et musique. *Mousikè* et *pavor*. Ces mots me parviennent indéfectiblement liés – quelque allogènes et anachroniques qu'ils soient entre eux »¹¹. Pascal Quignard utilise le terme étrange de « terrification » :

La musique est un épouvantail sonore. Tel est, pour les oiseaux, le chant des oiseaux.

Une *terrificatio*.¹²

Pascal Quignard crée une *tension chronologique* en jouant sur les mots – jeu qui oscille entre néologisme et pseudo-étymologie latine. Il justifie sa haine de la musique par rapport à une musique naturelle (le chant des oiseaux), en faisant jouer la concurrence (traditionnelle) entre musique naturelle et musique artificielle. Le terme *terrificatio* fait penser à l'adage aristotélien « susciter terreur et pitié ». Le langage des émotions est directement lié à la rhétorique des passions d'Aristote. Les émotions furent à l'origine une question de langage. La triade *docere/placere/movere* (enseigner/plaire/émouvoir) est au fondement de la tradition occidentale de l'art oratoire. L'une des fonctions du discours persuasif est l'émotion. Notre rapport à l'émotion est le fruit d'une culture, d'une éducation, d'un savoir, d'une généalogie. On ne peut pas saisir le sens des émotions si on ne les situe pas dans une visée diachronique articulant processus humains, civilisationnels et culturels. L'émotion connaît des variations axiologiques selon différents critères (historiques, sociaux, esthétiques). Parmi les émotions esthétiques, les émotions musicales sont celle que la société valorise le plus. Toutefois, il y a des périodes de valorisation musicale et d'autres de dévalorisation. Timothée Picard dans l'article précédemment cité rappelle que l'après-Auschwitz est une période particulièrement mélosceptique, comme si on faisait porter à la musique une *responsabilité* dans le destin tragique de l'Europe. L'émotion musicale fait partie des émotions esthétiques, de ces émotions qui ont été survalorisées par les civilisations occidentales. Freud y voit la preuve du processus de sublimation. Plus encore, il les associe au processus de représentation. L'émotion musicale (qui fait partie des émotions esthétiques) se distingue des émotions en général. Elle n'est jamais seulement un effet de la musique, elle fait partie d'une

10 Quignard, *op. cit.*, p. 16.

11 *Ibid.*, p. 49.

12 *Ibid.*, p. 50.

stratégie communautaire (ce qui va à l'encontre de l'idée communément admise que les émotions musicales n'ont pas de but précis).

Entrons dans le vif du sujet. Le septième traité s'intitule « La haine de la musique », il fait directement écho au titre du livre, ce qui le *visibilise* par rapport aux autres traités du livre. Dans les six traités précédents, il y a bien des mentions haineuses à la musique mais on ne voit pas vraiment où Pascal Quignard veut en venir. Le septième traité arrive *assez tard* dans la lecture (il y en a dix en tout), autrement dit le lecteur a déjà lu les trois quarts du livre sans comprendre clairement sa direction ni ses enjeux réels. Ce septième traité en revanche est clairement orienté : l'écrivain évoque la question épineuse de la musique à Auschwitz. Ce traité a suscité des émotions vives et à ce titre il nous intéresse d'autant plus. Dès le premier fragment, le ton est donné :

La musique est le seul de tous les arts qui ait collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945. Elle est le seul art qui ait été requis comme tel par l'administration des *Konzentrationslager*. Il faut souligner, au détriment de cet art, qu'elle est le seul art qui ait pu s'arranger des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation, et de la mort.¹³

Deux violences se surimposent : celle que l'écrivain dénonce et la façon dont il le fait. Le premier choc tient à la *responsabilité* que Pascal Quignard fait porter à la musique, d'autant plus qu'il a recours à une personnification axiologiquement marquée : il parle du seul art « qui ait *collaboré* », et l'on connaît les connotations fortement polémiques du verbe « collaborer ». La musique a été fortement *instrumentalisée* à cette période, il reconnaît d'ailleurs que « l'usage de la musique est devenu à la fois prégnant et répugnant »¹⁴, tout en généralisant le propos (comme pour le disséminer). S'il remarque que la musique s'est infiltrée partout, c'est pour ajouter « même dans les camps de la mort ». C'est à ce moment qu'il s'explique sur le sens de son titre : « L'expression *Haine de la musique* veut exprimer à quel point la musique peut devenir haïssable pour celui qui l'a le plus aimée ». La musique fonctionne comme un *objet de transfert émotionnel*, elle sert de vecteur passage d'un amour familial pour la musique à une haine individuelle. Pascal Quignard convoque l'exemple de Simon Laks, ce chef d'orchestre polonais qui a joué à Auschwitz et qui en a témoigné dans un ouvrage, *Musiques d'un autre monde* – livre que cite Pascal Quignard, comme si l'écrivain avait besoin d'authentifier et de légitimer ses dires par des ouvrages scientifiques sur le même sujet. Il précise également que Primo Levi l'a entendu et qu'il a qualifié cette musique

13 *Ibid.*, p. 197.

14 *Ibid.*, p. 199.

d'« infernale », comme s'il fallait en plus avoir recours à des témoignages *historiquement* et *doublement* avérés – c'est-à-dire à la fois vécus et consignés dans un livre. « Il faut entendre ceci en tremblant : c'est en musique que ces corps nus entraient dans la chambre ».¹⁵ Pascal Quignard fait sien le double questionnement de Simon Laks : pourquoi la musique a-t-elle pu être « mêlée à l'exécution de millions d'êtres humains » ? Pourquoi y prit-elle une part plus qu'active ? Le ton se fait encore plus virulent, les propos de l'écrivain frappent par leur radicalité, comme s'ils puisaient dans un réel douloureux (encore à vif) : « La musique viole le corps humain ». L'écrivain a recours à une formule aphoristique, il confère à ses paroles l'allure d'une vérité générale, absolue et définitive : « Ouïe et obéissance sont liées. Un chef, des exécutants, des obéissants, telle est la structure que son exécution aussitôt met en place. Partout où il y a un chef et des exécutants, il y a de la musique »¹⁶. Il décrit la musique selon un rapport de pouvoir et plus précisément un rapport de domination : « Audition et honte sont jumelles [...]. La vision et la nudité, l'audition et la honte sont la même chose ». L'ambivalence de ses propos réside dans la honte et la culpabilité que suscite l'écoute de cette musique. Ce qui est condamné n'est rien moins que *l'écoute* de la musique. Ces formulations radicales haineuses sont gênantes et dérangeantes (outre ce qu'elles décrivent), elles passent par l'usage de certains termes fortement connotés (honte, obéissance, collaborer, violer). La honte s'est surimposée à la haine. Ce dispositif verbal est révélateur du mécanisme psychique des émotions : celles-ci ne se remplacent pas forcément, elles peuvent s'additionner pour former des émotions qu'on qualifie de complexes. Pascal Quignard convoque à nouveau les propos de Primo Levi expliquant que la musique est « maléfice », qu'elle est une « hypnose du rythme continu qui annihile la pensée et endort la douleur ».¹⁷ L'écrivain en conclut que « la musique fondée sur l'obéissance, dérive de l'appel de mort ». Le terme *obéissance* sous-entend que quelqu'un *aurait obéi* à la musique à Auschwitz. L'émotion transcrite dans le texte (véhiculée par la musique) est une émotion excessive, hypertrophiée, elle est hors de propos, elle a perdu toute nuance et contenance. À la fin de ce traité, Pascal Quignard rappelle que « les musiciens jouaient pour un public aussitôt mort qu'ils allaient eux-mêmes rejoindre »¹⁸ et il donne l'exemple (le contre-exemple) du violoniste Karel Fröhlich qui survécut à Auschwitz : « Nous ne jouions pas réellement pour un public puisque celui-ci disparaissait continuellement ». Il évoque alors le cas de Viktor Ullmann, ce compositeur qui mourut à Auschwitz et qui a composé une œuvre dans le camp intitulée *Septième sonate* (il la date du 22 août 1944) alors qu'il

15 *Ibid.*, p. 200.

16 *Ibid.*, p. 202-203.

17 *Ibid.*, p. 207.

18 *Ibid.*, p. 232.

est entré au camp le 17 octobre 1944, ajoutant un copyright sarcastique, sorte d'« humour ultime » : « Les droits d'exécution sont réservés par le compositeur jusqu'à sa mort ». Ces deux derniers exemples sont importants en termes de réception : que ce soient l'écoute ou la lecture, ils constituent une mise en abyme du texte lui-même qui décrit une écoute impossible et montre la façon dont l'écoute musicale semble désormais *interdite*.

Dans cette perspective, quelle lecture peut-on faire du texte de Pascal Quignard, quels types d'émotions produit-il sur nous lecteurs ? Quelle est leur nature, leur fonction, à quoi nous servent-elles ? Qu'en faisons-nous ? Ce texte suscite des émotions intenses, difficilement nommables et l'on peut se demander d'où vient le malaise. La lecture provoque un malaise de plus en plus grand : effroi, tristesse, dégoût, puis de la honte. L'enjeu de ce texte est de susciter une émotion qui corresponde aux abjections commises (celles de crimes contre l'humanité). Pascal Quignard confère ainsi à la littérature la responsabilité de *restituer* ces crimes, d'empêcher l'oubli et la bonne conscience. Jankélévitch, dans *L'Imprescriptible*, insiste sur le danger d'expressions comme « les horreurs de la guerre »¹⁹, expressions qui ont pour effet de « banaliser et dissoudre pudiquement le caractère exceptionnel du génocide ». Il considère qu'il faut restituer à Auschwitz toute la haine qu'elle mérite : « Auschwitz n'est pas une < atrocité de guerre > mais une *œuvre de haine*. L'œuvre d'une haine quasi inextinguible ».²⁰ Le terme de *haine* est important dans notre perspective. Significativement, Jankélévitch lui associe deux émotions : l'horreur et le ressentiment. « Le sentiment que nous éprouvons ne s'appelle pas rancune mais horreur : horreur insurmontable de ce qui est arrivé ».²¹ Or le ressentiment est un sentiment que l'on éprouve envers ceux qui ont accepté ou oublié. « Le ressentiment : le sentiment renouvelé et intensément vécu de la chose inexpiable ; il proteste contre une amnistie morale qui n'est qu'une honteuse amnistie ; il entretient la flamme sacrée de l'inquiétude et de la fidélité aux choses invisibles. L'oubli serait ici une grave insulte à ceux qui sont morts dans les camps et dont la cendre est mêlée pour toujours à la terre ».²² Ces propos de Jankélévitch constituent ce qu'on pourrait appeler *le pacte ontologique* du texte de Pascal Quignard. Celui-ci instrumentalise la musique à Auschwitz pour susciter ces deux émotions (horreur et ressentiment) et pour rendre intacte cette haine. Le pacte de lecture de ce texte consiste à accepter de ne pas oublier, ce que Jankélévitch nomme « l'inexpiable » et « l'imprescriptible » : « les crimes contre l'humanité sont imprescriptibles, c'est-à-dire qu'ils ne peuvent pas être prescrits ;

19 Vladimir Jankélévitch, *L'Imprescriptible*, « Pardonner ? » (1971), Paris, Le Seuil, « Points/essais », 2012, p. 37.

20 Quignard, *op. cit.*, p. 35.

21 *Ibid.*, p. 62.

22 *Ibid.*, p. 62.

le temps n'a pas de prise sur eux ».²³ Le ressentiment est une façon choisie d'empêcher l'oubli. Le processus de l'oubli est intrinsèque à l'être humain (c'est une histoire de neurones et de connexions). Or précisément *La Haine de la musique* est un texte qu'on aurait envie de refouler (d'oublier), en ce qu'il nous *prive* du plaisir de l'écoute musicale (un des plaisirs les plus directs) et par là même de toutes ses propriétés sensorielles (l'évanescence, le non-verbal). La force de cette émotion est que « l'émotion publique ne s'atténue pas par l'effet des années, mais elle ne cesse de grandir ».

Du point de vue psychanalytique, l'émotion renvoie à un double phénomène de rejet et de colère : d'une part envers la chose en elle-même, d'autre part elle impose de revivre le souvenir de la chose elle-même. Or c'est exactement ce que nous impose Pascal Quignard. L'émotion est signifiante, elle renvoie à autre chose qu'elle-même, elle symbolise et exprime une autre facette du sujet. Jean-Paul Sartre considère que l'émotion est « une fuite devant la révélation à se faire »²⁴, elle est un indice mais un indice au second degré. L'interprétation psychanalytique de l'émotion considère que le phénomène conscient est la réalisation symbolique d'un désir refoulé par la censure (le moi ou le surmoi). Ces considérations éclairent la nature de nos propres émotions de lecteur : si nos émotions sont un signe de fuite, dans ce cas que fuyons-nous ? Jean-Paul Sartre considère qu'il existe une spécificité de l'émotion qui se révèle importante pour notre analyse : l'émotion ne peut pas être de mauvaise foi. Pour le sujet, l'émotion est uniquement « ce pour quoi elle se donne ». La signification de notre comportement conscient est extérieure à ce comportement lui-même : « le signifié est entièrement coupé du signifiant ».²⁵ L'émotion est un comportement du *sujet* qui *pour le sujet* est ce qu'il est, mais elle peut également être déchiffrée (comme on déchiffre un langage décrit). Dès lors que l'on considère que l'émotion est un signe, il convient de déterminer *pour qui* (à qui il s'adresse). C'est tout le paradoxe de l'émotion : elle n'est pas tant un signe pour soi (d'ailleurs elle est souvent indéchiffrable *immédiatement*), qu'*un signe pour l'autre* (en tout cas c'est ce que notre vision du monde occidentale a construit). L'émotion est aussi une *preuve* d'un processus de représentation.

Dès lors, face au malaise ressenti à la lecture de ce texte de Pascal Quignard, nous pouvons proposer quatre explications. Première explication : ce sentiment que nous ressentons tient à l'*ambivalence fonctionnelle* de cette musique. Elle n'est pas une musique « pour apaiser leur douleur » ni « pour concilier leurs victimes », mais une utilisation sadique de la musique, une musique au service du mal. Et ce qui suscite cette ambivalence, c'est le fait

23 *Ibid.*, p. 26.

24 Jean-Paul Sartre, *Esquisse pour une théorie des émotions*, Paris, Le livre de poche, « Biblio/essais », 1998, p. 60.

25 *Ibid.*, p. 61.

que les Nazis savent bien que la musique suscite un double plaisir : un plaisir artistique (jouer la musique relève du domaine raffiné de l'art) et un plaisir émotionnel (écouter de la musique provoque des émotions), c'est également un processus de sublimation et de gratification individuel et collectif. Ce qui est en jeu ici est la confiscation de l'émotion musicale. Les Nazis ont confisqué *deux fois* la musique : la musique jouée et la musique écoutée, car il ne s'agit pas seulement de la récupération par les Nazis de l'émotion musicale, mais également de la spoliation du plaisir de l'écoute. Pascal Quignard rappelle que Primo Levi a lui-même souligné « le plaisir esthétique éprouvé par les Allemands devant ces chorégraphies matinales et vespertinales du malheur ».²⁶ L'expression de « plaisir esthétique » constitue une violence rhétorique dont il faut prendre la mesure, d'autant plus qu'on la retrouve dans un autre fragment qui montre une condamnation sans appel :

Ce fut pour augmenter l'obéissance et les souder tous dans la fusion non personnelle, non privée, qu'engendre toute musique.

Ce fut par plaisir, plaisir esthétique et jouissance sadique, éprouvés à l'audition d'airs aimés et à la vision d'un ballet d'humiliation dansé par la troupe de ceux qui portaient les péchés de ceux qui les humiliaient.

Ce fut une musique rituelle.²⁷

Pascal Quignard fait comme si ce qui gâchait l'audition c'était la vue (« vision », « ballet », « danse »). Il convoque un autre domaine artistique : celui du corps dansé, alors que les circonstances sont au moins, sinon plus importantes. Il amplifie la violence sémantique des mots en utilisant deux procédés rhétoriques simples : la répétition et la dérivation. Mais surtout, qu'est-ce qui se joue dans ce fragment ? Alors que, traditionnellement, les deux émotions se distinguent : les émotions vécues (ou émotions naturelles) par des situations de la vie (je n'ose pas dire quotidienne) et les émotions artistiques ne relèvent pas du même champ. Il existe en effet deux niveaux d'émotions : les émotions naturelles ou émotions de la vie ordinaire ; celles-ci nous meuvent, sans que nous le décidions toujours, elles peuvent affecter notre jugement, mais elles ne nous affectent jamais totalement parce qu'elles sont toujours liées à la représentation, à la compréhension et à l'évaluation d'une situation ou d'un objet qui les déclenche et qui suppose une action et un comportement de notre part. Ce sont des émotions à la fois pragmatiques et intentionnelles, elles *motivent* nos actions et constituent un paramètre important dans nos prises de décision. Ce type d'émotions engage nos conduites, donc notre responsabilité et notre liberté. D'un autre côté, les émotions esthétiques (celles qui sont engagées dans un processus esthétique)

²⁶ Quignard, *op. cit.*, p. 206.

²⁷ *Ibid.*, p. 206-207.

sont produites par une « médiation représentationnelle ».²⁸ Le propre de cette représentation est de « dépragmatiser » les émotions et même de les « démoraliser » selon Jean-Marie Schaeffer, de les extraire d'enjeux moraux. Dans l'émotion esthétique, ce qui manque c'est l'engagement d'une conduite, ce qui est le propre de l'œuvre d'art ; on se situe dans le champ de l'observation, quand bien même l'œuvre d'art suscite les mêmes types d'émotions que dans la réalité, elle les déconnecte de la nécessité d'agir. C'est pour cela qu'on a tendance à les associer à un principe d'illusion. Dans le domaine de l'art, c'est au sein d'un mouvement de construction d'un monde imaginaire que les émotions esthétiques œuvrent.

Pascal Quignard confond les deux, ou plus exactement il les prend (à dessein) l'une pour l'autre. C'est tout le problème : quand on lit ce texte, on ressent une émotion qui puise dans les émotions vécues alors qu'elles possèdent les caractéristiques de l'émotion esthétique. Le lecteur est pris dans un *piège émotionnel* : il devrait réagir comme s'il s'agissait d'émotions vécues, alors qu'elles se présentent aussi comme des émotions esthétiques, ou pour le dire selon le registre du faux et du véritable. Les qualités de l'émotion esthétiques sont fausses au sens sartrien du terme (elles sont fausses parce que l'exigence de l'objet dépasse ce qu'il est dans la réalité), alors qu'elles sont prises dans une situation vraie et historiquement avérée. Ce sont de *fausses émotions*, au sens esthétique du terme, et cette fausseté vient d'une faiblesse essentielle qui se donne pour violence. L'émotion fautive est une émotion subie (je ne peux pas l'arrêter). Ce qui se joue est « une crise émotionnelle » qui n'est autre qu'un *transfert de responsabilité*. Plus encore cette position qui consiste à « dépragmatiser » ou à « démoraliser » est *moralement et ontologiquement* inacceptable. Nous devrions tous réagir, ce que nous ne faisons pas.

La deuxième explication réside dans le fait que les émotions suscitées par ce texte sont complexes. La critique scientifique distingue les émotions de base des émotions complexes. Les émotions de base ont des caractéristiques communes et des conditions d'émergence générale. On en distingue sept (joie, surprise, colère, peur, tristesse, dégoût, angoisse, satisfaction). Les émotions complexes sont des émotions bi-dimensionnelles, parfois ambivalentes (quand elles sont associées à des émotions contradictoires ou lorsqu'on suscite chez le sujet des émotions qu'il se refuse à ressentir). Jean-Paul Sartre va à l'encontre d'une dimension instinctive de l'émotion, il s'oppose à une théorie obscure de l'émotion-instinct²⁹ pour lui préférer une conception acquise de l'émotion (par la culture, l'histoire, la communauté, sa propre existence). Ce qui l'intéresse dans l'émotion, c'est qu'elle est à la fois voulue (choisie) et subie : elle surprend, elle se développe selon ses lois propres sans

28 Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 159-160.

29 Sartre, *op. cit.*, p. 57.

que notre spontanéité consciente puisse modifier son cours. C'est là toute la complexité de l'émotion qu'il nomme sa « dissociation » : elle connote une *organisation*, mais cette dimension organisée est rejetée dans l'inconscient (on aime penser que l'émotion est instinctive) pour lui préférer son caractère inéluctable. En réalité ce caractère inéluctable n'est tel que pour la conscience du sujet. L'émotion s'échappe du sujet, elle *échappe* à soi-même. Ceci tient à une autre propriété de l'émotion : « un affaiblissement des barrières qui séparent les couches profondes et superficielles du moi et qui, normalement, assurent le contrôle des actes par la personnalité profonde et la domination de soi-même ; un affaiblissement des barrières entre le réel et l'irréel ».³⁰ Il s'agit d'une situation où notre moi superficiel, activé par l'émotion, prend le dessus sur notre moi profond. Comme l'action est bloquée, les tensions augmentent et elles se répandent (l'émotion est pandémique). C'est tout le problème de l'émotion : elle a tendance à associer « le sujet ému et l'objet émouvant dans une synthèse indissoluble » selon Jean-Paul Sartre. Dans le cas précis du traité de Quignard, cette synthèse est insupportable pour le lecteur : en lisant ce texte, il est piégé, en ce qu'il subit une émotion qu'il méprise et qu'il voudrait rejeter sans le pouvoir, autrement dit une émotion dont il *ne maîtrise pas la nature*. Sa seule part de liberté tient à la gestion et à la négociation de l'émotion suscitée. Le dégoût, le rejet, la colère, l'incompréhension ne doivent pas être pris à la légère, car ces émotions ne sont rien moins qu'« une transformation du monde ».³¹ Lorsqu'une situation provoque une tension insoutenable, la conscience cherche à le saisir *autrement*, elle « se transforme précisément pour transformer l'objet ». Nos affects sont ambivalents quand nous ressentons des émotions qui nous paraissent inacceptables (on refuse de les accepter et on s'efforce de les refouler). Or dans le cas de la musique, ce n'est pas si simple car celle-ci possède un fort pouvoir de mémorisation. Pascal Quignard subvertit le fort pouvoir mémoriel de la musique – et plus précisément son *pouvoir pavlovien*. En racontant ces épisodes tragiques des camps d'extermination, il détruit symboliquement le plaisir de la musique (celui de l'écoute), la possibilité de prendre du plaisir en écoutant (et en jouant) de la musique.

La troisième explication tient à ce que l'on pourrait qualifier de *double instrumentalisation* : celle des Nazis qui instrumentalisent la musique (en l'associant à l'extermination d'êtres humains), ce qui est le contraire même du principe de l'émotion musicale, et une stratégie proprement auctoriale : celle de Pascal Quignard écrivant ce texte. Quel est son dessein ? S'agit-il d'une stratégie de culpabilisation ? Dans ce cas, il s'agirait d'une stratégie de *culpabilisation collective* : Pascal Quignard cherche moins à *se déculpabiliser* qu'à provoquer un sentiment collectif de culpabilité. Il utilise les propriétés de la

30 *Ibid.*, p. 49.

31 *Ibid.*, p. 79.

musique pour dénoncer la musique, il *recupère* d'une certaine manière son *pouvoir de contagion* (qui est un des effets de l'émotion) : « La musique fait mal »³², mais aussi son *pouvoir de sidération* (qui est également une réaction émotionnelle) : « La sidération de l'audition donne à la mort »³³ ou encore « La musique est liée à la meute de mort ».³⁴ S'agit-il de gâcher tout plaisir d'écoute à venir du lecteur, un *plaisir potentiel* puisqu'il sera intrinsèquement associé aux remarques de l'écrivain sur la musique à Auschwitz ? C'est bien possible : « La musique devient < l'expression sensible > avec laquelle des hommes entreprirent d'anéantir des hommes ».³⁵ Pascal Quignard fait comme si la musique était la *métonymie de la pulsion destructrice* des êtres humains. Il inverse le principe de sublimation de Freud (grâce à l'art, l'être humain transforme ses pulsions agressives en pulsions créatrices). Il transfère les pulsions destructrices de l'homme sur le domaine esthétique, en soutenant l'idée que la musique se serait *compromise*, qu'elle aurait *pactisé* avec le diable en quelque sorte ; ce qu'Adorno appelle « écoute émotionnelle »³⁶ dans *Quasi una fantasia* (1963), recueil qui réunit des écrits musicaux rédigés et publiés après la guerre. Dans ces pages, Adorno dit sa défiance envers ces « musiques qui stimulent trop facilement les émotions »³⁷, mais il dit aussi combien il réproche les auditeurs qui s'abandonnent à cette « écoute émotionnelle ».

Pascal Quignard, lui, ne s'en tient pas là. Il procède à une autre *dénonciation musicale*. Dans le neuvième traité (qui a également fait parler de lui), il fustige la diffusion planétaire de la musique dans laquelle il voit une mise en œuvre concrète du processus de contamination de la destruction musicale. La musique est devenue *massive*, elle se fait entendre partout et tout le temps : « le fascisme est lié au haut-parleur [...]. C'est ainsi qu'à la suite de la guerre totale du III^e Reich allemand et en conséquence de la technologie de la reproduction des *melos*, aimer ou haïr la musique renvoient pour la première fois à la violence propre, originaire, qui fonde la maîtrise sonore [...]. La musique depuis la Seconde guerre mondiale est devenue un son non désiré, une *noise*, pour reprendre un ancien mot de notre langue ».³⁸ L'écrivain cherche à *dater*, à donner un *point de départ historique* (politique

32 Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 218.

33 *Ibid.*, p. 220.

34 *Ibid.*, p. 226.

35 *Ibid.*, p. 209.

36 Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1982, p. 55.

37 Marik Froidefond, « Plaidoyer et réquisitoire de l'émotion dans les discours sur l'émotion au XX^e siècle », dans Pierre-Henry Frangne, Hervé Lacombe, Marianne Massin et Timothée Picard (dir.), *La Valeur de l'émotion musicale*, Rennes, PUR, 2017, p. 135.

38 Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 252.

et idéologique) à la musique de masse : « Ce qui était rareté est devenu bien plus qu'une fréquence. Ce qui était le plus extraordinaire est devenu un siège qui assaille sans finir la ville comme la campagne. Les hommes sont devenus les assaillis de la musique, les assiégés de la musique ». Ce propos fait directement écho aux commentaires d'Adorno reprochant aux « musiques de masse » d'émousser « sa faculté perceptive ». Toute la musique de masse est *modélée* en fonction de cette notion d'*écoute émotionnelle*. « La musique n'est plus que l'occasion de pleurer enfin [...], le contenu de cette émotion se ramène toujours au renoncement ».³⁹ Adorno reproche à la musique de masse sa « sentimentalité larmoyante ». Il ne faut pas minorer la portée éthique de l'aporie dans laquelle Adorno conduit la musique. L'absence d'expression, l'objectivisme sont des marques d'aliénation, alors même que les dissonances de la nouvelle musique expriment les souffrances du monde moderne, autrement dit sa *déshumanisation*. La massification musicale s'accompagne d'un processus de dévalorisation de la musique – et par là de l'émotion qu'elle suscite. La musique est esthétiquement déchue : elle passe du statut d'émotion esthétique à celui d'émotion naturelle. Pascal Quignard inverse la place de la musique dans la dialectique barbarie/civilisation en exacerbant la présence obsédante de la musique comme « fond sonore ». Alors que la musique devrait être l'indice et le signe dont la collectivité a besoin pour se rappeler qu'elle est *civilisée*, elle est devenue au contraire le signe du plus petit dénominateur commun. La musique se trouve déstituée de sa position élitiste : elle n'est plus l'emblème sublimé de civilisation. Pascal Quignard opère une *inversion axiologique* de la musique qui renvoie alors au moins civilisé de notre civilisation. Plus encore, elle est devenue un *signe de barbarie*. Par là même, c'est l'être humain qui se trouve déchu : l'enjeu éthique de ce texte n'est autre que la dévalorisation de ce qu'on croit être le *propre* de l'humain. Pascal Quignard insiste sur ce paradoxe. Le mouvement de massification musicale va de pair avec une réflexion sur notre *humanité*. On se souvient qu'Adorno considère la musique comme « une psychanalyse à l'usage des masses ».⁴⁰ Non seulement, la musique nous *spécifie* comme être *humain*, mais elle possède également un *effet sur l'individualité*. L'émotion musicale ne serait-elle pas la preuve que *j'existe* ? N'est-elle pas le signe que *je suis* réellement ? Si l'on suit ce raisonnement, cela signifie que ce mouvement de massification sonore critiqué par Adorno et dénoncé par l'écrivain français caractérise l'homme d'aujourd'hui. La musique est devenue *inaudible* : « Bazar et vacarme sont le même mot ».⁴¹ Quand Pascal Quignard se demande pourquoi « le mot sirène, qui désignait les oiseaux fabuleux dans le roman épique d'Homère, en est-il venu à dénoter l'appel criard et effrayant

39 Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, p. 88.

40 *Ibid.*, p. 90.

41 Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 268.

des usines industrielles au XIX^e siècle et la convocation sur le lieu des sinistres des voitures de pompier, de police municipale et des ambulances ? »⁴², il faut relever toute la *stratégie rhétorique* et même toute la *duplicité sémantique* à l'œuvre, Pascal Quignard exploite la polysémie de ce terme par un double procédé d'*antanaclase* et de *glissement étymologique*.

Revenons à notre postulat initial (la rivalité entre musique et littérature), l'appel à communications insistait sur le fait que la littérature cherche à valoriser son contenu en utilisant le potentiel émotionnel de la musique. Ce qui signifie que les écrivains ont *conscience* de l'avantage (voire de la supériorité) de la musique dans sa capacité à produire des émotions. La littérature cherche donc à *renégocier* cet avantage. Comment la littérature procède-t-elle ? Elle a non seulement recours à des procédés pluriels et massifs, mais elle *s'approprie* également ces émotions musicales, en relevant un *triple défi* : un défi *sémiotique* ou *rhétorique* ; un défi *métaphysique* ou *émotionnel*, et un défi *éthique*. Ce n'est pas un hasard si Pascal Quignard préconise la « désobéissance », considérant que le problème éthique et moral de la musique est *l'obéissance* : « la fonction secrète de la musique est convocative ».⁴³ La nature de cette désobéissance se précise : elle est *transfert artistique*, la désobéissance consiste à transférer une propriété artistique dans un domaine où elle devient *impropre*. La musique en littérature est forcément *silencieuse*. Toute l'œuvre de Pascal Quignard consistera à écrire et à décrire le silence musical :

Comment entendre la musique, n'importe quelle musique sans lui obéir ?
 Comment entendre la musique à partir du dehors de la musique ?
 Comment entendre la musique les oreilles fermées.⁴⁴

La réponse s'impose d'elle-même : il faut *lire un livre sur la musique*, c'est cela la *désobéissance*, et elle est d'autant plus efficace qu'elle est à même de susciter des émotions fortes. La littérature est capable de rendre compte de ces apories – la peinture aussi, mais Pascal Quignard n'évoque pas cet art figuratif dans ce texte (mais il le fera dans *Tous les matins du monde*). Quelle est dès lors la nature de ce défi que la musique pose à la littérature ? Comment peut-elle produire une jouissance d'intensité comparable ? L'écrivain français relève ce défi au prix d'un rappel de l'indicible, du tragique et de l'horreur et en évoquant une complicité de la musique à Auschwitz. Il érige le silence comme seul refuge possible ou tout au moins comme valeur de secours : « Je préfère le silence à la musique ».⁴⁵ Le silence s'en trouve logiquement valorisé (puisqu'il devient le plus rare) : « Quand la convocation

42 *Ibid.*, p. 272.

43 *Ibid.*, p. 208.

44 *Ibid.*, p. 208.

45 *Ibid.*, p. 227.

est incessante, la musique devient repoussante et c'est le silence qui vient héler et devient solennel [...]. Le silence est devenu le vertige moderne ».⁴⁶ Le silence devient dès lors une activité de résistance contre notre penchant naturel au bruit. Si cette stratégie de revalorisation du silence de l'écriture (et de la lecture) est compréhensible, une question perdure toutefois : le silence n'est-il pas anti-naturel pour l'être humain ? La parole est en effet inhérente à la nature humaine, et l'on peut dire que la musique constitue l'*expression sublimée* de ce besoin inné. Pascal Quignard évoque la chanteuse Hedda Grab-Kernmayr qui fut internée au camp de Theresienstadt : « en sortant du camp, plus jamais elle ne chanta ».⁴⁷ Le constat semble sans appel. Définitif.

Et pourtant. Ce serait trahir le texte que de s'arrêter là – d'autant plus que ce traité n'est pas le *dernier* du livre. Pascal Quignard a procédé à une disposition littéraire des émotions. Après avoir dénoncé la musique à Auschwitz et le bruit qui nous entoure, l'écrivain évoque le rapport personnel et intime qu'il entretient à la musique : « Je fuis la musique infuyable ».⁴⁸ Il décide de chercher ce qu'on pourrait appeler le *point aveugle* de son passé : « Je n'arriverai pas à savoir à quel moment la musique s'est détachée de moi. Toute chose sonore soudain, un beau matin, m'a laissé le cœur sans goût. À peine me suis-je approché par routine des instruments, ou pour leur beauté visible ».⁴⁹ Ce serait donc (aussi) cela, sa « haine de la musique » : c'est la musique qui l'a quitté ? Il décrit la perte de sa foi musicale : « J'ai les doigts vides ».⁵⁰ L'épisode est mis en valeur par la forme de l'aveu : les trois dernières pages de ce traité se présentent comme une confession poignante et émouvante : « J'ai laissé se détendre les cordes sur le violoncelle. Je ne monte plus à la tribune des orgues. Je ne mets plus en route les vents. Je ne m'assieds plus devant les claviers jaunes ».⁵¹ Le style de ces pages mérite d'être commenté, tant la beauté de cette prose poétique tranche avec ce qui a été dénoncé auparavant. Une triple coïncidence est à l'œuvre. Se trouvent réunies les trois types d'émotions esthétiques : les émotions de réception (celles que l'on ressent face à une œuvre) ; les émotions de création (celles que l'auteur ou l'artiste a ressenties en créant) ; les émotions de représentation (celles que l'auteur a voulu représenter dans son œuvre). Cette coïncidence est importante, car elle renvoie à une *émotion collective* (collectivement partagée). « L'émotion tombe sur nous d'un seul coup. Tout bouleverse soudain à nouveau tous les rythmes du corps mais rien qui ait réellement sens n'a pu être fourni ».⁵²

46 *Ibid.*, p. 254.

47 *Ibid.*, p. 231.

48 *Ibid.*, p. 262.

49 *Ibid.*, p. 273.

50 *Ibid.*, p. 274.

51 *Ibid.*, p. 283.

52 *Ibid.*, p. 61.

Ce qu'a perdu Pascal Quignard, c'est la croyance, il ne croit plus à l'*émotion musicale*. Or Jean-Paul Sartre a insisté sur le fait que toute véritable émotion s'accompagne de *croyance*. C'est pour cela qu'il faut prendre les émotions au sérieux : « Si l'émotion est un jeu, c'est un jeu auquel nous croyons ».⁵³ Dans cette perspective, la littérature montre la perte musicale mais elle est aussi une consolation après cette perte. Il y a *réparation*. Ce livre joue sur ces deux données, voyons quelles émotions il véhicule. Jean-Paul Sartre nomme « émotions fines » des émotions subtiles, imperceptibles, « à travers une conduite à peine esquissée, une légère oscillation de notre être physique », des émotions imperceptibles (émotion fine ne veut pas dire émotion faible, mais une émotion légère). Se joue ici une *seconde fonction de la musique* (outre la réaction) correspondant à un travail de perlaboration (lorsque le travail psychanalytique met en échec le refoulement, la reconnaissance des symptômes qui permettent de combattre la névrose). L'émotion « n'est pas un accident, c'est un mode d'existence de la conscience ».⁵⁴ Les émotions sont réactives, elles sont *déclenchées* par une perception, par ce que Sartre appelle une « représentation-signal ». Mais elles peuvent être néanmoins exploitées, elles peuvent masquer, remplacer, repousser une conduite qu'on ne peut pas ou qu'on ne veut pas tenir. « L'émotion a un sens, elle signifie quelque chose pour ma vie psychique »⁵⁵. L'émotion est le fruit d'une négociation du sujet. En découle la diversité des émotions : on peut considérer quels sont les différents moyens dont nous disposons pour éluder une difficulté, une échappatoire particulière, une tricherie spéciale.

Il reste alors à se demander *en quoi et pour quoi* ce comportement émotionnel a semblé rentable à Pascal Quignard. On notera la substitution opérée par l'écrivain : l'émotion littéraire a remplacé l'émotion musicale. Se dévoile un travail de *perlaboration littéraire* qui tient à l'émotion finale que suscite la lecture de ce livre. Significativement, le *dernier* traité, intitulé « La fin des liaisons », est une évocation poétique et fictionnelle de Madame de Merteuil :

À Jargeau, c'est la fin de l'été. Il fait un temps magnifique et lourd. La lenteur de la Loire l'attire [...]. Madame de Merteuil a plaisir à s'asseoir sur son pliant et à tenir entre ses doigts un jonc à l'extrémité duquel est nouée une ligne. Elle lance l'appât. Un fredon surgit. Elle chantonne *Joy*. Elle chantonne *Ô solitude !* Elle sort de l'eau des petits goujons qui ont la longueur d'un doigt.⁵⁶

Pascal Quignard chante ici le bonheur simple de la vie ordinaire. Les derniers mots de son livre font advenir une *autre* musique, une *musique chantée*

53 Jean-Paul Sartre, *op.cit.*, p. 82.

54 *Ibid.*, p. 116.

55 *Ibid.*, p. 117.

56 Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 76-77.

en littérature. Les émotions convoquées sont subtiles, elles sont de l'ordre de l'*infra-émotion*. On peut légitimement être surpris par cette évocation apaisée, suscitant une douceur à laquelle on ne s'attendait pas après toute cette violence. L'écrivain suscite chez le lecteur ce qu'il nomme la *suavitas* : « *Suave*, en latin, veut dire doux »⁵⁷, ce qu'il appelle encore une « narration sonore » : « Nous faisons aussi l'objet d'une < narration sonore > qui n'a pas reçu dans notre langue une dénomination telle que < le rêve >. Je les nommerai ici les fredons surgissants ».⁵⁸ Le trajet même de ce livre suggère que c'est la « haine de la musique » qui a permis la libération de cette narration sonore. Le silence musical de la littérature permettrait-il donc la résilience ? Il est un effet post-dramatique de ces émotions violentes, cette narration apaisée fait écho à ce qu'écrit Jankélévitch dans *Quelque part dans l'inachevé* sur « la dimension amphibologique de la musique », le fait qu'elle puisse tenir plusieurs discours à la fois. « La musique peut conduire plusieurs discours à la fois et n'est pas tenue de choisir entre eux : l'amphibolie est son régime normal et son privilège particulier ».⁵⁹ La dernière émotion de ce texte est une *émotion amphibologique*, une émotion qui accepte la résilience, une émotion qui intègre les incertitudes, les vacillements, une émotion aussi qui permet de faire la paix avec les errements, sinon les erreurs de nos pulsions.

57 *Ibid.*, p. 77.

58 *Ibid.*, p. 55.

59 Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé* (1978), Paris, Gallimard, « Folio/essais », 2003, p. 299.