Introduction : musique et émotions dans la littérature

Autor(en): **Fournier Kiss, Corinne**

Objekttyp: **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: **03.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1006268

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Corinne Fournier Kiss

Introduction : Musique et émotions dans la littérature

Au sein de la grande famille des arts, la musique et la littérature ont toujours eu une relation privilégiée, et lorsqu'au XVIIIe siècle, la réflexion sur la relation entre les arts devient un champ d'étude à part entière, elle ne se fait pas faute de la mettre en évidence : arts possédant une origine commune (Rousseau); arts liés au temps alors que les autres arts se déploient dans l'espace (Lessing) ; arts qui entretiennent une relation de complémentarité esthétique et qui, par ailleurs, ont longtemps été inséparables l'un de l'autre.

Littérature et querelle musicale entre formalistes et référentialistes

Néanmoins, si les théories esthétiques n'ont d'abord pensé les liens entre la musique et la littérature qu'en termes de ressemblance et de voisinage, la tentative de leur attribuer des fonctions identiques de narration ou d'imitation du monde (*ut poesis musica*) résiste mal à l'épreuve de la réalité. La littérature et la musique peuvent certes toutes les deux être définies comme des systèmes sémiotiques, puisqu'elles sont constituées de signes et de sons combinables en fonction de certaines règles, mais la différence des matériaux employés témoigne de leur irréductibilité : les sons musicaux n'ont pas de relation obligatoire avec le monde extérieur à celui de la composition, alors que les mots renvoient à un référent précis et sont rattachés, unanimement quoiqu'arbitrairement, à une signification extralinguistique. La littérature communique clairement quelque chose, alors que si la musique semble bien livrer un message elle aussi, il n'existe aucun consensus de longue durée qui nous guide dans une compréhension déterminée et précise de son message, sauf si elle est accompagnée d'explications ou de paratexte, comme dans la musique à programme, ou si elle collabore avec des textes, comme dans le cas de la chanson ou de l'opéra. Le questionnement sur ce qui constitue le contenu de la musique n'a cessé depuis le XIXe siècle de diviser les théoriciens de la musique, philosophes aussi bien que musicologues, en deux camps : celui des formalistes ou des absolutistes (dans la lignée d'Eduard Hanslick), pour lesquels la forme est considérée comme étant le vrai contenu de la musique, et celui des sémanticiens, référentialistes ou herméneuticiens, pour lesquels la musique renvoie encore à autre chose qu'à elle-même et possède donc une signification extramusicale.

Il est cependant un point sur lequel absolutistes et référentialistes semblent s'accorder : si la littérature existe avant tout de par sa signification

référentielle, il semble que la musique l'emporte au niveau des significations émotives et conatives.[1] À quelques exceptions près, dans lesquelles nous pouvons ranger des Hanslick[2] ou des Stravinski[3], il est peu de musiciens et théoriciens qui, de manière sérieuse, ont refusé de reconnaître que la musique commande des réactions émotionnelles spontanées et beaucoup plus récurrentes que les autres arts chez les auditeurs : tous sont peu ou prou des expressionnistes. Simplement, alors que pour les « expressionnistes absolutistes », l'émotion musicale résulte de la réaction de l'auditeur à une structure, à un rapport entre des éléments de l'œuvre même (c'est le cas de la théorie grecque et de tous ses dérivés ultérieurs, y compris l'école de Vienne, qui perçoivent la musique comme schème abstrait) – pour les « expressionnistes référentialistes », l'émotion musicale s'explique par le renvoi à un monde extramusical de concepts, d'actions, d'images et de représentations, et dépend donc de la compréhension du contenu référentiel de la musique[4] (c'est le cas de la théorie classique de la musique comme imitation de la nature ou des affects, ou encore de la métaphysique romantique de la musique comme expression directe des passions). Quelle que soit la façon dont elle est susceptible d'*é-mouvoir* (*e-movere*), que ce soit par sa forme, sa structure ou son contenu référentiel, la musique semble bien être l'art par excellence des émotions.

Le pouvoir de la musique

Pourquoi cette convergence entre musique et émotions remporte-t-elle la quasi-unanimité théorique ? D'abord, parce que du simple point de vue phénoménologique, la musique et l'émotion se présentent de façon fort identique : toutes deux peuvent se définir par leur caractère d'« événement », à

1 Werner Wolf distingue bien la signification référentielle des significations émotives et conatives (effets sur le destinataire) de l'art. *Cf. The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 32.

2 Voir Eduard Hanslick, *Du Beau musical*, trad. et présent. par Alexandre Lissner, Paris, Hermann, 2012. Dans cet ouvrage, Hanslick défend la position selon laquelle « La représentation d'un sentiment ou d'une émotion déterminés ne relève absolument pas du pouvoir de la musique » et « les sentiments ne se trouvent pas dans l'âme à l'état isolé d'une manière telle qu'un art pourrait les faire surgir » (p. 80-81). Si malgré tout la musique suscite des sentiments ou des émotions, c'est comme effet latéral et non nécessaire.

3 On connaît la fameuse affirmation d'Igor Stravinski selon laquelle « La musique, par son essence, [est] impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. ». *Cf. Chronique de ma* vie, Paris, Denoël, 1973, p. 63.

4 Pour ces deux expressions d'« expressionnistes absolutistes » et d'« expressionnistes référentialistes », voir Leonard B. Meyer, *Émotion et Signification en musique*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 53.

savoir comme quelque chose qui arrive et brise la régularité du monde, d'une ambiance ou d'une tonalité affective, mais les brise de manière éphémère, sur le mode du passage, de l'insaisissabilité et du mouvement temporel. Que l'une et l'autre puissent se superposer et se confondre semble alors aller de soi.

Ensuite, parce que la musique est le seul art qui exerce une emprise immédiate sur le corps et le force involontairement à se « mouvoir » et « s'émouvoir », si ténues que soient cette motion et cette émotion. Alors que les autres arts (aussi bien la peinture et l'architecture que la danse et la littérature) ont besoin de l'œil pour être perçus et reçus, la musique s'en passe parfaitement : c'est l'ouïe qu'elle sollicite, et son impact est par là même beaucoup plus puissant. Le son, en effet, s'entend non seulement par l'oreille, mais par tous les pores de notre corps. Le son, onde mécanique, émet des vibrations qui heurtent non seulement l'oreille, mais l'ensemble du corps qui, sous le coup de ces stimuli, sonne, résonne, per-sonne, jusqu'à être mis en mouvement – de manière imperceptible quand le mouvement reste à l'état de tropisme, ou de manière flagrante quand il devient tremblement, gesticulation ou danse. Entendre, c'est donc être touché à distance, littéralement et métaphoriquement, physiquement et psychiquement, dans son corps et dans son cœur.

Corollaire immédiat de la réception par le sens de l'ouïe de la musique, et qui renforce encore l'emprise de cette dernière : alors que l'on peut fermer les yeux, se soustraire selon son bon vouloir à la contemplation des arts visuels et, par extension, aux réactions émotionnelles que ceux-ci pourraient provoquer, il se trouve que « les oreilles n'ont pas de paupières »[5]. On ne peut avec la volonté se défendre contre l'arrivée du son, et l'on se voit contraint, bon gré mal gré, de l'accueillir. « Ouïr, c'est obéir », déclare Pascal Quignard, qui invoque à l'appui de cette assertion l'étymologie du mot français « obéir », qui serait un dérivé du latin *obaudire*, « écouter ». « L'audition, *l'audientia*, est une *obaudientia*, est une obéissance »[6]. L'audition est une sollicitation à laquelle on est obligé de s'abandonner, un piège dans lequel on est obligé de tomber. Entendre, c'est être mû et ému sans avoir la possibilité d'échapper à cette motion et émotion.

Émotions et intermédialité musico-littéraire

La littérature semble consciente de cet avantage que, dans la sphère des émotions, la musique remporte sur elle : il n'est pas rare que lorsqu'elle évoque des émotions (c'est-à-dire tient un discours à leur sujet) ou/et vise à les susciter (c'est-à-dire vise à produire une action émotionnelle directe sur le

5 C'est ainsi que Pascal Quignard intitule le deuxième traité de son essai *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 105.

6 *Ibid.*, p. 108.

lecteur), elle fasse appel à la musique et l'intègre à son univers verbal. Dans le débat opposant les formalistes et les sémanticiens, il va de soi que toute littérature qui ne relève pas du traité technique ou musicologique ne peut que se ranger du côté des seconds, car sinon elle n'aurait rien à dire sur la musique ni rien pour justifier l'émotion qu'elle suscite. La musique dans la littérature ne peut émouvoir que parce qu'elle est présentée comme renvoyant à de l'extramusical, comme ayant un pouvoir de représentation, d'évocation et d'association, et comme revêtant une signification particulière pour les protagonistes : même quand elle est dite être ineffable, on en parle et elle est parlée dans un langage et à travers une subjectivité qui trahit un contexte culturel et historique particulier. Selon Lawrence Kramer, musicologue et critique littéraire qui plaide en faveur de l'herméneutique musicale, « music, as a product of culture and history, cannot entirely escape either meaning in general or meaning in particular [...]. Music is unthinkable – not impossible but unthinkable – without language »[7].

Les communications ici réunies visent à montrer comment la littérature, tout en conservant ses armes propres (les mots) et sans recourir à une collaboration directe avec la musique comme dans l'opéra ou la chanson, convoque la musique pour transmettre des états de sensibilité et augmenter son potentiel émotionnel et communicationnel. Les formules de mobilisation de la musique dans les textes littéraires s'avèrent multiples : au niveau du contenu, la trace musicale peut se manifester sous la forme de thèmes ou de motifs (mise en scène de musiciens, de performances musicales, d'instruments de musique, etc.), sous la forme de citations musicales (fragment de partition qui interrompt le texte) ou sous la forme de discours sur la musique (allant de l'analyse technique et musicologique à l'interprétation subjective d'une œuvre effectuée à grands renforts d'images et de métaphores) ; du point de vue formel, la pensée du musical peut transparaître soit au niveau de la musicalité du texte (aspect phonique ou rythmique), soit au niveau de sa structure (forme sonate, fugue, etc.). On constatera que ces différentes façons de faire de l'intermédialité musico-littéraire ou de « musicaliser la fiction » conduisent à un élargissement du champ de l'expression littéraire et, du même coup, à une extension des outils d'analyse des textes. Pour parler de ce que fait la littérature avec la musique, nombre de communications convoquent des concepts spécifiques forgés par la théorie de l'intermédialité, tels ceux d'*ekphrasis musicale*, de *Klangtexte*, de *soundscape*, de *telling* et de *showing*, sans hésiter à parfois les repenser et les affiner ; Lawrence Kramer et Ottmar Ette recourent quant à eux également à une terminologie qui leur est propre

7 Lawrence Kramer, « Subjectivity unbound, Music, language, culture », Martin Clayton, Trevor Herbert et Richard Middleton (dir.), *Cultural Study of Music*, New York & London, Routledge, 2012, p. 395 et 396.

ou injectent des connotations spécifiques dans une terminologie déjà existante quand ils nous parlent d'« elemental media », de « constructive description » et d'« acoustic ekphrasis » (Kramer), ou encore de « Landschaft der Theorie » et d' « archipelisches Schreiben » (Ette).

Figurations de l'émotion musicale dans les textes littéraires : présentation des articles

Naissance de l'émotion musicale, ou la rencontre de la nature et de la culture

Quand le paysage sonore devient-il musique ? Quand la nature devient-elle culture ? Telles sont les questions qui résonnent à la lecture du texte d'**Ottmar Ette** consacré à l'examen de *Die Amerikanischen Reisetagebücher* et *Ansichten der Natur* d'Alexander von Humboldt. Là où l'oreille européenne de Humboldt ne perçoit d'abord qu'un vacarme assourdissant dans les cris d'animaux exotiques ou dans la multiplicité des langues parlées par les indigènes, ce chaos indifférencié devient danse et musique, motion et émotion quand les Indiens donnent un nom à chaque « instrument » de ces admirables orchestres, puis science en mouvement quand Humboldt comprend la variabilité des propriétés sonores du monde (comme le phénomène d'amplification du son pendant la nuit, qui sera par la suite appelé *Humboldt-Effekt*). Le perfectionnement de l'art d'écouter de Humboldt révèle qu'il n'y a pas de rupture ontologique entre le monde naturel et le monde humain, entre le son, le bruit et la musique, entre l'art, la nature et la science.

Selon **Lawrence Kramer**, il n'y a pas de frontière non plus entre les media artistiques et les media « élémentaires ». De même que Humboldt découvre la malléabilité du son en fonction de facteurs naturels, ainsi les *ekphrasis* acoustiques des poèmes de Goethe et Tennyson, puis leur mise en musique par Schubert et Ned Rorem, rendent-elles perceptibles les dimensions affectives du son en soi grâce à l'écriture de l'expérience de l'audibilité du « media élémentaire ». Ce media élémentaire n'est pas l'écriture, mais renvoie à la résonance et à la vibration du son, ou encore à la distance et à la matérialité de l'air ou de l'eau traversée par ce son – phénomènes que les deux poètes évoquent à la fois en les décrivant et en mimant ce qu'ils décrivent. Ce même processus est par ailleurs admirablement reproduit dans la mise en musique de ces poèmes.

Marco Ammar et **Angela Langone** nous livrent quant à eux une analyse précise du terme arabe de *ṭarab*, dont l'étymologie et les premiers usages renvoient à des phénomènes sonores naturels comme le chant des oiseaux, le cri des conducteurs de chameaux, ou encore le bourdonnement des abeilles. Le terme s'est rapidement imposé pour désigner une performance mêlant musique, poésie orale, gestualité et émotions, et culminant dans

l'extase – sans pour autant effacer son origine dans les bruits de la nature, puisque dans la littérature arabe, les descriptions du *ṭarab* soulignent avec insistance l'importance des procédés vibratoires (proches du bourdonnement) qui caractérisent cet art vocal et qui sont essentiels pour la production de l'extase et de l'enchantement (*cf.* les descriptions littéraires des performances d'Oum Kalthoum).

L'enchantement, qui dit à la fois le chant de par sa racine, la magie de par sa signification, et le mouvement dynamique de par le préfixe « en », est ce qui caractérise les mélodies des sirènes dans tous les textes reprenant le mythe d'Ulysse. Or **Nikol Dziub**, en appliquant aux Ulysses modernes (ceux de Joyce et Kafka) la lecture autoréflexive de l'Ulysse d'Homère proposée par Maurice Blanchot, et pour lequel l'émotion d'Ulysse mime l'émotion poétique qui saisit l'aède quand il entrevoit un au-delà du récit, souligne que cet enchantement provient de l'incapacité à décider de l'humanité, de la divinité ou de l'animalité de cette performance : les sirènes, « ces bêtes », peuvent chanter comme chantent les hommes et même mieux que les hommes ; ou plutôt elles mettent en évidence ce que tout chant humain peut comporter d'animalité.

C'est également sur la problématique de l'ambiguïté d'une musique dont l'origine oscille entre le divin, l'humain et l'animal que travaille **Thomas Nehrlich** : dans *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* de Heinrich von Kleist, la puissance de la musique se manifeste aussi bien dans son caractère constructeur que destructeur. La même messe peut agir à la manière d'un antidote divin qui calme toute impulsion violente, mais aussi à la manière d'un poison infernal entraînant ses auditeurs à des déchaînements indignes d'un être humain : obsédés par le *Gloria* de la Messe, les trois frères iconoclastes croient le chanter, alors qu'ils rugissent et crient tels de véritable animaux sauvages.

Émotions musicales et dépassement des stéréotypes nationaux

Au XVIIIe siècle, la musicalité des Italiens relève du stéréotype national. **Valeria Lucentini** constate cependant que ce stéréotype se voit bientôt complété par un autre : les récits de voyages et les traités psychiatriques de l'époque se caractérisent par un besoin d'expliquer cette musicalité par son association systématique avec un affect, la mélancolie. C'est parce que l'Italien est mélancolique qu'il est musical : la mélancolie sert à la fois de justification, de preuve et de conséquence de sa musicalité, et *a priori*, cette musicalité et cette mélancolie de l'Italien sont aussi celles les mieux à même d'émouvoir le public européen.

Le topos de l'Italien plus musical que les autres peuples parce que doté d'un tempérament plus mélancolique est familier à Stendhal, comme en témoigne **Béatrice Didier**. Néanmoins, Stendhal se prend lui-même à

diverses reprises en flagrant délit d'éprouver une émotion musicale qui surgit sans crier gare et indépendamment des critères de l'italianité et de la mélancolie. Cette nouvelle émotion profondément subjective, non commandée par des stéréotypes, comment la communiquer ? Si la critique musicale de Stendhal est impuissante à en rendre compte, le roman offre de meilleures ressources, car il permet de passer outre à l'analyse et à la glose : l'émotion passe dans l'action, comme le montre l'exemple de *La Chartreuse de Parme*.

Sarga Moussa examine quant à lui la façon dont Franz Liszt, dans la biographie qu'il a consacrée à Frédéric Chopin, présente l'impact de la musique de son ami sur son auditoire : l'émotion du musicien contamine ses auditeurs à la manière d'un fluide qui circule entre les êtres et les unit dans une même émotion collective. Mais ce n'est pas tout : l'émotion éveillée par cette musique est également instrument de liaison avec l'autre de par l'imaginaire qu'elle éveille, décrit par Liszt non seulement comme lié aux composantes nationales de la musique de Chopin, mais comme devenant véritablement interculturel grâce aux couleurs orientales intégrées par Chopin à ses pièces les plus nationales.

« On a dit avec raison que le but de la musique, c'était l'émotion », affirme George Sand dans *Consuelo*. **Corinne Fournier Kiss** établit cependant que si le roman tout entier semble illustrer cette phrase, cette illustration subit une évolution : sous l'impact de la musique « savante » de Consuelo, les improvisations d'Albert au violon, qui parlent clairement l'idiome national de la Bohême, se mettent à parler un langage universel. L'association entre musique et émotions culmine à la fin du roman, grâce à la mise en commun des talents musicaux d'Albert et de Consuelo, en un art nouveau proche de l'art social de Liszt, et que Fournier Kiss appelle, en recourant au vocabulaire d'Arjun Appadurai, un art « cosmopolite d'en bas ».

Émotions musicales, ou l'impact et la longévité de la métaphysique romantique

C'est à l'acte de création tel qu'il a été théorisé par les philosophes polonais et allemands de l'époque romantique (Herder, Novalis, Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schlegel, Schelling, Libelt, Mickiewicz) que s'intéresse **Magdalena Saganiak**. Au moment de la création poétique, l'âme n'imite rien, mais s'élève *sua sponte* à de plus hauts niveaux d'existence, ce qui lui permet d'éprouver la dynamique cosmique de l'intérieur et de la percevoir comme étant éthiquement et esthétiquement marquée. Les dimensions sémantique et musicale de l'œuvre peuvent alors se manifester grâce au pouvoir formateur de l'imagination. L'art romantique est un art de l'intériorité, qui élève l'âme à une dimension métaphysique et transcendante.

En comparant le mécanisme d'ébranlement des systèmes physiologiques à l'origine des émotions au mécanisme d'ébranlement des cordes à l'origine de

la musique, qui tous deux propagent une vibration temporaire dans un corps (de l'individu respectivement de l'instrument), **Patrick Suter** confirme, par cette originale métaphore mêlant à la fois poésie et science, la définition romantique de la musique comme expression des profondeurs de l'âme. À l'aide d'un important renfort d'exemples poétiques tirés de l'ensemble de la littérature européenne des XIXe et XXe siècles, il montre que quand la poésie cherche à gagner une capacité expressive que les mots sont impuissants à rendre, elle ne peut que tenter de revenir à sa source, qui est de l'ordre du musical.

Selon **Christophe Imperiali**, la mobilisation en littérature de musiques fictives plutôt que réelles est extrêmement significative pour la question des émotions musicales. Marcel Proust et Thomas Mann, en créant dans la *Recherche du temps perdu* et dans le *Doktor Faustus* des compositeurs inexistants, pourraient bien ne l'avoir fait que pour avoir le loisir de choisir leurs émotions indépendamment de l'expérience du lecteur. Proust, dont la conception de la musique est sous-tendue par la métaphysique romantique, se sert de la mémoire involontaire éveillée à l'écoute musicale pour atteindre le paradis perdu du « fond mystérieux de notre âme ». Mann, par contre, caractérise son personnage par la production d'une musique démoniaque (dodécaphonique) qui empêche tout surgissement d'émotions musicales « romantiques ».

Selon l'analyse proposée par **Lara Popic**, la musique en littérature sait parler le langage du cœur bien mieux que tous les discours verbaux, et elle exerce de ce fait une véritable puissance transfiguratrice. C'est ainsi que dans *Adriani* de George Sand, la musique cumule des fonctions à la fois éducatrices (comme le veut Schiller), cathartiques et thérapeutiques (comme le concevait Aristote), qui se traduisent par une profonde (r)évolution morale des personnages. Les deux protagonistes musiciens, l'un blasé et l'autre folle, s'ouvrent à l'amour, sentiment pour eux inconnu jusque-là, sous l'effet de la seule émotion née à l'écoute de la musique de l'autre et perçue comme étant sublime.

Dans son roman *Melodien*, l'écrivain allemand contemporain Helmut Krausser semble avoir résolu de manière conséquente la question de la représentation de l'ineffable romantique : de l'ineffable on ne parle pas. L'analyse de **Tobias Lambrecht** met en évidence que, hormis un seul passage évoquant le moment où les mélodies ont été composées, on ne trouve aucune velléité chez Krausser ni de décrire la musique, ni de l'imiter, ni de la faire « sonner ». Les protagonistes sont fascinés non par les mélodies elles-mêmes, qu'ils n'ont jamais entendues, mais par les récits extraordinaires et contradictoires qu'elles ont engendré au cours des siècles. L'effet émotionnel suscité par ce pouvoir de l'absence n'en est que plus puissant.

C'est également sur le « trou » laissé par l'indicible que travaille **Bernard-Olivier Posse**. Pour trouver les moyens, par une pratique citationnelle particulière, de traduire l'émotion littéraire éprouvée à la lecture du poète

surréaliste Paul Éluard, Samuel Beckett a dû partir d'une comparaison entre la difficulté de traduire les silences de Beethoven (par une interprétation musicale adéquate) et celle de traduire les pauses poétiques d'Éluard.

Pouvoir et contre-pouvoir, ou l'instrumentalisation des émotions musicales

La position de passivité dans laquelle est placé l'auditeur ému peut favoriser la suspension de son esprit critique : c'est dire que la porte est ouverte pour une utilisation détournée, voire perverse du potentiel émotionnel de la musique, qui peut ainsi être exploité à des fins de manipulation.

Ainsi **Didier Follin** propose-t-il une nouvelle lecture de l'épisode des Délices de Capoue tel qu'il est narré dans *Punica* de Silus Italicus : l'amolissement d'Hannibal et de ses hommes, et par là même, la défaite qui va suivre dans la poursuite de leur guerre contre les Romains, s'explique non seulement par l'exquisité des repas, des vins et des caresses féminines prodiguées, mais surtout par l'utilisation consciente par ses hôtes des effets émotionnels (ici définis comme relevant de l'*admiratio*) provoqués par les chants de leur aède.

« 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 » : c'est à partir de cette affirmation de Pascal Quignard dans la *Haine de la musique* que **Frédérique Toudoire** construit sa réflexion. En mettant le doigt sur le mécanisme consistant à étouffer les émotions vécues dans la vie ordinaire (qui motivent nos actions) sous les émotions esthétiques (qui suspendent la nécessité d'agir et à laquelle les prisonniers ne peuvent échapper), Quignard renverserait la fonction originelle de la musique, celle d'être une concordance apaisant la discordance, en appeau attirant vers la mort, et inviterait à casser la relation d'obéissance à la musique... en lisant un livre sur la musique.

Dans l'analyse de **Corinne Fournier Kiss**, Milan Kundera, tout autant musicien que Quignard, témoigne aussi du même « méloscepticisme » que lui, et pour les mêmes raisons : le pouvoir émotionnel de la musique peut être utilisé par les pouvoirs totalitaires. Dans *La Plaisanterie*, Kundera montre comment la musique folklorique tchèque, présentée par le régime communiste comme l'élément interculturel unissant les prolétaires du monde entier, est dans les faits instrumentalisée par le régime, qui en tue la créativité spontanée pour en faire une musique de commande. Cette musique n'est pas vecteur de communication, mais d'isolement, et sous des dehors de solidarité, elle autorise les crimes les plus hideux.

Si le folklore est encouragé par le régime communiste, le jazz (du moins à ses débuts), est fustigé : le jazz repose sur une exaltation débridée et sauvage, un manque de contrôle des affects et une sensualité qui représentent une menace pour les vertus de l'homme soviétique. **Lina Užukauskaitė**, dans

sa réflexion sur la présence du jazz dans la littérature lituanienne de l'époque soviétique, repère l'immense richesse des émotions suscitées par le jazz dans ces œuvres, allant de l'amour à la violence. Cette diversité émotionnelle associée au motif jazzistique sert de langue d'Ésope pour manifester une opposition au régime, et le jazz figure comme symbole exprimant la liberté, la spontanéité et la diversité.

La littérature peut faire usage de la musique pour figurer un geste de protestation contre bien d'autres pouvoirs et interdits sociaux. Ainsi **Anna Janicka** lit-elle Gabriela Zapolska, féministe dont la réputation (*rozgłos*) est d'emblée liée au bruit et à la voix (*głos*) par ses nombreux scandales, comme une auteure recourant systématiquement dans ses œuvres au monde des sons sans paroles (bruits des chuchotements, rires ou pleurs, musique vocale et instrumentale, danse) pour marquer la résistance féminine au pouvoir patriarcal. Chez Zapolska, la musique est ce qui libère et rend audible l'émotion féminine étouffée par les contraintes sociales pour la guider dans une autre voie que celle de la folie.

Pour **Jaroslaw Ławski**, l'opéra *Le Roi Roger* (1918-1924), créé sur la base d'un « pacte émotionnel » scellé à Odessa entre le musicien Karol Szymanowski et l'écrivain Jarosław Iwaszkiewicz, est à comprendre comme un geste d'affirmation de l'homosexualité des deux Polonais envers et contre tous les interdits. La couleur orientale de l'opéra, empruntée à Odessa qui fonctionnait pour eux comme un substitut de l'Orient à l'époque de la Grande Guerre, ainsi que le poids donné dans le livret au Dieu de l'excès Dionysos (dont le premier amour a été un homme), sont des allusions claires à un monde où les relations amoureuses peuvent être autres que hétérosexuelles.

Émotions musicales et intermédialité « directe » (rôle de la partition)

Les textes jusqu'ici présentés relèvent de l'intermédialité indirecte[8], c'est-à-dire de l'accueil, par le medium de la littérature, du medium de la musique tout en conservant le système sémiotique de la littérature (cas où la musique est thématisée, expliquée ou décrite avec des mots, imitée grâce aux sonorités contenues dans les mots, ou structurée comme un morceau de musique, mais toujours à l'aide des mots). Que se passe-t-il quand la littérature ne se contente plus d'inclure la musique de manière indirecte, mais y recourt en tant que code sémiotique à part entière ? Dit en d'autres mots, que se passe-t-il lorsque la littérature, langage verbal, intègre en son sein un autre langage, le langage musical sous la forme de notes ou de fragments de partitions ?

8 Pour cette terminologie, voir Wolf, *op. cit.*, ou encore Nicola Gess et Alexander Honold (dir.), *Handbuch Literatur & Musik*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2017.

L'essai de **Marcello Ruta** est une réflexion théorique sur la partition en général, mais qui vaut également pour ce type d'intermédialité en particulier. Il vise à remettre en question la compréhension d'une partition comme simples « instructions d'exécution ». Selon lui, la partition est autant musique que la performance elle-même. A l'aide d'extraits littéraires tirés des œuvres de Schumann, Hesse et Shaffer, il montre que les partitions peuvent non seulement être déchiffrées, lues, comprises et entendues indépendamment de la performance – mais encore expérimentées émotionnellement de par la seule vision de la perfection de ses qualités formelles. C'est à ce type d'émotion qu'est confronté le Salieri de la pièce de Peter Shaffer et celui du film *Amadeus* de Milos Forman (adaptation de la pièce de Shaffer).

Christophe Schuwey, qui examine la façon dont les biographies de Mozart rédigées par Niemetschek (1798), par Holmes (1854) et par Hocquard (1958) parlent de sa musique, constate qu'en dépit d'époques et de contextes culturels et linguistiques différents, ces « récits de vies » procèdent tous, peu ou prou, de la même façon : il s'agit de créer un mythe sur l'homme Mozart de façon à émouvoir le plus possible. Les insertions d'extraits de partitions par Holmes et Hocquart n'y changent rien : elles ne servent aucunement de support à des analyses musicologiques, et leur présence visuelle ne vise qu'à renforcer la vénération et l'émerveillement véhiculés par les mots.

L'analyse de *Fräulein Else* d'Arthur Schnitzler par **Lea Liese** donne un résultat exactement inverse à celle des biographies de Mozart. Dans un récit narré sur le mode du monologue intérieur favorisant l'empathie du lecteur, l'insertion d'un fragment de partition au moment crucial, celui où Else se dénude au milieu d'un concert, interrompt le flux de conscience de la narratrice et bloque l'empathie. L'apparition de la sémiotique musicale, plutôt que de collaborer avec la sémiotique littéraire, détruit l'effet produit par les mots et surgit comme un corps étranger rendant illisibles les faits et gestes de la narratrice.

Contexte et remerciements

Tous les articles de ce volume résultent du remaniement des communications données dans le cadre du colloque de l'*Association Suisse de Littérature Générale et Comparée* s'étant déroulé du 16 au 18 novembre 2017 à l'Université de Berne. Ce colloque a aussi intégré un concert interprété par des étudiants de la Haute École des Arts de Berne : au programme figuraient notamment deux pièces musicales composées par l'un des hôtes d'honneur de notre colloque, Lawrence Kramer, intitulées *Four Evocations for Piano and Vocalist* (2013) et *Mosaics – String Quartet n. 7* (2015) et commentées par le compositeur, ainsi que le morceau composé pour son travail de maturité par Tibor Kiss, *Dance to the Sunrise – Csárdás* (2016), interprété par l'auteur lui-même au violon.

Je tiens ici à remercier très chaleureusement le président de l'Association Suisse de littérature générale et comparée, Thomas Hunkeler, dont le soutien dynamique et généreux a accompagné sans relâche la réalisation de ces journées aussi bien que de ce recueil. J'adresse un immense merci à ma collègue Erika Brantschen Berclaz pour son aide précieuse et son engagement inconditionnel lors de la préparation et du déroulement du colloque. Mes remerciements vont aussi à Michel Viegnes, qui a dirigé la journée des doctorants du 18 novembre, de même qu'à l'Institut de français de l'Université de Berne, qui a accueilli et fourni l'infrastructure pour l'ensemble du colloque. Un grand merci à Joëlle Légeret, responsable de la partie de la revue consacrée aux comptes rendus, et aux membres du comité scientifique qui se sont prêtés à la procédure du peer-review, ainsi qu'à Christophe Imperiali, Marcello Ruta, Robert Benjamin, Suzanne Schneemann et Anna Zaranko.