

Jean-Marc Chauvel

Une musique sans émotion ?

Telle est en tout cas l'image que l'on a si souvent voulu donner de la musique « savante » « contemporaine ». Ces deux adjectifs auraient d'ailleurs un effet réfrigérant garanti sur l'auditoire avant même d'avoir commencé à écouter quoi que ce soit. Accusée d'être une « musique de tableau noir » (Cocteau), une débauche d'aridité synthétique ou une grisaille sans fin, cette musique a été tellement vouée aux gémonies qu'elle semble aujourd'hui condamnée à disparaître dans l'indifférence générale. Elle a pourtant suscité une telle hargne chez ses détracteurs que l'on se dit parfois qu'elle est au moins capable de ce mouvement-là des humeurs...

Hegel voyait dans la musique, pour lui essentiellement vocale et mélodique, une communication d'âme à âme, au-delà des préoccupations du sujet, dans un vaste élan rédempteur. Cette conception, révélatrice de l'idéal romantique, entend décrire toute la grande musique du passé, mais s'arrête chez Hegel avant Beethoven, pourtant le plus dialectique des musiciens. Quand Félix Mendelssohn, qui suivit ses cours d'esthétique, l'interroge sur l'existence et la valeur d'une logique dans la musique, Hegel répond par la négative. « La logique de la musique est une logique de l'être et de la forme, qui ne tient pas la comparaison avec de véritables raisonnements touchant le monde réel ».² « La logique musicale du compositeur se réduit, pour Hegel, à une logique purement formelle — au contraire de la logique spéculative, qui suppose son objet — et en même temps tout à fait contingente, puisqu'il n'y aurait aucune nécessité à développer un thème d'une façon plutôt que d'une autre alors que la logique philosophique obéit à un développement nécessaire ».³ Le problème du formalisme musical est donc présent très tôt dans le siècle du romantisme, qui hérite des débats du siècle des lumières mais qui en renouvelle les phantasmes. Un de ces phantasmes est sans doute bien représenté par l'image de l'homme-machine, c'est à dire par la résolution dans le matérialisme de tous les comportements humains. Le personnage d'Olympia, la poupée mécanique des *contes d'Hoffmann* d'Offenbach, en est une illustration

¹ Jean-Marc Chauvel est compositeur et musicologue. Il est chercheur au CRLM (Paris IV) et à l'Institut d'Esthétique des Arts Contemporains (Paris I – CNRS). Il a publié plusieurs essais (*Esquisse pour une pensée musicale ; Analyse musicale, sémiologie et cognition des formes temporelles*) aux éditions l'Harmattan ainsi que des ouvrages collectifs (*L'espace : musique / philosophie* avec Makis Solomos ; *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?* avec Fabien Levy). Il a participé à la fondation de la revue *Filigrame* ainsi qu'à celle de la revue en ligne *Musimediane*.

² Hegel, *Lettre à Felix Mendelssohn Bartholdy*, du 30 juin 1829, citée par E. Werner, *Mendelssohn, Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich et Fribourg, 1980, p. 102. Traduction de Alain Patrick Olivier, *Hegel et la musique, de l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Librairie Honoré Champion, Paris, 2003, p. 57.

³ Alain Patrick Olivier, *op. cit.*, p.57.

très explicite. Paradoxalement, la chanson de cette « poupée » animée est peut-être une des plus émouvante qui soit. Et la circonstance fantastique du conte peut aussi se percevoir comme particulièrement terrifiante.

Comme le fait fort justement remarquer Enrico Fubini, même chez Hanslick, le penseur qui est sensé condenser au dix-neuvième siècle le courant formaliste, le problème de l'expressivité est parfaitement décrit, et dans des termes qui ne sont pas si éloignés de la communication « d'âme à âme » décrite par Hegel.

[Le] contenu spirituel relie donc aussi dans l'âme de l'auditeur le beau musical à toutes les idées belles et grandes. La musique n'opère pas seulement pour lui de manière pure et absolue par sa beauté propre, mais en même temps comme représentation des grands mouvements cosmiques. Par des rapports naturels profonds et secrets, la signification des sons les dépasse infiniment eux-mêmes et nous fait toujours sentir également l'infini dans l'œuvre produite par le talent humain. De même que les éléments musicaux, l'écho, le son, le rythme, la force, la faiblesse se retrouvent dans tout l'univers, de même l'homme retrouve à nouveau dans la musique tout l'univers.⁴

La modernité musicale telle qu'elle émerge au début du vingtième siècle semble vouloir se démarquer de la débauche philharmonique de sentiments du dernier romantisme en affirmant un primat et une autonomie de la forme sur la communication expressive et la manipulation émotionnelle de l'auditeur, telle qu'elle a été pratiquée sans vergogne par un compositeur comme Wagner, devenu, si l'on en croit le philosophe Friedrich Nietzsche, le gourou d'une « secte » esthétique controversée. Les « frissons » de l'orchestre wagnérien, fermement dénoncés par celui qui en fut une des premières victimes, démontreront de manière sinistre au vingtième siècle la facilité avec laquelle un régime barbare et païen pourra les récupérer.

Le sous-titre du *Sacre du printemps*, « images de la Russie païenne », illustre dans une toute autre dimension ce retour aux origines qui initie les évolutions esthétiques majeures, comme s'il était nécessaire de prendre son appui plus loin en arrière pour s'élancer plus loin en avant. Cette pièce marquera dans les esprits l'émergence d'une nouvelle façon de mettre en mouvement l'énergie musicale. Loin de la complaisance nombriliste d'un *ego* douloureux et pervers, la musique du *Sacre* met en scène la franche santé du réel, pas tout à fait exempte de cruauté, digne héritière d'une école russe autrement sensible à la vérité extérieure du musical, souvent inspirée de paysages ou de motifs pris sur le vif. Le célèbre déni d'expressivité de Stravinsky, sur lequel il est lui-même longuement revenu dans sa *Poétique*

⁴ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, 1854, cité par Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, traduction française de Martin Kaltenecker revue et éditée par Philippe Albéra et Vincent Barras, Genève, Contrechamps, p. 31. (ndt : les éditeurs de cette dernière édition précisent que cette phrase, tirée de la première édition de l'ouvrage d'Eduard Hanslick, ne se retrouve pas dans la traduction française » de Charles Bannelier et Georges Pucher parue en 1986, chez Bourgois ; *Ibid.* p. 141). Repris de Enrico Fubini, « Imagination et affects : du formalisme à la signification », in *Sens et signification en musique*, sous la direction de Márta Grabócz, Hermann Musique, 2007, p. 26.

musicale, ne doit pas nous faire croire que sa musique est pour autant dépourvue d'expression. C'est peut-être même tout l'inverse. Mais elle va chercher cette expressivité tout à fait ailleurs que dans les « désarrois » de l'âme d'adolescents tourmentés (du Werther de Goethe au Törless de Musil), ou dans la folie furieuse de virtuoses déjantés et foireux (Du Walter de Musil à l'Adrian Leverkühn de Thomas Mann).

Une musique « sans qualité » ?

Une autre conception de la musique émerge donc à l'aube du vingtième siècle, dont le premier souci est bien de se démarquer de la débauche d'émotions sentimentales qui avait conquis l'ensemble de la société, en particulier cette société qui évoluait dans le décorum sophistiqué hérité d'une grandeur aristocratique passée et depuis longtemps décadente, et qui connaîtra son acmé dans le bovarysme. La société qui émerge au début du vingtième siècle doit tirer les conséquences « esthétiques » de la révolution technique industrielle. Il ne suffit plus de substituer au plein cintre de pierre un plein cintre de fer. Les nouvelles possibilités structurelles demandent de nouvelles formes, en s'affranchissant de ce qui avait généré la logique des anciennes. C'est ce que Kandinsky, dans son cours du Bauhaus, résumera de manière saisissante par l'inversion de la configuration gravitationnelle des édifices, du triangle base au sol des pyramides, aux faces parallèles des « buildings », puis au sommet évasé qui sera celui des tours de communication ou des châteaux d'eau. La possibilité d'affranchir les structures des contraintes qui les avaient définies pendant des siècles se retrouve en musique avec le délitement de l'influence de l'attraction tonale dans la construction musicale. Cette force « gravitationnelle », propre au système de la tonalité, trouve simultanément sa description la plus explicite avec l'œuvre théorique de Schenker et son dynamitage résolu dans le dodécaphonisme sériel de Schönberg. Derrière ces évolutions majeures des constructions humaines, c'est aussi la place du sujet dans l'édifice de la civilisation qui est remise en cause. Il passe d'un schéma qui assurait la stabilité du moi autour de son centre de gravité, à celui d'un être disponible à toutes les vicissitudes de l'espace et du temps.

La première « impression » dont l'art « moderne » s'est rendu susceptible est donc celle d'une désorientation. Au-delà de la perte des repères de l'ordre ancien, c'est aussi le sentiment de la désorientation lui-même qui a pu être recherché, en particulier dans les nouvelles sensations rendues disponibles par l'évolution de la mobilité : la vitesse, le « décollage », la mobilité aérienne des avions... l'apesanteur. Ce sont précisément ces nouvelles sensations que les futuristes, dès le début du vingtième siècle, se sont donné pour mission de transcrire dans les formes de l'art. Ces nouvelles possibilités du réel, exacerbées

par la guerre moderne et son spectacle halluciné, ont donné simultanément l'illusion d'une toute puissance du sujet et de son anéantissement. La sur-inflation de l'émotion devenait donc synonyme d'une désintégration du sujet. Parallèlement, la contrainte des corps dans le système de la mécanisation engageait les esprits dans la soumission aux idéologies ou dans une révolte sans issue. L'art pouvait ainsi devenir lui aussi le vecteur d'une aliénation consumériste de propagande, limitant sa portée à la satisfaction d'un plaisir primaire maintenu dans les strictes limites du divertissement, c'est-à-dire de la diversion de toute critique du système. Toute autre forme de production artistique était vouée à la caractérisation d'un élitisme coupable, condamné en même temps que toutes les expressions de l'intellectualité non directement productives.

Les artistes du vingtième siècle ont donc été placés dans une situation extrêmement critique dans leur rapport à l'émotion. L'usage des ressources expressives pouvait en effet être reconnu comme un acte de complaisance. Pour le dire de façon oximorique, le plaisir lui-même devenait déplaisant. En réalité, les artistes n'avaient pas de responsabilité directe dans cette situation, mais ils l'ont vécue. Toute instanciation du plaisir devait donc comporter son versant critique, ce qui, évidemment, ne manquait pas d'être une position un tant soit peu schizophrène. Mais du coup, paradoxalement, la musique du vingtième siècle est traversée par une tension expressive très particulière, dans laquelle l'auditeur est pris entre l'identification de sa propre déchirure et le rejet de l'invivabilité qu'elle représente.

L'émotion ou l'art du dilemme

Il n'est donc absolument pas exact que la musique contemporaine se soit désintéressé du problème de l'émotion. Ce serait la limiter un peu trop facilement à l'aspect technique des commentaires qui l'ont parfois accompagnée, en faire une musique de la pure *quantité*, du rythme pur. Outre le fait qu'il y a eu chez certains musiciens une pudeur à aborder ce sujet, pudeur dont la technicité a souvent été le masque, on trouve chez de très nombreux compositeurs les traces d'un intérêt manifeste pour le problème de l'émotion. Mais il y a évidemment aussi un certain nombre de défiances. D'abord pour l'emphase phatique de la rhétorique musicale post-romantique récupérée par la musique de film. Ensuite aussi sans doute pour la fatuité qui consisterait à soumettre l'art musical à la seule injonction inconsciente. Le rapport à l'émotion ne pouvait pas rester pour les musiciens de l'ordre de la sujettition et méritait d'être reconstruit positivement.

Une des parties de l'opéra de Lachenmann, *La petite fille aux allumettes*, porte le titre *Deux sentiments, Musique avec Léonard*. Cette pièce fait référence à un passage des écrits de Léonard de Vinci où l'artiste-savant rapporte une expérience d'adolescent. Il raconte

qu'arrivé à l'entrée d'une caverne, il s'est trouvé paralysé par un double sentiment : celui du désir de rentrer dans la caverne pour savoir ce qu'il s'y passait, et celui de la peur de pénétrer dans l'ancre obscur. Cette double possibilité ouverte sur le futur donne probablement une idée plus précise de la nature de l'émotion : un conflit interne entre deux possibles qui, rendant l'avenir indécidable met le sujet dans un état de confusion interne bien particulier. Cette remarque est tout à fait conforme à l'hypothèse de Damasio, qui attribue à l'émotion un rôle de « synthèse » décisionnelle, à partir de l'écho des sensations dans les systèmes modulaires. Mais cette subsumation est sans doute limitée, dans l'esprit du neuropsychologue, à une synthèse permanente qui serait plutôt de l'ordre de l'intuition décisionnelle. On peut se demander toutefois si le phénomène émotif, qui bien souvent n'engage pas l'action mais la paralyse, n'est pas au contraire le résultat d'une synthèse impossible, d'un « indécidable ». La violence du conflit déborde alors le contrôle de soi et aboutit à un comportement qui peut s'avérer aberrant.

Dans le cas de l'opéra de Lachenmann, la double référence au scandale social intemporel que présente le conte d'Andersen et à l'acte terroriste accompli par une amie d'enfance de Lachenmann contre un centre commercial à l'époque des *brigades rouges* se cristallise autour du bruit — quasi imperceptible et hautement significatif — que fait l'allumette que l'on frotte pour l'enflammer. D'un côté, la frustration de la misère devant la devanture alléchante, et la dernière étincelle avant la disparition de soi du fait de la violence et de l'injustice du système économique. De l'autre, la colère dévastatrice qui vise à faire disparaître en déclenchant la catastrophe d'une bombe un édifice symbolique de l'oppression de ce système économique. Chez Andersen, le désir — le désir lié à la nécessité la plus impérieuse : celle de manger à sa faim et de se chauffer — s'annihile dans la frustration. Mais la frustration peut aussi se retourner brutalement en révolte. Une mort injuste peut parfois suffire à déclencher des émeutes à grande échelle, comme on le voit très régulièrement au fil des révoltes de rue qui ponctuent le début du vingt-et-unième siècle. La meurtrissure scandaleuse peut se muer en une puissance réactive incontrôlable. Ce type de métamorphose constitue sans doute l'essence de l'émotion, et l'œuvre de Lachenmann illustre, bien au-delà de la métaphore de *La petite fille aux allumettes*, comment une musique faite de débris sonores peut se révéler plus profondément évocatrice que toutes les surenchères philharmoniques.

« Dans les années trente, déjà, » rappelle Klaus Huber, « un jeune écrivain et philosophe de l'art britannique, Christopher Caudwell, brossa avec un réalisme effrayant un tableau de la situation contradictoire de l'artiste, tableau qui anticipait avec une lucidité étonnante le dilemme que connaît l'art dans notre société post-bourgeoise. « Dans la société bourgeoise, on exige de l'artiste [...] qu'il considère l'œuvre d'art comme un objet de consommation

achevé, et le processus de création d'une œuvre d'art comme une relation entre lui-même et cette œuvre destinée à disparaître sur le marché. » Et Klaus Huber poursuit : « Caudwell croit constater que la pression de la société sur l'artiste pousse celui-ci dans deux directions opposées : ou bien il soumet effectivement sa création aux contraintes du marché, évaluant et accomplissant son travail en fonction de ses chances sur celui-ci — dans ce cas, l'art se développera inévitablement dans la direction d'une commercialisation et d'une vulgarisation sans limites, et tombera par conséquent dans « l'insignifiance » ; ou bien l'artiste se rebelle contre les contraintes du marché, et dans ce cas, selon Caudwell, il tente « d'oublier totalement le marché et de se concentrer sur son propre rapport avec le monde de l'art considéré alors comme une unité autonome, toujours plus hypostasiée. Comme l'œuvre d'art est alors entièrement devenue son propre but et que même le marché est oublié, le processus artistique est individualisé à l'extrême... De plus en plus, l'œuvre d'art n'existe plus que pour l'individu ». Mais », remarque Klaus Huber, « ce processus enfonce l'art dans le mutisme ; ses valeurs communautaires, qui faisaient de lui une relation sociale, se dissolvent, et les œuvres qu'il produit deviennent des fantasmes purement personnels, des mythologies privées de l'artiste. Cela aussi, au bout du compte, ne peut mener qu'à l'absence de signification ». Dans le domaine de la musique contemporaine, celle qui me concerne le plus directement, et au moins pour les dix dernières années, je ne peux que prendre acte avec consternation de la justesse de cette analyse »

Ce que met en lumière le propos de Klaus Huber, c'est la problématique du *partage* de l'émotion. Qu'est-ce qui garantit que l'auditeur soit en mesure de capter les enjeux compositionnels d'une œuvre ? Soit il est « acculturé » à un langage musical, et la rhétorique peut être activée, mais dans ce cas elle est parfaitement « subie », comme c'est le cas dans les musiques de films qui sont absorbées de manière inconsciente et pilotent l'appareil psychique sans aucune possibilité de distanciation, soit on a affaire à un déni de reconnaissance, et l'œuvre n'est même pas acceptée comme œuvre, parfois même avant d'être écoutée, cette écoute n'étant tout simplement pas considérée comme *possible*.

Il y a pourtant quelque chose d'insatisfaisant dans cette dichotomie radicale. La musique, en tant qu'art du temps, permet de mettre en jeu des dialectiques tout à fait capables de provoquer un état particulier chez l'auditeur, et de le mettre en mesure de capter les enjeux compositionnels concernés. Le rapport à la mémoire est alors plus complexe que le simple phénomène de réminiscence : il inclut aussi toutes les anticipations. Dès lors, la musique n'est pas en rapport mimétique avec un schème émotionnel prédéterminé, mais met l'auditeur en situation de replonger dans la complexité d'une situation temporelle qui peut le

⁵ Klaus Huber, *Écrits*, Contrechamps, Genève, 1991, p. 75.

submerger. Le désir et la peur jouent alors symétriquement de *l'inconnu*. Mais l'art finit toujours par imposer sa vérité dès lors que la dialectique est dépassée dans l'accroissement de la conscience.⁶

Émotion du temps – émotion de l'espace

L'émotion n'est pas seulement liée à la mise en écho psychique d'une situation temporelle problématique. Elle peut aussi bien venir de la mise en présence d'un phénomène qui déborde les repères du sujet. Tirer, comme l'a fait Freud, le « sentiment océanique » vers la clôture d'un liquide amniotique, c'est se fourvoyer sur la nature d'une forme de la jubilation esthétique qui ne peut pas simplement se référer à l'histoire personnelle. Les grandes œuvres de Xenakis, en particulier les *Polytopes*, sont peut-être l'exemple le plus saillant de cette forme particulière de jouissance esthétique où l'espace prend toute sa part, et dont le propos est de faire participer le sujet à une expérience de l'espace qui lui donne la mesure de la part cosmique de sa vocation. Il n'est pas anodin que les *Polytopes* mettent en jeu à la fois le monde de la lumière et celui du son, mais le projet d'une inscription du son dans l'espace qui traverse une bonne part de la musique contemporaine de la fin du vingtième siècle participe de ce paradigme. Il est frappant que les contempteurs de cette musique soient particulièrement peu loquaces sur cet aspect fondamental du propos de la musique savante du dernier demi-siècle. Ce n'est pas très surprenant : leur principal argument, arc-bouté sur l'impossibilité d'une évolution du langage, n'a plus une once de crédibilité vis-à-vis d'un phénomène qui a autant besoin du langage que la contemplation d'un coucher de soleil. Devant le spectacle du monde il n'y a rien à dire qui ne soit un bavardage futile et déplacé. Or la musique des grands compositeurs contemporains se donne à entendre comme un monde.

Cet aspect anhistorique de l'émotion n'est pas le moins fondamental. Il correspond à un des propos les plus fascinants de la musique. Et ce propos n'est pas particulièrement lié à l'inflation des effectifs instrumentaux ou du nombre de haut-parleurs. Un instrument qui commence à jouer ouvre un univers, et c'est un univers de silence intérieur. Le discours qui suit cette ouverture peut se livrer à l'aplatissement de la *ritournelle* ou à l'exaspération du *galop*. Il peut aussi s'exercer à prolonger et à approfondir le silence intérieur. Il n'y va pas,

⁶ Klaus Huber : « En simplifiant, on peut dire que la musique est bien plus occupée à déclencher ou à confirmer des émotions humaines qu'elle n'est capable de transmettre ou de transformer des opinions. Nous, compositeurs, ne pouvons que le regretter ; cela peut même nous inspirer du désespoir... Je dois cependant rester persuadé que l'essence de la musique ne peut être arbitrairement détournée de sa fonction. Il me semblerait donc approprié, pour un compositeur ayant envers lui-même un esprit critique, de tirer le bilan lucide de ses possibilités musicales, puis — à partir de là — de continuer à travailler à l'élargissement de notre conscience, plutôt à travers la persévérance et la compétence que dans l'esprit de la lutte des classes ». *Id.* p. 22.

évidemment, de la même écoute. Dans cette expérience, qui est sans doute la plus musicale qui puisse être, s'instaure le phénomène de la vie et la présence au monde.

Quelle musique est plus à la recherche de cette essence de la musicalité que la musique « savante contemporaine » ? Elle n'est pas engagée dans un rapport de persuasion « d'âme à âme », mais elle donne à l'âme la possibilité de se reconnaître en elle-même, d'accroître son potentiel de vie sans l'assujettir à la convention d'une domination sociale. À ce titre, l'incapacité à mémoriser une mélodie qui semble être l'argument définitif de ceux qui, en prétendant chercher à la comprendre, programment leur propre surdité, est probablement la marque la plus évidente de sa réussite. En n'imprimant pas de marque, elle respecte la liberté intrinsèque du sujet. Loin de dramatiser l'indécidable, elle lui confère la capacité d'une contemplation. Devant la caverne, on peut perdre son temps avec les ombres. On peut aussi accepter un peu de lumière du seuil.

C'est au fond le sens de la phrase d'Hanslick citée au début de cet article. « Par des rapports naturels profonds et secrets, la signification des sons les dépasse infiniment eux-mêmes et nous fait toujours sentir également l'infini dans l'œuvre produite par le talent humain. » Le formalisme n'est pas une fin en soi, mais il est souvent le moyen impératif d'une confrontation véritable avec l'essence du possible, et, par là même, avec l'essence de l'homme.

Pourquoi la thématique de l'émotion est-elle devenue si importante en ce début du vingt-et-unième siècle ? S'agit-il d'une manifestation de la mauvaise conscience du structuralisme, d'un « retour du refoulé » ? Veut-on par ce moyen signifier une adéquation particulière des mouvements néo-tonaux et de tous les revivalismes avec les possibilités esthétiques de l'homme actuel ? S'agit-il d'instaurer la nostalgie du langage disparu comme unique instance vibratoire de l'art des sons ? Veut-on signifier le retour à l'ordre sentimental établi comme recours devant la peur de perdre son âme dans la technicisation de l'univers ?

La dialectique entre passion et raison – entre *pathos* et *logos* – reste démesurément active dans la problématique de l'émotion. Cette dialectique s'épuise dans la conception de l'objet musical, dont l'existence ne serait rien sans l'accord implicite de ces deux ressorts de l'expression. Mais l'art, on le sait au moins depuis Platon, n'est pas au meilleur de lui-même dans la *mimesis*. Aussi, envisager la musique comme représentation des émotions est sans doute la pire des limitations que l'on puisse donner à cet art. D'autant que l'enjeu pour un compositeur qui s'engage dans la création, c'est d'être, dans chacune des innombrables dimensions de la musicalité, créateur d'émotions. Car la nouveauté constitue pour

l'expérience esthétique une ressource indispensable de son projet fondateur : l'ouverture de la conscience.

L'émotion est dans l'homme ; elle n'est pas dans la musique. C'est l'homme qui fait et qui écoute la musique qui vit une émotion. Toute tentative de matérialiser dans un réseau de sons les caractéristiques de l'émotion peut virer rapidement à la niaiserie. Nos contemporains écoutent beaucoup de niaiseries. Et la complaisance intersubjective sert alors de critère de valeur à ceux de nos intellectuels qui n'en ont pas d'autre. Dès lors, la construction de l'homme, sa culture, est un préalable au raffinement des émotions. Le « sentiment d'adéquation », que l'on confond si souvent avec le jugement esthétique, est directement lié à la capacité de connaissance. Mais *connaître* n'est pas seulement *se reconnaître*, c'est aussi rencontrer l'autre, rencontrer le monde, et comprendre ce que nous pourrions être – *ce qui pourrait être*.

Cette exigence de l'esprit n'est pas un déni de l'émotion : c'est au contraire ce qui en amplifie l'extension et la qualité. En art, comme dans la vie, la recherche du plaisir n'est qu'un leurre sans celle de la vérité.