

« Les oreilles n'ont pas de paupières ».
**Quelques interrogations sur *La haine de la musique* de
Pascal Quignard**

La musique représente une part à la fois intime et obsédante de l'œuvre de Pascal Quignard. On le sait, elle n'est pas seulement là dans *Le salon du Wurtemberg*, *La leçon de musique* et *Tous les matins du monde*, mais aussi, en embuscade, insidieusement infiltrée dans le tissu littéraire, au fil des *Petits traités* et de nombreux autres ouvrages. Présente thématiquement, présente aussi textuellement : l'écriture de Quignard est elle-même musicale, surtout lorsqu'elle se fait fragmentaire, « spasme rhétorique »¹ s'inscrivant en relief sur la continuité du silence, rigoureuse et libre, comme une série de variations sur un thème, à la fois discontinue et fermement composée. Patrick Drevet l'a dit : « L'écriture qui s'en arrache obéit à un tempo martelé »².

Parmi les *Petits traités*, ceux qui composent *La haine de la musique*³ répondent à ces remarques, la discontinuité y laissant une place non négligeable à l'expression du paradoxe, comme ici : « L'expression *Haine de la musique* veut exprimer à quel point la musique peut devenir haïssable pour celui qui l'a le plus aimée » (p. 199). « Haïssable », la musique ? La vigueur provocante du propos ne doit pas cacher sa portée : *La haine de la musique* ne fait qu'entériner le culte du silence et de l'image muette célébré dans des ouvrages comme *La frontière* ou *Le nom sur le bout de la langue*, plus tard réitéré dans *Vie secrète* ou *Terrasse à Rome*⁴.

L'ouvrage est donc déconcertant, mais aussi symptomatique d'une attitude que l'écrivain saturé de musiques (ou de bruits issus de la musique) manifeste par le truchement de l'écriture. L'arrangement discontinu des mots tente de déchiffrer le dérangement des sons : surgissement du passé et jaillissement des larmes, expression de la souffrance, des passions et de la violence, appel de la mort et du néant. Face à ce déferlement, que peut faire la littérature ? Il est évidemment impossible de donner une réponse satisfaisante à cette question. Tout juste pouvons-nous, par quelques incursions dans les réflexions de Pascal Quignard, par quelques ré-partitions opérées sur la

¹ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, p. 26.

² Patrick Drevet, « Quignard avant Quignard », *Scherzo* n° 9, octobre 1999.

³ Éditions Calmann-Lévy, 1996. L'édition de référence sera ici celle de la collection Folio, Gallimard.

⁴ Sur ce dernier ouvrage, voir mon article « Le regard et le silence. *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard », in *Le dialogue des arts*, tome 2, *Littérature et peinture aux XIXe et XXe siècles*. Textes réunis par Laurence Richer, Université Jean Moulin Lyon 3, CEDIC, 2002.

partition de l'écriture fragmentée, faire quelques gestes interrogatifs en direction de l'harmonie originelle.

*

Larmes

La relation étroite qu'entretiennent la musique et le passé, la musique et la mémoire est un topos littéraire, et pour ne parler ici ni de Proust, Swann et Vinteuil, ni de Rousseau et de ses souvenirs musicaux, je rapprocherai plutôt certains passages de *La haine de la musique* de l'« ignorance » que, pour Kundera, représente la « nostalgie », c'est-à-dire « la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner »⁵. Quignard ne lésine pas sur l'idée d'une musique aux résonances lointaines, quasi immémoriales, d'une « audition intra-utérine » (p. 210) donnant à l'oreille des capacités qui « précèdent notre naissance » (p. 28). Les percussions musicales seraient alors pour les hommes un moyen pour qu'ils « réitèrent la cloison d'un ventre de femme sur la peau d'un tambour » (p. 48), pour qu'ils retrouvent le « pre-ludus » ou prélude, cette musique d'avant l'existence, ce jeu d'avant l'enfantement. « Perception la plus archaïque au cours de l'histoire personnelle », l'ouïe est celle qui marque le plus profondément la vie humaine, dans ce qu'elle a de plus physique, et le corps reste indéfectiblement lié, en dehors même de la conscience, aux sonorités de toutes dimensions :

Le son ne s'émancipe jamais tout à fait d'un mouvement du corps qui le cause et qu'il amplifie. Jamais la musique ne se dissociera intégralement de la danse qu'elle anime rythmiquement. De la même façon l'audition du sonore ne se sépare jamais du coït sexuel, ni de la formation "obédiente" foetale, ni du lien filial linguistique.

(p. 109)

Dans le domaine de l'esprit humain, la mémoire est alors un lieu musical essentiel, et Quignard affirme l'identité entre « mnèmosynè » et « musica » (p. 33). Englobant et dépassant même la dimension consciente de la mémoire, il y a le « tarabust », qui se définit par « l'obsession du tambourinement » (p. 62), ainsi que par la volonté de retrouver les sons perdus, les facultés défaillantes de la voix par la composition musicale et l'exécution instrumentale (p. 155). Par la cantate, par la symphonie, par l'oratorio, l'homme met en forme la mémoire musicale, la fait résonner comme un écho de l'inexplicable, la sacralise : « Lucrèce disait simplement que tout lieu à écho est un temple » (p. 151).

⁵ Milan Kundera, *L'ignorance*, Gallimard, 2000, p. 11.

Entre cet écho qui « engendre le mystère » et l'émotion, il n'y a qu'un intervalle minimal. Dans *Le salon du Wurtemberg*, le narrateur vend « une admirable viole dotée d'une exceptionnelle, épouvantable tête de Méduse sculptée en cerisier, avec un coffre admirablement fileté, mais au son très impur, très "pâte à papier" »⁶. Conforté par le caractère « épouvantable » de cette figure et par l'impureté du son, on peut suivre Philippe Bonnefis lorsque, s'appuyant sur l'évocation du cerisier et de son amertume (en tout cas celle des griottes), il y voit une « éloquente allégorie de la mélancolie »⁷. L'émotion liée à l'humeur mélancolique, elle-même liée au sentiment du passé, fait l'objet dans *La haine de la musique* de maintes remarques où la réserve l'emporte sur l'exaltation : la musique, ou une certaine forme de musique, provoque les larmes, comme le chant du coq « fait soudain fondre en larmes Saint Pierre » (p. 208). Cette forme de musique est essentiellement celle du XIX^e siècle européen, dénoncée comme « devenue intégralement inaudible, sentimentale, scandaleuse, désormais planétaire, multipliée électriquement, essentiellement belliqueuse. Les larmes de la nostalgie à l'endroit de la terre des pères coulent des yeux de Frédéric Chopin, de ceux de Richard Wagner, de ceux de Giuseppe Verdi. Qu'est-ce qu'a inventé l'Europe romantique ? La guerre épouvantable. » (p. 243). Le baroque exclusif et intraitable qu'est Pascal Quignard (en tout cas au moment où il écrit cela) impute à la musique romantique les larmes qui, selon Cioran, « se détachent des profondeurs de l'homme »⁸, Cioran pour qui « toute vraie musique est issue des pleurs, étant née du regret du paradis »⁹.

Passions

La musique, langage non verbal, expression du non verbalisable, participerait ainsi des regrets profonds de l'homme victime de son imperfection, du temps, des forces obscures de l'univers, divines et diaboliques. S'adressant directement à l'âme, ou au cœur, elle met en jeu la nature profonde de l'être. Rousseau, à la suite de Pindare (p. 119) et de quelques autres, ne dit pas autre chose : la musique est le meilleur moyen de s'épancher, d'exprimer ses sentiments et ses passions, de les provoquer et de les exacerber aussi, et c'est ce principe qui va commander non seulement les conceptions romantiques, mais d'une manière générale les conceptions modernes de la musique. De ce point de vue, sous la plume de Quignard, Rameau et Rousseau sont du même acabit : que la musique s'adresse à l'esprit et au corps par l'intermédiaire des vibrations qu'elle provoque – selon la théorie cartésienne des passions

⁶ Pascal Quignard, *Le salon du Wurtemberg*, Folio, p. 206.

⁷ Philippe Bonnefis, *Pascal Quignard, son nom seul*, Galilée, 2001.

⁸ Cioran, *le livre des leurres*, Gallimard, 1992, p. 208.

⁹ Cioran, *Des larmes et des saints*, L'Herne, p. 291.

musicalement exploitée par Rameau – , ou qu'elle s'adresse à la sensibilité et au cœur – selon les traités de Rousseau puis du romantisme – , elle fait souffrir, elle pousse à la violence, elle entraîne des passions contre lesquelles la volonté n'a pas grand pouvoir.

Mettant à profit son érudition coutumière, Pascal Quignard justifie sa « haine de la musique » par l'évocation d'épisodes de l'histoire ancienne et récente, parmi lesquels on n'a que l'embarras du choix. L'émasculatation, la castration sont une des conditions de la « voix merveilleuse », de la « voix domestiquée » : il le rappelle à plusieurs reprises dans *La haine de la musique*, mais le sujet a fait le succès de livres et de films suffisamment connus pour qu'il soit inutile d'insister. Plus pittoresque est l'épisode des porcs musiciens, que l'abbé de Baigné, pour contenter Louis XI, piquait de pointes acérées selon un savant système de transmission, élaborant ainsi un véritable « orgue de porcs » ; la souffrance aiguë des animaux provoquait « une musique inconnue, véritablement harmonieuse, c'est-à-dire polyphonique, très agréable et variée à entendre » (p. 189). Dès lors, faut-il s'étonner que le VII^e traité, qui suit immédiatement celui de la cruauté exercée sur les « porcs musiciens », soit en majeure partie consacré à l'argument selon lequel la musique « est le seul art qui ait collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945 [...], qui ait pu s'arranger de l'organisation des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation, et de la mort » (p. 197) ? Non seulement s'arranger, mais faire partie intégrante de l'organisation des camps de la mort, être une composante efficace du mal absolu. L'intégration de la musique dans le fonctionnement des camps était aux yeux des nazis un moyen de garantir l'obéissance des prisonniers en même temps qu'une source de plaisir sadique pour les geôliers.

La musique emprisonne : l'étymologie le dit, qui réunit « obéir » et « ouïr », faisant de l'auditeur musical non un interlocuteur, mais « une proie qui s'abandonne au piège » (p. 111), un soldat qui marche au pas, un travailleur forcé qui reprend vigueur. Contrairement à ce qui est vu « ce qui est entendu ne connaît ni paupières, ni cloisons, ni tentures, ni murailles » (p. 107) ; voilà le paradoxe : la musique nous prend dans ses filets, nous enferme entre ses parois sonores, et contre cela nous ne disposons d'aucune arme de défense. Elle est d'autant plus puissante que les moyens modernes de diffusion rendent son agression incessante, envahissant tous les lieux de la civilisation d'aujourd'hui ; ce constat est d'ailleurs devenu un motif littéraire répandu : Quignard le développe (p. 199), et Kundera, par exemple, le réitère dans *L'ignorance* sur le même ton, récusant cette musique qui

hurle dans les haut-parleurs, dans les voitures, dans les restaurants, dans les ascenseurs, dans les rues, dans les salles d'attente, dans les salles de gymnastique, dans les oreilles bouchées des walkmen, musique réécrite, réinstrumentée, raccourcie, écartelée, des fragments de rock, de jazz, d'opéra, flot où tout s'entremêle sans qu'on sache qui est le compositeur (la musique devenue bruit est anonyme), sans qu'on distingue le début ou la fin (la musique devenue bruit ne connaît pas de forme)¹⁰.

Lorsque Robert Escarpit écrivait que, par opposition à la littérature, « la musique et la peinture peuvent servir de décor, voire de contexte fonctionnel à l'existence active parce qu'elles n'engagent qu'une partie de l'attention »¹¹, il ne comptait pas avec ce que Quignard appelle « une logique historique, fasciste, industrielle, électrique [qui] s'est emparée des sons » (p. 251), avec une musique qui « pénètre à l'intérieur du corps et s'empare de l'âme », faisant de l'être la « proie de la musique » (p. 219). Au-delà des contingences du monde moderne, il y a là un rappel des terreurs intimes liées à la perception des rythmes et des sons, au « tarabust » désignant les battements du pouls (p. 98), à la « vibration qui approche le battement du cœur et le rythme du souffle » (p. 57) faisant de « chaque son » une « minuscule terreur » (p. 42), au rituel sacrificiel des musiques originelles : « Tout est couvert du sang lié au son » (p. 49).

La violence entraîne la violence, le processus est bien connu. Dans *Le Satiricon*, Pétrone rapporte le sacrifice du coq dont le chant, comme celui des sirènes, annonce le malheur et les larmes : pour cela Trimalchion fait tuer et manger l'oiseau de mauvais augure. Ne pouvant se soustraire physiquement à l'envoûtement ou à l'agression musicale, l'être humain ne peut non plus toujours se soustraire à ce que Quignard nomme des « réactions de phobie, dégénérant de façon héroïque sous forme de meurtres à la carabine ». Paul Nougé qui, dans sa *Conférence de Charleroi*, affirme bien avant Quignard, en 1929, que « l'on ne fuit pas la musique »¹² malgré ses dangers, donne épaisseur probante à son propos lorsqu'il rappelle, par exemple, que certaines musiques jetaient « Eric, roi de Danemark, dans un tel paroxysme d'énerverment qu'il tuait aussitôt ses meilleurs serviteurs »¹³, et que le seul lieu de non musique est celui de la surdité absolue, la mort.

¹⁰ Milan Kundera, *op. cit.* p. 136.

¹¹ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, P.U.F., « Que Sais-je ? », 1964, p. 119.

¹² Paul Nougé, *La musique est dangereuse*, « écrits autour de la musique rassemblés et présentés par Robert Wangermée », Didier Devillez Editeur, 2001, p. 166.

¹³ *Ibid.* p. 154

Mort

Haïr la musique, avouer sa « haine de la musique », c'est exprimer ce désir de surdité, de solitude sonore, c'est se dresser contre la toute-puissance d'un art qui peu à peu se démasque, se laisse démasquer par les investigations du verbe littéraire. Au fil des pages, se dévoile la présence de la mort dans l'être même de la musique, et cela dès les origines. L'auteur rappelle que dans l'*Illiade*, la « kithara » d'Apollon est d'abord un arc qui en décochant sa flèche émet « un aboiement terrible » (p. 35), et que dans l'*Odyssée*, Ulysse tend son arc, dont la corde « chant[e] bellement », comme un musicien tend les cordes de sa lyre (p. 36). Ainsi, « l'archer est comme un citharide. La vibration de la corde de l'arc chante un chant de mort » (*id.*), et « le beau son est lié à la mort belle » (p. 42). Mais avant de tendre l'arc, Ulysse n'a pu résister au chant des Sirènes, « un chant qui fait mourir » (p. 67), qu'en s'attachant au mât du navire. L'alternative est donc la suivante :  couter la musique mortifère pieds et poings liés, ou prendre la liberté de la fuir dans le silence de la mort ; fausse alternative, puisque dans les deux cas le combat est inégal, perdu d'avance par l'homme. Le piège musical opère à plein, et « tous les vivants sont menacés dans la mer sonore » (p. 181).

Un piège si puissant, si parfait qu'il opère avec la complicité de ses victimes : la musique accompagne le passage de la vie à la mort, sacralise même ce passage, en accroît l'émotion. Chez Quignard, la haine est telle que le III  traité, intitulé « Sur ma mort », est un court testament foncièrement anti-musical clairement amorcé : « Pas de musique avant, pendant, après l'incinération ».

Le silence du néant donc, entraînant dans la mort de l'homme la mort de la musique elle-même. Une question surgit alors de la foule de celles que pose l'ouvrage : les liens intimes entre la musique et la mort tiennent-ils à la nature intangible, non signifiante, abstraite de l'art musical ?   l'extrême limite, la musique n'existe pas ; du moins la haine qu'elle provoque l'anéantit, la réduit au silence : « La musique est encore plus néant que la mort qu'elle appelle dans la convocation panique des sirènes » (p. 112).   lire Quignard, la musique, négation de toute expression signifiante, serait une étape vers le néant. Mais décalant l'argument, le faisant légèrement bifurquer, ne pourrait-on pas dire que la musique, abolition du sens, « inanité sonore », serait une étape vers l'absolu ? Paradoxalement, c'est ce que suggère Cioran le pessimiste lorsqu'il écrit : « S'il y a quelqu'un qui doit tout à Bach, c'est bien Dieu »¹⁴.

¹⁴ Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Gallimard, 1952, p. 197.

Comment s'entendre ?

La question globale qui se pose à la lecture de *La haine de la musique* est formulée par son auteur lui-même dans le IXe traité, « Désenchanter » :

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. À peine avais-je ouvert une partition, le *melos* ne sonnait plus, ou s'amenuisait, ou je le reconnaissais comme toujours semblable à un autre, la lassitude naissait. Lire des livres écrits persistait dans toute son avidité, son rythme, sa carence au fond de moi, mais point de désir d'aucun chant.

Est devenue une distraction insupportable ce qui était pour moi le bout du monde. (p. 273-274)

Impossible de donner une réponse que l'auteur ne trouve pas. L'aspiration au silence définitif, au vide sonore apparaît comme à la fois existentiel et culturel : fermer à tout prix ses oreilles à la saturation et à la douleur auditives, aux maléfices de la musique. Chercher la solitude, refuser les sollicitations d'une musique qui rassemble bruyamment les hommes comme un troupeau d'animaux sauvages domestiqués par « la baguette du chef d'orchestre » (p. 228), et surtout s'opposer à l'artifice des « copies », de « la musique multipliée à l'infini comme la peinture reproduite dans les livres, les magazines, les cartes postales, les films, les CD-ROM » (p. 256).

Fermer, refuser, s'opposer : ces résolutions de puriste exigeant sous-tendues par la « haine » affichée, comment les tenir ? Car la musique est une mise en ordre du monde, une mise au pas des êtres, à laquelle « l'oreille ne peut se fermer ». La musique, étant un pouvoir, s'associe de ce fait à tout pouvoir. Elle est d'essence inégalitaire. 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. » (p. 202). La solution radicale est évidemment le silence absolu de la mort, seul refuge de ceux pour qui l'oppression musicale devient insupportable. Il y a aussi, plus épisodique et plus anodin, mais d'une efficacité qui a fait ses preuves contre certaines dictatures, l'humour : celui qui, par exemple, caricature le quatuor à cordes et le renvoie à ses origines animales¹⁵, celui dont Denys le tyran accable son citharède en lui faisant des promesses qu'il

¹⁵ « Quatre hommes en noir, avec des nœuds papillons autour du cou, s'échinent sur des arcs en bois, avec des crins de cheval, sur des boyaux de mouton » (p. 125).

ne tiendra pas, au prétexte que la musique procure des rêves et des espérances qui ne se réaliseront pas (p. 132-133), ou cet « humour ultime » du compositeur Viktor Ullmann qui, composant sa dernière œuvre en camp de concentration, la dédie à ses enfants et porte au bas de la première page le copyright suivant : « Les droits d'exécution sont réservés par le compositeur jusqu'à sa mort » (p. 233). Le rire est alors un pis-aller, qui laisse entrevoir le même silence que le néant.

Casser la hiérarchie établie par la musique, subvertir son autorité implique de se battre sur le même terrain qu'elle, le terrain esthétique. Lorsque le langage musical devient insupportable, le langage littéraire peut le supplanter. C'est en tout cas ce que semble suggérer la donnée biographique indiquant que Pascal Quignard a démissionné en 1994 de toutes ses fonctions officielles relatives à la musique baroque (en même temps que de ses fonctions éditoriales) pour s'adonner à la solitude de la création littéraire. Au-delà de l'anecdote, c'est l'écriture qu'il faut examiner. Et comme je le suggérais plus haut, l'examen révèle une écriture elle-même musicale, sérielle, asyndétique, une « rhétorique spéculative » qui, par fragments successifs, pousse la « haine de la musique » au point où celle-ci se fond dans la littérature. Comme l'écrit Dominique Viart, « les fragments quignardiens sont volontiers liés – entre eux souvent par l'effet d'échos et de retour, l'entretissage des mots et des phrases qui reviennent. Ils sont une danse de phrases courtes en reprises et variations »¹⁶. La mémoire des sons surgis du silence des origines s'éteint avec le silence définitif. Mais entre-temps, la littérature (écriture et lecture, création et réception), à condition qu'elle ne soit pas « parole vaine », est le lieu par excellence où abolir la musique abhorrée pour mieux la réintégrer.

*

Après avoir lu et relu les dix traités qui composent *La haine de la musique*, on voudrait avoir les idées claires. Mais l'ouvrage provoque plus d'interrogations qu'il ne propose d'affirmations. Les questions, parfois, se précipitent et précipitent l'inquiétude : « Pourquoi l'ouïe est-elle la porte de ce qui n'est pas de ce monde ? Pourquoi l'univers acoustique a-t-il dès l'origine consisté dans l'accès privilégié à l'autre monde ? » (p. 126). Le choix du fragment incisif, mélodique et rythmé favorise l'expression du paradoxe : la musique, pure matière esthétique, a besoin des mots pour faire parler d'elle, et les mots ont besoin de la musique pour en exprimer la haine.

Jean-Pierre Longre

¹⁶ Dominique Viart, « Le moindre mot », *Revue des sciences humaines* n° 260, 4^e trimestre 2000, p. 72