

**Musique, écriture et éthique. L'écriture littéraire comme exploration des relations troubles du sujet à la musique**  
**Music, Writing, and Ethics. Literary Writing as an Exploration of Disturbing Relationships of the Subject with Music**

Jean Fisette

Volume 11, Number 1-2, March 2010

Éthique, droit et musique  
Ethics, Law and Music

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1054022ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1054022ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fisette, J. (2010). Musique, écriture et éthique. L'écriture littéraire comme exploration des relations troubles du sujet à la musique. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 11(1-2), 39–46.  
<https://doi.org/10.7202/1054022ar>

Article abstract

From a philosophical point of view, music is an object difficult to grasp. Hence, the author's choice to analyse the traces of what some writers have thought about twentieth-century musical practice. The Holocaust has historically been situated at the centre of reflections on ethics, if not even seen as the origin of these. The author focuses on works that describe the central place that music occupied in the life of the concentration camp: Pascal Quignard's *La Haine de la musique*, and some related works, and then Anthony Burgess's *A Clockwork Orange*, and its film adaptation by Stanley Kubrick. The article concludes with discussion of Holocaust testimonies and of some critical studies on the public space occupied by today's music.

Depuis une quinzaine d'années, la question de la musique a été traitée d'une façon particulièrement importante par plusieurs écrivains; nul doute que l'imaginaire développé chez ces derniers n'apporte un prolongement à la musique lui conférant des significations qui seraient susceptibles de renouveler notre compréhension de la musique. On a tout à gagner à les lire.

Mais d'abord, une proposition préliminaire qui fonde ma conception de l'écriture littéraire: l'écrivain n'appartient pas aux sciences humaines, ne se donne pas comme tâche de construire des hypothèses explicatives sur divers sujets, notamment ici la musique. De façon plus spécifique, l'expérience littéraire consiste à plonger dans un imaginaire qui est partagé par la communauté, à explorer des lieux encore inédits de sensibilité, de nouvelles zones de conscience, à explorer et à parcourir des avenues allant jusqu'aux confins de la rationalité qui définit, de façon toujours provisoire, notre culture. L'écrivain fréquente les limites du territoire de la culture, d'où le caractère prospectif de l'écriture littéraire qui nous donne moins des témoignages d'expériences passées, encore moins des certitudes, qu'elle n'ouvre des perspectives sur des possibles. Il n'y a rien là de vraiment nouveau: on reconnaîtra la signification donnée à l'expérience de l'écriture par un Proust autant que par une Virginia Woolf qui, il y a un siècle, ont fondé une nouvelle conception de l'art littéraire.

### La question de l'éthique

Je prends le terme *éthique* dans son sens philosophique (et non juridique ou moral). La tâche de l'éthique c'est de reconnaître et d'établir des valeurs dominantes dans une culture, alors que c'est la tâche de la morale de se soucier de leur respect dans la collectivité<sup>1</sup>. En ce sens, l'éthique est un préalable à la morale. Ainsi, dans nos sociétés modernes pluralistes, la tâche de l'éthique est de questionner la cohabitation de valeurs liées à différents paradigmes et dont la rencontre constitue le tissu de notre socialité. Je dis bien questionner et non pas ramener de force à une utopique unité<sup>2</sup>. L'entrechoquement entre différentes valeurs pose précisément la question de la signification.

## Musique, écriture et éthique. L'écriture littéraire comme exploration des relations troubles du sujet à la musique

Jean Fiset  
(UQÀM)

Lorsqu'on parle de musique d'un point de vue éthique (et non pas esthétique), on s'intéresse d'abord à la musique écoutée, ou plus précisément encore, à l'écoute de la musique. Pour reprendre la tripartition de Molino-Nattiez, on se situe essentiellement dans le territoire de l'esthétique: Comment entend-on la musique? Comment l'écoute-t-on? Entret-elle en harmonie ou en disharmonie avec les autres valeurs? L'écoute de la musique vient-elle corroborer et appuyer les valeurs dominantes liées à un ordre politique et social? Ou au contraire, la musique permet-elle un déplacement de la conscience du sujet qui l'écoute? Ou encore, par sa contradiction aux valeurs acceptées, vient-elle briser la cohésion des consciences?

Ce que je suggère ici, concernant la position éthique de la musique, est aussi vrai de l'activité d'écrire. C'est d'ailleurs sur ce terrain que l'écrivain semble avoir situé sa réflexion sur la musique. Certains écrivains ont exploré la possibilité de rencontres parfois simplement mimétiques entre œuvres musicales et œuvres littéraires (ce qu'illustrent les récits d'Alejo Carpentier, par exemple *Chasse à l'homme*, 1983, construit sur la structure de la Symphonie héroïque), alors que d'autres ont imaginé des relations beaucoup plus libres et plus ouvertes. S'il y a rapprochement entre musique et écriture, je crois qu'il se situe essentiellement dans la logique d'une sériation, l'écriture s'enchaînant à la musique, se laissant porter par l'écoute et conférant, rétrospectivement, une signification à la musique; cela, pour la raison bien simple que l'écriture est plus réflexive, alors que l'effet de la musique

<sup>1</sup> Je me réfère ici à une distinction, généralement admise par nombre d'autorités en philosophie, entre éthique et morale. La conception de l'éthique sur laquelle je m'appuie ici correspond d'une façon particulièrement juste à « la recherche du bien par une conscience » et à la position de Spinoza dont l'éthique est vouée à la « recherche du bonheur pour tous »: « Une distinction courante consiste à entendre par 'morale' l'ensemble des normes propres à un groupe social ou à un peuple à un moment précis de son histoire et à appeler 'éthique' la recherche du bien par une conscience. [...] L'éthique aurait donc ses fondements dans une décision dite rationnelle prise à partir d'un libre dialogue entre des consciences (riches de traditions et de codes idéologiques assimilés) ».

Une autre distinction est proposée par certains philosophes contemporains (Deleuze, Ricoeur, Comte-Sponville, Giuliani, Misrahi...) pour définir la morale comme ensemble de devoirs (impératifs catégoriques qui

commandent de faire un Bien posé comme valeur absolue, par ex. « tu ne tueras pas ») et l'éthique comme réalisation raisonnable des désirs (tendance naturelle à chercher le bon comme valeur relative à chaque sujet en recherche de son bonheur, qui peut par exemple légitimer certains actes généralement considérés « immoraux » comme l'euthanasie.)

« La morale est ainsi généralement rattachée à une tradition idéaliste (de type kantienne) qui distingue entre ce qui est et ce qui doit être, alors que l'éthique est liée à une tradition matérialiste (de type spinoziste) qui cherche seulement à améliorer le réel par une attitude raisonnable de recherche du bonheur de tous. » Tiré de l'article « Éthique », Wikipedia, consulté le 30 janvier 2010. Cette brève présentation, qui résume d'une façon succincte et particulièrement juste les différents aspects de cette distinction, suffit comme point de départ à ma réflexion.

2 Monique Canto-Sperber termine l'article « Bonheur » dans le *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale* sur cette reconnaissance de la différenciation des expériences de vie et, par voie de conséquence, des valeurs morales : « La diversité des biens et la pluralité des formes de vie est un des traits les plus frappants de l'expérience de vie contemporaine. Il est acquis que les principes moraux et les valeurs morales ne peuvent être réconciliés dans un schème unique de moralité. [...] la capacité unificatrice de la rationalité est donc souvent décalée par rapport au vécu moral » (Canto-Sperber 1997, 177). C'est précisément dans l'interstice ainsi ouvert entre la loi générale et les expériences individualisées que vient s'inscrire la différence d'acceptation entre la morale et l'éthique.

est plus immédiat. Bref, l'écriture se situe en aval de la musique : l'écriture paraît comme un débordement de l'écoute de la musique, car elle en assure un prolongement, ou si l'on préfère, une avancée conduisant à une ouverture du sens et l'accès à des significations qui, dans un passé tout proche, étaient encore imprévisibles ; c'est ce qu'on nomme en sémiotique le mouvement de la sémiosi<sup>3</sup>. Un cas exemplaire suffira à illustrer cette relation de sériation<sup>4</sup>, l'écriture de la *Recherche* conférant rétrospectivement une signification à une petite phrase musicale non identifiée ou encore à la sonate de Vinteuil.

### Pascal Quignard, Anthony Burgess et l'écriture

Je parlerai essentiellement de l'écrivain Pascal Quignard dont le parcours, les questions et les propositions portant sur la musique en regard de l'écriture constituent un terrain extrêmement fertile et pertinent à ce questionnement. Je ferai de la question de l'éthique le point de vue central de ma lecture de *La baignade de la musique* (1996). Bien que le terme *éthique* ne figure pas dans le texte de Quignard, cette question n'en occupe pas moins une place centrale. En terminant, j'établirai un lien qui paraît essentiel entre quelques textes de Quignard et *A Clockwork Orange* (1962), une œuvre phare d'Anthony Burgess reprise par Stanley Kubrick, qui nous laissa une œuvre cinématographique qui a marqué le xx<sup>e</sup> siècle. On rencontre ici un fait étonnant, soit l'affinité des œuvres de Quignard et Burgess-Kubrick qui inscrivent dans l'essai comme dans le texte littéraire et dans le film de fiction une pensée critique et une conscience éthique étonnamment semblables, prenant comme objet l'usage de la musique.

Avant de devenir écrivain, Pascal Quignard fut musicien, violoncelliste. Dans la première partie de son œuvre écrite, la musique représente un thème dominant. On se souvient de *Tous les matins du monde* (1991), un récit qu'il consacra à deux musiciens français du xvii<sup>e</sup> siècle, Monsieur de Sainte-Colombe et Marin Marais. Ce récit a été au fondement d'un scénario puis d'un film (Corneau 1991) qui, ayant fait le tour du monde, est largement connu. Je rappellerai un trait central de ce récit qui confèrera un surcroît de signification à l'une des propositions que je ferai plus bas : Monsieur de Sainte-Colombe représente un musicien extrêmement rigoureux et exigeant – l'auteur a fort justement rappelé son appartenance au parti des Jansénistes, alors qu'à l'in-

verse, Marin Marais, musicien de cour, œuvrait dans le faste de Versailles. Quignard fait dire à Sainte-Colombe, à l'adresse de Marin Marais : « Vos ornements sont ingénieux et parfois charmants. Mais je n'ai pas entendu de musique » (Quignard 1991, 60). À la toute fin du récit, alors que Marin Marais lui demande une dernière leçon, Sainte-Colombe répond : « Monsieur, puis-je tenter une première leçon ? » (Quignard 1991, 130-131). Cette leçon visait à répondre à la question : qu'est-ce que la musique ? ». Je rappelle ces traits, car le retour à l'essentiel que suggère cette réponse marque bien l'exigence de Quignard qui deviendra dominante dans les œuvres ultérieures.

Quignard a également écrit de nombreux essais portant sur l'activité de l'écriture. Curieusement, il les présente sous la forme de traités (c'est le terme qu'il emploie). Souvent dans ses essais, les parties séparées se nomment *traités* plutôt que *chapitres*. « Traités », parce qu'elles démontrent une proposition, mais suivant une modalité qui est fort éloignée de la rigueur académique. Ainsi, le terme *traité*, à la différence du mot *chapitre*, permet d'échapper au nécessaire enchaînement narratif ou rhétorique.

Puis, en 1996, résonne un coup de tonnerre sur la scène parisienne avec la parution de *La baignade de la musique*. Cet essai marque un point central de rupture et aussi un lieu de passage, de sorte que les ouvrages subséquents appartiennent à un autre registre, s'inscrivent dans une thématique renouvelée et affichent une sensibilité tout autre, d'ailleurs généralement beaucoup plus tempérée. Cet essai représente une pièce majeure dans le débat concernant l'éthique de la musique. Je présente donc un bref rappel des principales articulations.

D'abord pour l'orientation et le ton de l'ouvrage : « L'expression *Haine de la musique* veut exprimer à quel point la musique peut devenir haïssable pour celui qui l'a le plus aimée' (Quignard 1996, 218). Une dialectique très claire est alors annoncée entre l'attachement et la distanciation : la question éthique, trouvant à s'inscrire dans cet espace, marque une hésitation et une recherche, alors que la position morale est, par définition, ferme et déclarative.

### Le Lager du III<sup>e</sup> Reich et la prise de conscience éthique

Une prise de conscience critique commence avec la découverte du rôle que joua la musique dans les camps de concentration, les *Lager*

du III<sup>e</sup> Reich. Et de fait, l'événement majeur dans le XX<sup>e</sup> siècle que fut la Shoah, est devenu, en regard de la musique comme en d'autres domaines, un lieu central de l'interrogation sur l'éthique.

Quignard se réfère nommément à quelques témoignages dont *Si c'est un homme?* (1947) de Primo Levi et surtout à *Musique d'un autre monde* (1948) de Simon Laks. Mais il ne résume pas les ouvrages ou ne les prend pas en charge, il en tire des exemples, des formulations, des propositions, surtout des inquiétudes qui viendront fonder sa propre réflexion.

Voici, pour débiter, quelques propositions tirées de *La Haine de la musique*:

La musique est le seul de tous les arts qui ait collaboré à l'extermination des Juifs. (Quignard 1996, 215)

Quel était le rôle de la musique?

(1) ...augmenter l'obéissance et les souder tous [les prisonniers] dans la fusion non personnelle, non privée qu'engendre toute musique. (2) Par 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. (Quignard 1996, 226)

L'art n'est pas le contraire de la barbarie. [...] On ne saurait opposer l'arbitraire à l'État, la paix à la guerre, le sang versé à l'affût de la pensée, parce que l'arbitraire, la mort, la violence, le sang, la pensée ne sont pas libres d'une logique qui demeure une logique même si elle passe la raison. (Quignard 1996, 241)

On connaît tous le discours qui accuse un scandale toujours aussi gigantesque. Mais en rester à ce simple constat, se laisser écraser et réduire au silence par l'énormité de l'événement, ce serait se contenter d'une désapprobation et d'une condamnation *morale*<sup>5</sup>. Je dis bien *se contenter*, même si le mal fut absolu et que la condamnation totale soit parfaitement justifiée.

On cite ainsi l'exemple de Vladimir Jankélévitch qui, dans la foulée de cet événement, refusa, pour sa vie durant, d'écouter et d'interpréter toute musique appartenant à la nationalité germanique. La réaction de Quignard à cette attitude marque une articulation qui est centrale à la question éthique: « Ce n'est peut-être pas la nationalité des œuvres qui doit être sanctionnée, mais l'origine de la musique elle-même (Quignard 1996, 242). »

## De la condamnation morale à l'interrogation éthique

À quoi cette *origine de la musique* peut-elle renvoyer au-delà des nationalités? Il ne s'agit bien évidemment pas d'une origine historique, mais de quelque chose d'anthropologique, d'un sous-bassement à la façon d'un *ça* qui est là, caché, comme une puissance maléfique, quelque chose de toujours présent en nous, sous-jacent à nos écoutes et à nos pratiques; quelque chose que la musique, en raison de l'intensité de sa présence en nous, atteint et ramène parfois jusqu'à la rapprocher de nos zones de conscience.

Et de fait, si on revient aux passages cités, on rappelle que *l'art peut être barbare*, qu'il y a une logique dans la violence, dans la guerre, dans l'humiliation. Puis, chose encore plus effrayante: la musique peut devenir facteur d'effacement des individualités, origine du grégarisme auquel étaient soumis les prisonniers du *Lager*, comme les citoyens allemands du III<sup>e</sup> Reich d'ailleurs.

Quignard fut l'un des premiers à refuser de se laisser enfermer dans l'absolu d'une condamnation morale et à prendre le risque de pousser plus avant la problématisation de cette question; cette présence de la musique au *Lager* et le rôle qu'elle a joué constituent les circonstances où naît une éthique de la musique, c'est-à-dire la reconnaissance de la nécessité de questionner les enjeux, les fondements et les retombées de la pratique de la musique.

Les conditions de vie dans le *Lager* étant ce que l'on sait, c'est-à-dire à la limite de l'intolérable, la musique qui y était jouée n'était pas beaucoup plus qu'une vulgaire reproduction de ce qui s'entendait alors dans l'Allemagne nazie: des mélodies folkloriques, des airs à la mode, des chants patriotiques ou encore des marches militaires. Les relations de Simon Laks et de Primo Levi sont, à cet égard, particulièrement claires: les instruments, provenant probablement de razzias, formaient des ensembles hétéroclites pour lesquels des prisonniers qui avaient une formation musicale avaient la charge de préparer des arrangements, précisément de ces airs à la mode; comme si on avait voulu rapprocher la vie dans le *Lager* de la vie dans la société civile. Les musiciens devenaient donc des prisonniers privilégiés, car partiellement allégés des conditions imposées aux autres prisonniers; leurs performances (on n'ose pas écrire « concerts ») servaient essentiellement à accompagner la marche des prisonniers au moment de leur départ le matin pour le travail forcé et au moment de leur retour le soir. En

<sup>3</sup> La notion de « semiosis », qui a été introduite par Charles S. Peirce, désigne un mouvement de pensée qui, s'appuyant sur des objets de représentation de divers niveaux de complexité, accomplit une avancée vers des lieux la plupart du temps imprévisibles. Cette notion prend acte d'une proposition fondamentale chez Peirce: le sens n'est jamais exhaustivement réalisé, il est toujours « en cours », en voie de transformation; ce mouvement se poursuit indéfiniment d'où cette notion, centrale à la sémiotique, que je précise ici: la « semiosis ad infinitum ». Voici deux définitions tirées des Collected Papers de Peirce: "Semiosis, in Greek of the Roman period [...] meant the action of almost any kind of sign; and my definition confers on anything that so acts the title of a 'sign' (Peirce: C.P. 5. 484)." "Anything which determines something else (its interpretant) to refer to an object to which itself refers (its object) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on ad infinitum (Peirce, C.P. 2.303)."

<sup>4</sup> On trouvera une élaboration et une illustration de cette relation de sériation dans Fisettes 1997.

<sup>5</sup> On trouvera dans Van Vasselaer (2003) un relevé extrêmement bien documenté des pratiques musicales et surtout des créations dans les camps. Mais l'auteur se contente d'une description et d'une simple énumération des œuvres sans jamais questionner autrement la place de l'art musical dans les camps de la mort. Cette phrase de conclusion en témoigne clairement: « Créées par les prisonniers, elles [les œuvres musicales] disent l'incompréhensible, l'explicable du *Hier ist Kein Warum* (Ici, il n'existe pas de pourquoi). Avec, dans certains cas, une amorce de réponse à 'cette méchanceté ontologique' (Jankélévitch) par des sons qui s'ouvrent sur le



somme, la musique était, pour une majeure partie de son usage<sup>6</sup>, un appui à la nécessaire discipline dans le camp. En fait elle était un facteur d'ordre.

On comprend que dans ces conditions, Quignard ait ramené la « musique » à son élément physique fondamental, en dehors de toutes les questions d'harmonie et de répertoire, c'est-à-dire au son. Dans le *Lager*, suggère-t-il, la musique était un son à l'égal du sifflet du gardien, c'est-à-dire qu'elle appartenait au même registre: lieu et occasion de pouvoir et de puissance pour l'un, d'assujettissement et de déchéance pour l'autre. La musique comme le son, comme, on imagine, les voix, les ordres, les pleurs, les menaces, les cris, les coups de fusil qui articulaient cette partition sonore: il y a là un thème majeur que développe Quignard dans *La haine de la musique*: les mots *écouter* et *obéir*, suggère-t-il, sont synonymes<sup>7</sup>. Nous sommes soumis à un son qui nous est imposé, comme à une musique que nous ne voulons pas entendre et contre laquelle nous n'avons aucune possibilité de nous prémunir. D'où cette formule-clef devenue centrale dans cet ouvrage et qui marque bien notre vulnérabilité et notre impuissance: « Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières<sup>8</sup> » (Quignard 1996, 115).

Quignard rappelle cet épisode, raconté par Simon Laks, d'un groupe de musiciens qui a été envoyé interpréter des airs de folklore polonais auprès de la prison des femmes, la veille de leur exécution. Les femmes, d'origine polonaise, pleuraient et criaient, suppliant les musiciens de se taire et de partir. On peut comprendre que cette audition était insupportable en ce qu'elle croisait les souvenirs de bonheur, la déchéance et la mort imminente. La musique qui avait construit ces femmes dans leur vie psychique les détruisait alors dans leur histoire et leur identité.

Seconde étape dans la pensée de Quignard: penser le mode d'insertion de la musique dans l'environnement, donc dans le milieu de vie du *Lager*. Prise dans cette perspective, la musique dont on parle n'est plus pensée comme une œuvre, elle n'a plus la teneur d'une forme, elle n'est plus un événement spécifique marqué par un début et une fin, car, à la limite, elle est un état ou une itération. Le son, pensé comme partie prenante de l'environnement, conduit à l'idée développée par R. Murray Schafer d'un *paysage sonore*<sup>9</sup>, bien que cette expression soit absente des ouvrages de Quignard. À cet égard, Quignard rappelle que la survenue des fascismes est liée à l'invention du haut-parleur

et à la multiplication de ce son par la *radio-phonie*. Le son qui, au cœur de l'événement musical, fascine l'esprit et l'âme, devient, dans ces conditions, plat, mécanique, répétitif, sans mystère; et, c'est connu, la répétition finit à la longue par vider un élément de son sens.

L'écoute vise aussi le son du lieu, les bruits de la ville. Dans le *Lager*, il y avait du son, c'était peut-être un univers essentiellement sonore, fait de cris, de pleurs et de commandements; il y avait des sons et des corps, les sons des corps; mais tout était immédiat, serré, sans signification. Il n'y avait même plus le délai de l'écoute qui crée un espace d'attente et de recueillement, rendant possible une métamorphose du son. Peut-être le son n'avait-il pas d'espace suffisant pour s'étendre, pour devenir autre chose. Le son, comme le regard d'ailleurs, n'avait pas de portée, pas de projection; le son ne trouvait pas de lieu d'errance; il n'y avait donc plus de place pour l'imaginaire. Le son n'était qu'un signal, à l'égal de ceux de Pavlov et, en cela, il était contradictoire au mouvement de la *semiosis*. C'est de fait la définition de la prison; et la pire des prisons car elle était intériorisée.

Quelle place occupe cette musique-son dans l'économie des conventions sociales? Dans le camp, mais aussi en dehors du *Lager*? La réponse donnée par Quignard est très sévère; voici quelques passages:

Le maître du corps social est le Kappelmeister de la nature. Tout chef d'orchestre est dompteur, est Führer. Tout homme qui applaudit avance les mains devant son visage, puis talonne, puis crie. / Enfin la meute fait revenir le chef et exulte s'il consent à apparaître. (Quignard 1996, 252)

La musique depuis la Seconde Guerre mondiale est devenue un son non désiré, un *noise* pour reprendre un ancien mot de notre langue. (275)

La musique, par la multiplication, non de son usage mais de sa reproduction comme de son audience, a franchi la frontière qui l'opposait au bruit. (274)

La musique tonale et orchestrale est devenue le *tonos social*, plus que les langues vernaculaires. (273).<sup>10</sup>

Quignard a opéré un déplacement métaphorique du *Lager* aux conditions de la ville d'aujourd'hui. D'où la question sous-jacente: n'y a-t-il pas, en ce qui touche la présence du son, quelque chose du *Lager* dans nos conditions de vie actuelle? Les écrivains, notamment les poètes, fonctionnent ainsi par la décou-

silence d'un examen de conscience jamais épuisé » (Van Vasselaer 2003, 209). Ce qui souligne bien l'importance de la prise de position de Quignard.

<sup>6</sup> Bien qu'en d'autres *Lager*, notamment dans le camp de Theresienstadt, les circonstances aient été propices à la création de la musique. Les relations de Primo Levi et de Simon Laks renvoient au camp d'Auschwitz.

<sup>7</sup> De la même façon que dans la langue populaire, la mère dira à son enfant « Écoute! » pour obtenir son obéissance.

<sup>8</sup> Il s'agit du titre du deuxième Traité.

<sup>9</sup> Cette superbe expression n'est pas de Schafer mais de son traducteur. Le titre de l'ouvrage original est *The Tuning of the World* (1977).

<sup>10</sup> J'interprète ici le mot *tonos* à la fois dans le sens du ton ou de la sensibilité et dans son renvoi au *tonus*, la tension, l'énergie.

verte de similarités et par des sauts métaphoriques. Ce qui conduit à ouvrir de nouveaux questionnements. C'est dans cette perspective qu'en débutant, je me suis référé au caractère prospectif de l'écriture.

### **Libération du son organisé et rencontre du silence**

Si « la musique méduse l'âme et scande les actes comme les signaux que Pavlov adressait à ses chiens » (Quignard 1996, 250), alors à quelle pratique conduit cette critique fondamentale? À « désensorceler nos sociétés de leur obéissance ». *Désensorceler*, c'est-à-dire « soustraire à la puissance du chant. Arracher l'enchanté à l'obéissance maléficiante. Exorciser l'esprit mauvais qui est la souillure de la mort » (Quignard 1996, 279).

Mais comment y arriver? Tenter d'agir directement sur la société, ce serait exercer la même pression, le même pouvoir, ce serait encore ensorceler. Ce qui signifie qu'il n'y a pas de solution simple, pas d'issue globale, pas d'intervention salvatrice, qu'il n'y a pas de magie pour combattre ce maléfice. Il n'y a en fait pas d'autre voie qu'une prise de conscience; ce qui démontre bien que *la réponse ne peut être morale; elle est essentiellement éthique*. Conduire les sujets à la prise de conscience de leur assujettissement et au désir d'une libération, et ce en dehors de toute coercition. Bref, opérer un déplacement majeur, allant de la solution autoritaire qui est imposée, à la nécessité, reconnue par chacun, de plonger dans l'imaginaire jusqu'à retrouver un accord avec soi-même, avec l'autre, jusqu'à la découverte d'un son qui, avec ses qualités, soit authentique.

Je reprends: comment y arriver? La réponse de l'écrivain Pascal Quignard commande d'infinies précautions, car elle est aussi complexe et potentiellement tourmentée qu'une fugue: « Je fuis la musique infuyable (Quignard 1996, 286) », écrit-il. Revenir à la musique et non pas la rejeter globalement ou la condamner, ce qui serait insensé car la musique est en nous, elle est essentielle à notre conscience. Interroger, encore et toujours, son origine, son sens, sa signification (à la fin de sa vie, Monsieur de Sainte-Colombe revenait à la question de la première leçon: « Qu'est-ce que la musique? »). Préciser ses exigences. Contourner les voies sans issues. Examiner ce qu'elle révèle de ses origines cachées. Poser une ligne de démarcation entre le désir d'harmonie et le risque du grégarisme. Réévaluer constamment l'équilibre entre la fascination et l'assujettissement. Ne

rien céder aux apparences et aux facilités. Dénoncer les mensonges, les faux-paraitre (je rappelle les exigences dont faisait preuve Monsieur de Sainte-Colombe devant Marin Marais, alors musicien de cour). Je pense que ce sont bien là des termes qui sont essentiels à l'éthique, suivant la définition qu'elle prend chez Spinoza comme volonté d'« améliorer le réel par une attitude raisonnable de recherche du bonheur de tous »<sup>11</sup>.

Reconnaître dans la musique d'abord son statut physique de son et son appartenance à l'environnement ou au *paysage sonore* (Schafer), pour lui redonner sa signification. Retrouver son origine, son orientation, sa valeur de signe: écouter le son du corps, le désir de l'âme qui sont assimilables à des murmures plutôt que de célébrer les éclats assourdissants du pouvoir entraînant la sujétion que l'on sait<sup>12</sup>.

Dans *La haine de la musique*, je lis cette phrase qui pourrait offrir une première saisie de l'*origine* de la musique, en fait de sa provenance intime: « Au-delà de ce qui est sémantique, séjourne le corps du langage: c'est la définition de la musique » (Quignard 1996, 276). L'écoute que développent le musicien, puis le mélomane, c'est aussi l'écoute de l'autre, du son de son corps, des modulations de sa parole, de la musique de son langage. J'inverse ces phrases et je suggère qu'il y a là, le désir, la sensibilité, le respect et l'ouverture à l'autre, bref ce à quoi la musique – à la façon d'une icône ouvrant des voies nouvelles –, devrait apporter un support, pour leur existence, pour permettre un supplément d'âme.

Deux ans après *La haine de la musique*, paraît *Vie secrète*. D'un avis généralement partagé, ce serait le texte le plus achevé de Quignard, le plus ouvert, le plus enchevêtré aussi, celui qui ouvre des voies vers les horizons les plus imprévus. Celui où le fil de l'écriture est au plus près du développement de la conscience de soi, de l'autre, du son, de la musique. On ne s'étonnera pas que les questions fondamentales du son et du silence soient omniprésentes. Les premiers chapitres racontent une relation trouble entre un jeune élève et sa professeure de piano, une femme ayant atteint la maturité; l'exercice du piano y est donné autant comme lieu d'apprentissage de la musique que comme initiation au territoire des désirs. Cette musique n'est plus, comme dans le Lager, négation du silence et immédiateté; au contraire ce sont les pauses de silence qui la bordent et qui lui donnent du corps. Comme un simple indice, je donne cette phrase laissant imaginer un parcours tissé de l'attention la

<sup>11</sup> Voir note 1.

<sup>12</sup> Je rappelle que c'est là la problématique qui fonde le texte essentiel de *l'Essai sur l'origine des langues* de Jean-Jacques Rousseau. À ce propos, on pourra se référer à l'excellent article de Catherine Kintzler publié dans *Musique et langage chez Rousseau*, sous la direction de Claude Dauphin (Kintzler 2004, 3-19).

plus fine accordée à l'autre: « Le silence permet d'écouter et de ne pas occuper l'espace qu'il laisse nu dans l'âme de l'autre » (Quignard 2000, 83). Et, de fait, le son de la musique est essentiel dans la mesure où il délimite l'espace du silence. On devinera que le discours de *Vie secrète* portant sur le son et le silence, paraît comme une version symétriquement inversée de celui de *La baine de la musique*.

On comprend qu'à la suite du discours un peu tonitruant sur les éclats sonores dans le texte de *La baine de la musique*, le point de vue du silence soit ici central. Et de fait, le silence devient condition du respect de l'autre. La position est, on ne peut plus explicitement, éthique.

### De la question de l'éthique de la musique dans des œuvres d'imagination

Cette interrogation sur la signification de la musique et sur la place qu'elle occupe à la périphérie de la question éthique a été au cœur des préoccupations du XX<sup>e</sup> siècle. Tant et si bien que cette réflexion de Pascal Quignard qui surgit à la toute fin du siècle s'enracine dans les expériences antérieures, comme en font foi des prises de position par des organismes internationaux<sup>13</sup>. En fait, pour étonnant qu'il ait pu paraître au moment de sa publication, l'essai de Quignard appartient à une série d'œuvres qui militent dans le même sens. Pour illustrer la complémentarité de *La baine de la musique* avec d'autres engagements dans la culture du siècle, je voudrais me référer à une œuvre majeure du XX<sup>e</sup> siècle, restée incontournable: *A Clockwork Orange*, roman d'Anthony Burgess, et la célèbre adaptation cinématographique qu'en proposa Stanley Kubrick sous le même titre.

*La baine de la musique* vibre comme par une résonance harmonique aux œuvres de Burgess-Kubrick, *A Clockwork Orange* venant lui apporter un fondement et un enrichissement. Au moment où ces œuvres ont été écrites et produites (1962 pour le roman, 1971 pour le film), la question de l'éthique était à peu près absente de la place publique. Le caractère rétrospectif de la découverte qu'on y fait vient témoigner de la place centrale qu'occupe la question éthique et la conscience inquiète qui surgit de ce lieu.

Mais d'abord, une brève présentation: avant de devenir écrivain, Anthony Burgess fut lui aussi, comme Pascal Quignard, musicien; puis compositeur<sup>14</sup>. On peut en inférer que l'écritu-

re de *A Clockwork Orange* fut l'occasion d'une réflexion sur la musique, sur son écoute et sur ses résonances sociales. Et, côté cinéma, on sait le rôle prédominant que Stanley Kubrick a toujours réservé à la musique, non seulement par la création d'une atmosphère mais comme une voix dans le discours de la narrativité (on pense à *A Space Odyssey*, 1968).

Une convergence fort importante lie donc l'essai de Pascal Quignard à ces œuvres de Burgess et de Kubrick. Dans le roman, on trouve la même présence démoniaque des célébrations guerrières du III<sup>e</sup> Reich, la même association de la musique du grand répertoire allemand aux violences du régime<sup>15</sup>; puis la même soumission à la musique, finement décrite par Quignard, que l'on retrouve chez le personnage d'Alex, personnage héros et narrateur du roman, s'effondrant dans l'assujettissement à la musique jusqu'au non-sens, jusqu'à la perte de son identité. Une scène particulière doit être rappelée que Burgess avait imaginée et qui, entre les mains de Kubrick, est devenue centrale, restée présente dans la mémoire de tous ceux qui ont vu le film: le personnage d'Alex est soumis à un traitement behavioriste<sup>16</sup> visant à renforcer l'association de la violence guerrière à la musique de Beethoven (i.e. l'« Ode à la joie » de la *Neuvième*) de façon à en rendre l'écoute insupportable. Concrètement, Alex est soumis simultanément à un stimulus visuel (scènes de violence guerrière projetées sur un écran) et à un stimulus auditif (musique de Beethoven diffusée à haut volume); et, pour assurer sa totale exposition aux images projetées sur un écran, un mécanisme est appliqué qui assure que les paupières resteront ouvertes, alors que le personnage est tenu lié sur son fauteuil. C'est-à-dire qu'il n'aura même pas la possibilité de tourner la tête ou de fermer les paupières pour échapper à ces images. Nul doute qu'on rencontre ici l'équivalent assez exact des oreilles laissées sans défense contre la suprématie de la musique, c'est-à-dire des organes de perception « sans paupières ».

Enfin, le récit dans les deux versions, écrite et filmique, est donné par la narration écrite, puis monologuée, du personnage d'Alex, qui raconte une vie antérieure - qu'elle soit réelle ou fantasmagorique, cette distinction n'a aucun sens - jusqu'au moment où, au terme de ses péripéties, il trouve enfin un accord et donc une paix avec lui-même. Et alors, la musique qui vient moduler l'état de cet accord est celle, bien sobre, de simples lieder accompagnés au piano. On croirait retrouver le jeune élève de musique dans *Vie secrète* (1998) de Quignard.

<sup>13</sup> R. Murray Schafer reprenait encore récemment cette même position qu'il avait défendue dans son ouvrage principal (*The Tuning of the World*); pour en démontrer l'urgence, il se réfère à une résolution adoptée par le Conseil international de l'UNESCO en 1969 et une autre résolution du Conseil de l'Europe en 1985 qui demandent de limiter la musique imposée dans les places publiques pour respecter le droit de chacun au silence (Schafer 1977).

<sup>14</sup> Le *Dictionnaire biographique des musiciens* de Baker et Slonimsky lui reconnaît une œuvre importante comprenant notamment trois symphonies (Baker et Slonimsky 1995, 615).

<sup>15</sup> On pourrait aussi rappeler que dans *Apocalypse Now* (1979) de Franz Coppola, on assiste, dans le contexte de la guerre du Viet Nam, à l'attaque par de puissants avions de chasse, d'un petit village perdu dans les rizières et qui pourrait fort bien être celui, resté célèbre, de My Lai; or cette attaque est donnée sur l'arrière-fond sonore de la « Chevauchée des Walkyries » de Wagner. Nul doute que de la part de Coppola, ce fut là une référence - et une salutation - à Stanley Kubrick.

<sup>16</sup> Ce qui correspond de façon assez juste à la solution rejetée (voir plus haut la rubrique intitulée « Libération du son organisé et rencontre du silence ») d'une intervention autoritaire pour « libérer la société de son ensorcellement et de son obéissance aveugle ».



Les convergences étonnantes entre les œuvres de Burgess-Kubrick et de Quignard, puis *Le paysage sonore* de R. Murray Schafer, viennent attester la présence de cette problématique durant la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle.

### **Les œuvres littéraire, philosophique et musicale, lieux d'éclosion de la conscience éthique**

J'avais suggéré, en débutant, que le terme éthique désigne les circonstances d'une prise de conscience de la relation de dépendance du sujet à l'environnement; j'ai avancé que la conscience éthique réside aussi dans l'appropriation, faite par chacun, du son dans son espace psychique puis, du partage en société de ce son. Or cette prise de conscience n'est pas le fait d'une survenue soudaine; elle est le fait d'un travail, elle est un « construit » qui s'élabore patiemment dans des œuvres de pensée, d'imagination et d'affinement de la sensibilité. Les œuvres que j'ai appelées ici à témoigner de cette survenue d'une conscience éthique appartiennent à des genres que l'institution distingue: roman, film, essai, discours philosophique; des œuvres artistiques, musicales et picturales y participent aussi; on pourrait penser à *Guernica* (1937) de Picasso et à *War Requiem* (1962) de Britten. Mais peu importe la diversité des genres, ces œuvres constituent des lieux où les certitudes fondant la morale sont absentes en raison d'une blessure provenant d'actes barbares qui ont débordé d'une telle distance le sens commun que la vieille morale est demeurée un discours impuissant, comme une ancienne borne, laissée loin en arrière, oubliée depuis longtemps.

Ces œuvres marquantes auxquelles je me réfère sont impuissantes à restituer une morale. Plus que de simples dénonciations des horreurs du passé, elles constituent le lieu-même où trouve à s'inscrire et donc à prendre forme, une conscience nouvelle, surgie de l'expérience de la Shoah et surtout de l'envergure de la leçon qui y est donnée et qui se prolonge jusqu'à nous. Les œuvres de création ont échappé de tout temps aux diktats d'une morale car elles trouvent à s'inscrire, du moins depuis l'ère moderne, dans le territoire situé à la limite des valeurs d'une culture; et, pour cette raison, elles constituent le lieu potentiel du surgissement d'une conscience éthique. C'est précisément ce que démontrent les œuvres ici évoquées portant sur l'écoute de la musique.

La musique n'est pas la seule pratique qui ait été visée par la critique de la tragédie de la Shoah; mais, dans les relations des prisonniers du *Lager*, elle fait figure d'accusée. Elle a été placée au centre de ce débat pour des raisons historiques et culturelles, certes, mais aussi pour d'autres raisons dont précisément Pascal Quignard a cherché à ouvrir le secret en formulant quelques suggestions sur l'origine de la musique, dans la plus profonde intimité de notre imaginaire. C'est sur ce point que la leçon de Pascal Quignard est importante: au delà de la simple condamnation morale qui risquerait de nous cantonner à demeure dans une pure négativité, l'éveil d'une conscience marquée d'une nouvelle lucidité trace la voie à une éthique qui dégage de nouveaux horizons. Ce qui nous permettrait de réécouter divers tissus sonores, y compris celui du grand répertoire allemand, mais avec une sensibilité et une conscience maintenant mieux aiguisée des enjeux sociaux et culturels, des impacts potentiels de l'écoute sur la structuration psychique puis sur la fluidité des signes qui font notre société. On y découvre ainsi que les grandes harmonies fondant les symphonies beethoviennes ne sont pas des valeurs fixées à jamais, ni des acquis pour toujours: ce sont plutôt de fragiles icônes sujets aux interprétations les plus imprévisibles qui de fait n'existent, pour nous, que dans des écoutes socialement et culturellement diversifiées, imprévisibles et incontrôlables. ◀

### **RÉFÉRENCES**

- BAKER, Theodore et Nicolas SLONIMSKY (1995). «Burgess, Antony». *Dictionnaire biographique des musiciens*, Paris, Robert Laffont, vol. 1, p. 615. Traduction de l'américain par Marie-Stella Pâris.
- BURGESS, Anthony (1962). *A Clockwork Orange*, London, Penguin Book.
- CANTO-SPERBER, Monique (éd.) (1997). « Bonheur », *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, Presses universitaires de France, p. 177.
- CORNEAU, Alain (1991). *Tous les matins du monde*, TF1 Entreprises, VHS, 460009.
- FISSETTE, Jean (1997). « Faire parler la musique. À propos de *Tous les matins du monde* », *Protée*, vol. 25, n° 2, p. 85-97.
- KINTZLER, Catherine (2004). « Musique, voix, intériorité et subjectivité : Rousseau et les paradoxes de l'espace », Claude DAUPHIN



- (dir.), *Musique et langage chez Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, p. 3-19.
- KUBRICK, Stanley (1971). *A Clockwork Orange*, Warner Bros Pictures, DVD, 21150.
- LAKS, Simon (2004). *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Les éditions du Cerf. Première édition *Musiques d'un autre monde*, Mercure de France, c1948.
- LEVI, Primo (1987). *Si c'est un homme*, Paris, Julliard. Traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger. c1947.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987). *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois.
- PEIRCE, Charles S. (1931-1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Harvard University Press. Édité par Charles Hartshore et Paul Weiss. [Le renvoi au Collected Papers se fait par l'abréviation C.P. suivie du n° du tome et du n° du paragraphe].
- QUIGNARD, Pascal (1991). *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1996). *La baine de la musique*, Paris, Calman Lévy.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Vie secrète*, Paris, Gallimard.
- SCHAFER, R. Murray (1977). *The Tuning of the World*, New York, Knopf.
- \_\_\_\_\_ (2003). « Musique/non-musique : intersections », Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Arles, Actes Sud/Cité de la musique, tome 1 « Musique du XX<sup>e</sup> siècle », p. 1189-1202.
- VAN VLASSELAER (2003). « La musique dans les camps de concentration nazis », Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Arles, Actes Sud/Cité de la musique, tome 1 « Musique du XX<sup>e</sup> siècle », p. 195- 212.