MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

L'idéalité musicale du roman : dissolution ou renaissance ?

Frédéric Sounac

10.58048/2263-7664/575

Littérature comparée et Esthétique(s)

Au sein des réflexions et approches relevant des études musico-littéraires, on peut isoler la question du modèle musical en littérature, et plus exactement de la genèse intellectuelle d'une forme d'exemplarité musicale pour l'oeuvre d'art verbale narrative, soit, essentiellement, le roman. Si l'on néglige délibérément et provisoirement l'histoire des idées pour poser directement le problème en termes de relation esthétique, comme le fait par exemple Gérard Genette, il s'agit en grande partie d'une méditation sur la manière dont la musique contribue à garantir le « régime d'art » d'un texte de fiction : sans revenir sur la longue quête d'autorité à laquelle le roman a historiquement dû se soumettre dans le champ littéraire, on peut ainsi rappeler que ce « champ » lui-même, plus généralement, n'est pas toujours spontanément crédité d'une grande qualité artistique. La désignation assez répandue d'un espace disciplinaire comparatiste par la l'expression « Littérature et arts » (parfois corrigée en Littérature et les *autres* arts) suggère implicitement que la littérature n'est pas un art, ou qu'elle ne l'est pas de la même manière que la peinture et la musique, par exemple. La cause principale de ce sentiment, on le sait, réside dans les attributs sémiotiques du langage verbal lui-même et dans sa fonction communicationnelle, si bien que le roman – qui expose au rejet un flanc très large – est la première victime d'un axiome que l'on pourrait formuler ainsi : plus une proposition esthétique est efficace cognitivement, plus elle est susceptible de n'être

pas reçue en termes esthétiques. L'absence presque totale de crédit dont souffre le roman dit « à thèse » – il est remarquable que parmi les romans de Sartre, seule *La Nausée* semble « sauvée » par sa qualité musicale – en est bien entendu un exemple patent. Ce constat doit bien sûr être relativisé, et admet naturellement de nombreuses variations historiques, mais on peut sans doute admettre que le langage verbal, quand il prétend à une réception esthétique, doit souvent exhiber des marques écrasantes « d'artisticité » (la rime et la métrique dans le cas de la poésie, une profusion d'imaginaire dans le cas des fables narratives), alors que des événements très simples et modestes, quand on a affaire à des matériaux sémiotiques non-verbaux, suffisent à assurer le « régime d'art ». Cette situation, qui a fait la frustration et même le désespoir de nombreux écrivains, explique sans doute qu'au tout début du 19ème siècle, accompagnant le formidable essor de la musique instrumentale, de nombreux auteurs et théoriciens du roman aient mis au point diverses stratégies de « musicalisation » du genre narratif : au fond, d'une manière qui n'est paradoxale qu'en apparence, plus le roman aspirait à la musique pure – donc, hypothétiquement, à une « sortie » du verbal – plus il se *littérarisait*, plus il devenait un roman au sens artistique du terme, vaste, spéculatif, ambitieux, réflexif, totalisant. Disposant de puissants relais philosophiques portés à proclamer « l'excellence » incontestable de la musique, cette tendance constitue un courant auquel peu de grands auteurs de la première moitié du 20ème siècle ont complètement échappé, et c'est évidemment elle qui s'exprime chez Thomas Mann, avec une limpidité presque excessive, quand il qualifie ses œuvres de « bonnes partitions » ou qu'il écrit dans le *Journal du Docteur Faustus* : « En outre, ces lectures m'étaient un argument pour le constructivisme musical que je portais en moi comme un idéal formel et qui cette fois présupposait un impératif esthétique particulier. Je sentais bien que mon livre devait finir par être ce dont il traitait : une musique constructive »[1]. Que l'on considère cette déclaration comme une description somme toute assez objective de l'œuvre ou comme un vœu pieux dicté par une persistante illusion compositionnelle, elle procède bien de la propension du roman à placer hors du verbal le terme inaccessible du projet original et moderne qu'il constitue : c'est ce qu'on peut appeler son « idéalité musicale », notion dont on peut esquisser à présent l'évolution avant de la confronter à quelques textes contemporains.

La « sécularisation » d'une utopie

L'idéalité musicale du roman a eu son âge d'or, consécutif à l'exaltation de ce que Karl Dahlhaus a appelé « l'idée de musique absolue », et qui s'est traduit par l'adhésion plus ou moins consciente de nombreux écrivains à une métaphysique de la musique : adhésion parfois enflammée et religieuse, dans certains récits romantiques, plus tard bardée de cautions intellectuelles et de scrupules scientifiques, mais non moins fervente et agissante. Le durable culte littéraire du dernier Beethoven, souvent observé et étudié, en est une manifestation brillante, et l'on peut remarquer à ce sujet que l'idée peut-être inconsciente d'une « progression » de la littérature à la musique, emblématisée par le maître de Bonn, était déjà présente chez Victor Hugo, qui dans son *William Shakespeare* dressait le palmarès suivant : « Le grand Pélasge, c'est Homère, le grand Hellène c'est Eschyle, le grand Hébreu c'est Isaïe, le grand Romain c'est Juvénal, le grand Italien c'est Dante, le grand Anglais c'est Shakespeare, le grand Allemand c'est Beethoven »[2] Le sentiment de dépérissement du *logos,* que rend implacable la substitution du nom de Beethoven à celui, plus attendu, de Goethe, préfigure la force toute nouvelle du modèle musical, et inaugure une tradition d'autoportrait du langage verbal en infirme qui, loin d'être stérilisante, s'est avérée littérairement féconde, jusqu'à produire une poétique spécifique. Dans une vision totalisante du grand roman comme expression ultime et novatrice de la modernité poétique, laboratoire de formes, organisme complexe, autosuffisant et par là même capable d'héberger une *pensée* proprement littéraire, concurrente de celle de la philosophie, l'idée d'une synthèse musicale entre le vertical (subjectif) et l'horizontal (objectif) est devenue fondamentale, aussi bien dans les œuvres elles-mêmes que dans les métadiscours : de manière plus ou moins explicite et inégalement soutenue par des références précises à la technique compositionnelle, elle commande largement et durablement nombre de lectures de Proust, Mann, Musil ou Joyce. Elle est aussi tributaire, qu'on s'en réjouisse ou qu'on le déplore, de la tradition idéaliste appelée par Jean-Marie Schaeffer « théorie spéculative de l'art »[3], au sein de laquelle la musique a bien souvent servi d'horizon à la littérature au titre de « connaissance extatique » et expression supérieure de l'intention expressive. Son influence est d'autant plus prégnante qu'elle s'exerce même sur beaucoup d'écrivains qui ne la constatent pas consciemment, et que des personnalités qui lui sont par tempérament plutôt hostiles, comme Musil, ne peuvent s'empêcher de la mobiliser comme « solution poétique » dès lors qu'ils doivent répondre de leur prétention à faire œuvre, et chef-d'œuvre.

Dans la seconde moitié du 20ème siècle, pourtant, « l'idéalité » musicale du roman, conçue dans les termes qu'on vient de rappeler, a tout de même dépéri au profit d'une approche plus relativiste et pragmatique des choses, ce qui ne signifie pas, bien sûr, que la « théorie spéculative » ne demeure pas le socle réactif de notre rapport général à l'art. En termes un peu brutaux, on peut ainsi affirmer que le modèle musical s'est en quelque sorte sécularisé : après la grande césure de la seconde guerre mondiale, et l'effort de la philosophie (y compris la philosophie de l'art) pour en mesurer les conséquences, l'idée très romantique de *« Kunstreligion »* n'a plus guère droit de cité : le rêve d'une synthèse subjective-objective et la chimère d'un Poème narratif absolu ont perdu leurs cautions morales et philosophiques, entraînant l'étiolement de toute mystique musicale. L'examen de ce processus mériterait naturellement d'être infiniment plus détaillé, mais il est possible, par exemple, d'en d'observer le « point de bascule » dans le parcours d'un auteur comme Hermann Broch. Dans ses grands textes critiques, dont une partie sont rassemblées en français sous le titre *Création littéraire et connaissance,* l'écrivain autrichien fait d'abord preuve d'une conception utopiste de l'œuvre d'art, assumant une perspective clairement historiciste, qui n'a rien à envier aux formulations les plus radicales de la théorie romantique sur la « poésie universelle progressive ». Le roman digne de ce nom est une synthèse, il doit « parvenir à l'absolu en réalisant une union de tous les éléments rationnels et irrationnels de la vie »[4], posséder une qualité métaphysique et fonder « l'unité de la vision du monde » :

> (…) Je sais également qu'il serait absurde d'exiger de l'écrivain que dans chacune de ses œuvres il puisse procéder, serait-on tenté de dire, à une espèce de fondation de religion. Cependant si vous jetez un regard dans l'histoire et peut-être aussi dans votre propre cœur vous ne tarderez pas à apercevoir que l'homme n'a jamais pu vivre sans satisfaire ses besoins métaphysiques. Sous quelque forme l'esprit métaphysique ressuscitera et même s'il n'est pas déjà ressuscité, nous ne pouvons pas le savoir mais tout permet de supposer que nous nous avançons vers une nouvelle unité de la vision du monde – que cette unité soit appelée religieuse ou de tout autre nom –, et si nous voyons devant nous les tâches que la littérature nouvelle, c'est-à-dire avant tout le roman nouveau, s'est assignées, nous pouvons sans doute dire avec scepticisme que cela est le bouquet final du feu d'artifice

> d'une vieille civilisation, mais nous pouvons dire tout autant que même dans la moindre de ces œuvres d'art, pourvu seulement qu'elles en soient, la réalité nouvelle s'annonce. Car la tâche de la littérature en tant que telle n'est pas nouvelle, elle est dans l'âme humaine une image éternelle du désir, image impossible à perdre –, elle a existé depuis toujours dans toute sa polyphonie mais l'instrument que la littérature s'est créé dans le nouveau roman a des dimensions qui rappellent à tel point celles des grandes orgues, le roman nouveau dans sa polyphonie à la fois rationnelle et irrationnelle est un instrument symphonique tellement merveilleux que celui qui veut entendre sent vibrer dans ses sonorités d'orgue le bruissement de l'avenir.[5]

Il n'est qu'à observer la paraphrase illuminante, dans la tradition goethéenne, à laquelle se livre Broch à propos de *l'Ulysse* de Joyce pour se convaincre de l'idéalité musicale d'une telle ambition : par son ampleur et la complexité de sa construction, le livre de l'écrivain irlandais devient le « foyer des forces anonymes de l'époque », une « plante mystique » dont l'humour cosmique « comprime dans la simultanéité d'un seul acte de connaissance tout le savoir de l'évolution infinie de l'humanité »[6]. Rien de moins, est-on tenté d'ajouter, mais l'essentiel est que la percée qu'il constitue apparaît avant tout comme musicale : l'idée de simultanéité, qui conjugue une « coupe du monde » et une « coupe du moi » dans l'éternelle synthèse subjective-objective, est en effet essentielle, si bien qu'on n'est absolument pas surpris de voir surgir sous la plume de Broch une référence aux « dernières oeuvres de Beethoven »[7], le nom du compositeur surgissant comme la confirmation d'une quasi-impossibilité de penser le Roman en se passant du modèle musical. La « simultanéité », que Broch prend pour signe idéal de la modernité d'*Ulysse* en y ramenant sans soute abusivement l'ensemble des techniques utilisées – à commencer par celle du monologue intérieur – ne peut manquer d'évoquer le modèle polyphonique : ce que réussit *Ulysse,* c'est l'isolement de quelques voix singulières dans le bruissement de la vie, en leur confiant alternativement l'expression du « sujet ». L'énergie admirable de Joyce, pour Broch, consiste à enlacer contrapuntiquement des chaînes de symboles, dans une vague à la fois progressive et hermétique, de manière à donner l'illusion, autant que possible, de « l'infini de la nature insaisissable où repose le monde », c'est-à-dire, sans doute, de la juxtaposition perpétuelle des données objectives, subjectives, empiriques, sensibles :

> Toujours c'est la simultanéité qui importe, c'est le synchronisme des possibilités infinies de tailler à facettes l'objet symbolique. (…) Bien que cet effort vers la simultanéité (également suggéré par le resserrement des événements en un seul jour) ne puisse pas rompre la contrainte qui force à exprimer la juxtaposition et l'interprétation par une succession, l'événement unique par la répétition, l'exigence de la simultanéité n'en demeure pas moins le but véritable de toute œuvre épique et même de toute œuvre littéraire.[8]

L'image de la gemme taillée, ou de la perle parfaite, trahit le caractère mythique de l'objet symbolique, et la frustration prévisible, inhérente à l'impossibilité de toute polyphonie authentique, n'empêche pas que nous nous trouvons ici en présence d'une déclaration non-équivoque de l'idéalité musicale de toute œuvre littéraire poétiquement ambitieuse. Joyce est compositeur, et, naturellement, Broch aussi : dans la longue auto-analyse à laquelle il se livre à propos de *La Mort de Virgile,* il affirme avec une clarté confinant à la naïveté et à l'arrogance (étant donnée l'absence chez lui d'un savoir scientifique et positif sur la technique musicale) l'idéalité musicale d'un texte dont il fait le chant du cygne de l'esthétique romantique. Réseau serré de *leitmotive,* immense thème et variations, symphonie en quatre mouvements : toutes les références musicales, fussent-elles contradictoires, sont mobilisées pour garantir le statut exceptionnel de son entreprise, alors même que celle-ci, utilisant la métaphore d'une éventuelle destruction de l'*Enéide* par le poète mourant, veut affirmer la nécessaire dissolution du projet romantique. Dans l'esprit de Broch, *La Mort de Virgile* problématise, en s'en approchant une ultime fois, le renoncement à l'œuvre d'art dans son acception utopique, le moment où le Roman (avec un R majuscule), devenu chant lyrique de son auto-dépassement, contemple une dernière fois sa forme idéale.

De fait, on constate assez aisément qu'à partir des années 1960 jusqu'à nos jours, beaucoup de fictions narratives inspirées par un modèle musical font preuve, en comparaison, d'une certaine modestie. On cherche par exemple à apparier le récit à un *opus* musical particulier (*La Suite lyrique* de Guy Scarpetta[9], *Le Château de Béla Bartók* de Max Genève[10], *Les Variations Goldberg* de Nancy Huston[11], *K.622* de Christian Gailly [12]), de sorte à ce que le roman, palimpseste littéraire de l'œuvre aimée, apparaisse comme un tour de force technique associé à un jeu culturel : l'isomorphisme précis, pour

difficile qu'il soit à réaliser, atténue la portée « métaphysique » de la référence musicale. Il ne s'agit aucunement de dire que les textes ainsi produits sont subalternes ou manquent de qualité esthétique, mais qu'ils relèvent d'une attitude expérimentale, d'une « expérience » référentielle et formelle, d'une tentative d'intertextualité hétérosémiotique, plus que d'une disposition fondamentalement spirituelle et utopique. Le développement de la musicologie et de la sémiologie musicale, qui ont révélé les spécificités de l'esthétique et du matériau de la musique, ont par ailleurs contribué à rendre caduque, pour les écrivains, l'idée d'une « substance poétique » commune, dont la musique serait l'expression privilégiée : il en résulte, accompagnant le relatif effritement de la théorie spéculative eu profit de la sociologie de l'art, de l'esthétique analytique, et des théories de la réception, une approche plus empirique du modèle musical en littérature, qui s'éloigne de toute « doctrine » romantique. L'art des sons stimule toujours la création romanesque, mais ne lui promet plus « l'absolu littéraire » ; la musique est un référent courant du texte, mais n'en est plus *l'idéalité.*

Trois visages d'une possible « renaissance »

La période récente, cependant, permet peut-être de nuancer ce constat et de formuler l'hypothèse d'un revirement. En effet, le fait que la théorie spéculative de l'art ait été décrite et objectivée par la philosophie, que la prétention historiciste à la modernité, solidaire d'une absolutisation de l'art et d'un culte de l'œuvre, ait été violemment dénoncée, n'empêche pas que semble se reconstituer le désir d'un *opus magnum* littéraire qui cherche sa justification, son principe poétique, dans la musique. A l'appui de cette idée, on peut donc mentionner très brièvement trois romans dont il ne s'agit pas de soutenir qu'ils sont des chefs-d'œuvre – c'est affaire de subjectivité et de temps – mais qu'ils sont écrits en *« style chef d'œuvre »,* comme disait ironiquement Musil, ou qu'ils interviennent dans l'espace littéraire en « mode chef d'œuvre », en tant que nouvelles pierres de touche d'une « poésie progressive » aimantée par la musique. Il s'agit de *Le Temps où nous chantions* (2003)[13] de Richard Powers, *Apologie de la fuite* (1998)[14] de Léonid Guirchovitch et *Central Europe* (2005) de William T. Vollmann[15]. Il y aurait lieu de faire une présentation complexe de ces textes et de s'attarder longuement sur ce qui les différencie, si bien que l'opération qui consiste au contraire à les rapprocher, pour les besoins de l'analyse, est incontestablement quelque peu grossière. Observons toutefois

que ce sont des romans de grande ampleur, qui renouent avec l'ambition totalisante d'un *organon* spéculatif : les deux premiers appartiennent au genre du roman de formation, dont l'histoire est grandement solidaire, depuis *Wilhem Meister,* d'une appréhension de la structure narrative en termes musicaux, et le troisième se présente comme un colossal montage de récits enchevêtrés, composant ensemble une radiographie des mécanismes totalitaires qui, au 20ème siècle, s'éveillèrent au cœur d'un *Mitteleuropa* qui se trouve être également, dans nos représentations, le berceau de la musique « absolue ». Cette prétention à comprendre et dire l'histoire, essentielle chez Vollmann, n'est du reste pas absente chez Powers, puisque le destin de son personnage se confond avec la chronique américaine (et en particulier celle de la lutte pour les droits civiques) des années 1930 à nos jours, ni chez Guirchovitch, dont le héros égaré incarne le destin des Juifs soviétiques exilés en Sibérie par Staline. L'immensité du répertoire vocal pour Powers, dont le personnage de ténor est doté d'une voix à la perfection quasi surnaturelle, et l'œuvre (en particulier symphonique) de Dimitri Chostakovitch pour Volmann et Guirchovitch servent de métaphore centrale à l'inscription des destinées individuelles – souvent des figures d'artistes – dans des mouvements historiques qui bien sûr les dépassent. La musique, dans cette perspective, retrouve ce qu'on pourrait appeler sa fonction *d'énergie élucidante,* garantissant au roman une capacité idéale à réaliser la synthèse subjective-objective : « Dans les derniers accords du trio, la verticale se pose doucement sur l'horizontale, toutes deux immatérielles dans leur étreinte, et l'on s'aperçoit qu'elles se sont réconciliées »[16] écrit Guirchovitch à propos du *Trio funèbre* sur la mort de Sollertinski. Une telle opération musicale est aussitôt appliquée à la lecture d'un événement historique par Vollmann :

> Inutile de le dire, les pages d'une partition sont subdivisées non seulement horizontalement par les lignes de portée mais aussi verticalement par les séparations entre les mesures qui assurent que chaque voix sera chantée au même rythme. Dans la symphonie dite « Barberousse », ces marques de temps étaient fournies par une double file d'assassins allemands braquant leurs fusils sur une colonne de civils pris en otage et faisant face à un mur de pierre.[17]

Bien qu'inégalement répartie (elle est omniprésente chez Powers et Vollmann, moindre chez Guirchovitch) la présence d'un savoir positif sur la musique garantit le sérieux

d'entreprises romanesques menacées par leurs dimensions et leur tendance à ingérer toute matière : on constate l'exhibition d'une érudition quasi « mélomaniaque » dans *Le Temps où nous chantions* et la présence de véritables analyses dans *Central Europe,* comme celle du *Quatuor à cordes* op. 110, que Chostakovitch composa en découvrant avec horreur les ruines de Dresde. Dans la postérité de Proust et de Thomas Mann, le « roman-monde » et le « roman-bilan » aspirent à une compréhension en profondeur des mécanismes compositionnels, laquelle n'est pas tant destinée à fournir une ossature narrative superficielle (aucun de ces textes n'offre d'ailleurs de table des matières qui fasse explicitement référence à une forme musicale) qu'à inviter la fiction à *penser musicalement* pour dire le monde. En cela, on voit peu ou prou se recomposer le projet d'un « *organon* spéculatif » conscient de ses moyens, qui se caractérise par son autonomie et sa qualité critique : Vollmann met en exergue de son texte une phrase de Chostakovitch (*« La majorité de mes symphonies sont des pierres tombales »)* invitant à lire son propre « requiem » pour le 20ème siècle comme une déchirante partition-fleuve ; quant à Guirchovitch, il affirme pour sa part, dans la meilleure tradition romantique, l'antériorité et la supériorité de la musique : « Dimitri combattait continuellement son indifférence envers la poésie, avait honte de l'avouer, et pourtant, qu'y avait-il de honteux ? La poésie est une musique déchue qui tente de retrouver ses anciens droits. Les auteurs de poésie ou, mieux, les auditeurs qui envahissent les stades sont des réformés de la musique. En Russie, ils sont bien plus nombreux qu'ailleurs en Europe, c'est de là que provient un si grand besoin de poésie. »[18] Bien sûr, en dépit ce socle commun et comme on y a déjà fait allusion, ces trois romans adoptent des stratégies différentes pour atteindre cet objectif de « complétude réflexive ». Richard Powers, à la faveur d'une analogie poussée avec la théorie de la relativité, envisage la musique comme « réfutation du temps » et construit son roman sur un système de boucle temporelle repliée sur le concert donné par Marian Anderson au Lincoln Memorial de Washington le jour de Pâques 1939. Le titre original, *The Time of our singing,* peut aussi se traduire par « pendant que nous chantons » : dans cette perspective, le roman musical, qui est nécessairement un *Zeitroman,* fait fusionner le temps objectif (mesuré) et le temps subjectif (ressenti) pour livrer une image plus concrète, moins linéaire – plus « vraie » ? – de l'histoire. Vollmann, pour sa part, tente nettement, avec sa formidable arabesque d'une trentaine de lignes narratives alternées, de créer un effet de « logique » et « d'objectivité » polyphonique en soumettant la « vérité » des choses au feu croisé

d’une multitude de regards. Guirchovitch, enfin, avec son approche plus comique, son usage déformé et hors contexte des mots de la propagande et du pouvoir, adopte une position de « philosophie ironique » dans la lignée de Thomas Mann, auteur auquel il rend d’ailleurs directement hommage dans un autre roman « musical », *Têtes interverties* (2005). C’est chez lui que s’exprime le plus ouvertement l’influence du romantisme allemand, avec un fourmillement d’allusions culturelles, d’incises réflexives, d’autocommentaires burlesques et de foi inébranlable en la fusion du *savoir* littéraire et philosophique sous l’égide de la musique : l’amplitude, le lyrisme et la noirceur mêlées, piquées de touches sarcastiques, propres de l’univers de Chostakovitch, brillant avatar soviétique de la grande symphonie, en fournit le combustible poétique. Il semble ainsi qu’en dépit de l’épuisement officielle de la théorie spéculative de l’art et du dépérissement d’une « métaphysique de la musique » qui constitue l’orient esthétique des romanciers, l’ambition d’une synthèse « subjective-objective » à l’idéalité musicale subsiste toujours, et donne même des signes de régénération. Les causes profondes en sont certainement difficiles à cerner, mais il est possible que les excès du pôle « subjectif » (le roman du moi et l’autofiction) comme du pôle « objectif » (le formalisme évidé de toute fable) explique cette nouvelle aspiration à un poème narratif qui retrouve l’épaisseur de la vie, le goût de la culture, le sens de l’histoire, la liberté de l’imaginaire : ce mélange de gravité émotionnelle, de sérieux structurel et d’absolue fantaisie que nous désigne la musique.

1 .

Thomas Mann, *Journal du Docteur Faustus,* traduction de Louise Servicen, Paris, Christian Bourgois, 1994, p. 61.

2 .

Victor Hugo, *William Shakespeare,* dans *Œuvres complètes,* vol. XII, collection “Bouquins”, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 288.

3 .

Jean-Marie Schaeffer, *L’Art de l’âge moderne,* Paris, Gallimard, 1992.

4 .

Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », *Création littéraire et connaissance, op. cit.,* p. 243.

5 .

Ibid., p. 243-244.

6 .

Ibid., p. 209.

7 .

Ibid., p. 189.

8 .

Ibid., p. 196.

9 .

Paris, Grasset, 1992.

10 .

Paris, Zulma, 1995.

11 .

Paris, Le Seuil, 1981

12 .

Paris, Minuit, 1989.

13 .

Paris, Le Cherche Midi, 2006 (traduction de Nicolas Richard)

14 .

Paris, Verdier, 2004 (traduction de Luba Jurgenson)

15 .

Arles, Actes Sud, 2007 (traduction de Claro)

16 .

Léonid Guirchovitch, *Apologie de la fuite, op. cit.,* p. 12.

17 .

William T. Vollmann, *op. cit.,* p. 220.

18 .

Léonid Guirchovitch, *op. cit.,* p. 366-7.