



**HAL**  
open science

## **Bris de notes, bruits de bottes**

Anne-Elisabeth Halpern

► **To cite this version:**

Anne-Elisabeth Halpern. Bris de notes, bruits de bottes. Marie-Madeleine Gladieu; Alain Trouvé. Voir et entendre par le roman, 4, Éditions et Presses Universitaires de Reims, pp.181-207, 2010, Approches Interdisciplinaires de la Lecture, 978-2-37496-191-0. <10.4000/books.epure.1060>. <hal-02982131>

**HAL Id: hal-02982131**

**<https://hal.science/hal-02982131v1>**

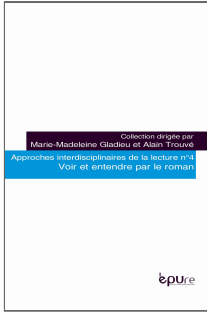
Submitted on 30 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization



Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dir.)

## Voir et entendre par le roman

Éditions et Presses universitaires de Reims

---

# Bris de notes, bruits de bottes

Anne-Élisabeth Halpern

---

DOI : 10.4000/books.epure.1060  
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims  
Lieu d'édition : Reims  
Année d'édition : 2010  
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023  
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture  
EAN électronique : 9782374961910



<http://books.openedition.org>

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2010

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



### Référence électronique

HALPERN, Anne-Élisabeth. *Bris de notes, bruits de bottes* In : *Voir et entendre par le roman* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2010 (généré le 30 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/1060>>. ISBN : 9782374961910. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1060>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2010  
Licence OpenEdition Books

---

# Bris de notes, bruits de bottes

Anne-Élisabeth Halpern

---

- 1 À première vue, ou à première écoute, rien ne paraît commun à la musique et au totalitarisme : la volonté de coercition maximale de l'un est étrangère à la liberté autant que la générosité de l'autre. Pourtant leurs points de jonction sont nombreux et leurs rapports étudiés dans les champs de la psychologie de masse, de la politique, de la sociologie et de l'esthétique, montrent que ces deux univers obéissent à un double régime de fonctionnement qui les lie. D'abord les totalitarismes bannissent la création et la pratique musicales au titre d'une intolérable liberté des artistes, d'un individualisme incompatible avec leur rêve que fusionnent dans un tout indifférencié toutes les personnalités. Mais presque dans le même temps, les dictatures savent exploiter la part la plus animale de fascination collective suscitée par les sons (la musique militaire, nationaliste) : « Le fascisme est lié au haut-parleur »<sup>1</sup>. Récupérant les compositeurs à des fins idéologiques xénophobes, s'inféodant certains musiciens avides de pouvoir, les totalitarismes abusent de la musique, comprenant que « là où on veut avoir des esclaves, il faut le plus de musique possible »<sup>2</sup>. Celle-ci tantôt se plie aux pires aliénations politiques (musique officielle), tantôt se réclame de son inaliénable indépendance et devient une arme contre l'oppression. Le bruit des bottes tantôt provoque le bris des notes, tantôt fait fonds sur ces mêmes notes.
- 2 Dans tous les cas, jouent plusieurs notions : l'esthétique dans sa relation avec le politique, mais aussi la capacité, ou la validité d'un discours, envisagé comme une certaine façon de dire le monde, en ce qu'il obéit à ses lois propres, en l'occurrence celles de l'esthétique romanesque ou de l'harmonie.
- 3 Plus spécifiquement, la question que j'aimerais poser est celle-ci : comment le roman s'empare-t-il de cette *mimésis* auditive qu'est la musique, sans être une « représentation » et qui travaille en parallèle à la démarche linguistique romanesque autant qu'elle endosse aussi une dimension et une responsabilité politiques de l'art ?
- 4 Cette première question touche aux rapports entre deux modes de représentation spécifiques, celui de la transcription écrite de l'oralité (triviale dans le roman), et celui d'une perception orale, mais sans mots, qui est le mode musical (sauf pour la musique vocale, éventuellement).

- 5 Elle est corollaire en outre de deux autres interrogations. D'abord, comment le roman fait-il *entendre* la musicalité des « voix » à l'œuvre, et notamment lorsqu'il s'agit de voix étouffées ou clandestines, dans l'évocation de situations où se taire est la règle ? C'est le cas par exemple du *Silence de la mer* de Vercors. Ensuite, plus largement (ou simplement), comment l'écriture romanesque accapare-t-elle cette autre forme d'écriture qu'est la musique<sup>3</sup>, et à quelles conditions peut-elle la détourner ou au contraire se laisser contaminer par ses modes propres de création ?
- 6 En resserrant le champ d'investigation, on considérera comment, par le biais de l'évocation musicale qui, de la sorte, est à la fois thème, mode et structure, l'histoire fictionnelle rend compte de l'Histoire « avec sa grande hache » comme la nommait Perec<sup>4</sup>. C'est-à-dire que la musique y est un thème emblématique ou mieux : une métonymie de l'Histoire, notamment contemporaine.
- 7 Pour apporter quelques éléments de réponse, je propose d'observer trois romans écrits en français : Antoine Volodine, *Alto solo*<sup>5</sup>, Arnaud Delalande, *La Musique des morts*<sup>6</sup>, Alain Fleischer, *La Hache et le Violon*<sup>7</sup>.

## Titres : de la mention au programme

- 8 Les titres des trois romans sont d'emblée programmatiques et orientent leur lecture. L'association oxymorique de Fleischer (hache / violon) fait pencher en faveur du second terme, le violon se trouvant dramatiquement réduit à sa matière première, le bois qu'on peut fendre à la hache ; l'antagonisme est nettement affirmé entre une certaine violence – indéterminée à ce stade – et la musique qui serait toute de fragilité. Or, le fléau d'origine auditive, qui frappe la population d'une petite ville d'Europe centrale dans la fable de la première partie est appelé « la hache » ; le violon d'une déportée à Terezin est effectivement fendu d'un coup de hache par un officier nazi dans la deuxième ; enfin, dans la troisième partie qui fonctionne comme une utopie d'anticipation, les haches sont devenues celles de braves bûcherons chinois. Le titre opère comme annonce d'une métaphore que fileront à leur manière les trois moments du roman.
- 9 De manière similaire, l'ambiguïté du complément « des morts » chez Delalande fait jouer deux thématiques du roman : il s'agit d'une musique pour les morts, sorte de messe des morts, un requiem telle la symphonie qui sera créée à la fin du récit sur l'emplacement du camp de concentration de Terezin ; mais cette musique est aussi le bruit que font encore les morts puisque, dans ce roman à énigme, ayant codé une partition de Paganini, ils transmettent leur secret aux vivants.
- 10 Quant au titre de Volodine, *Alto solo*, l'étrangeté (au sens d'une langue étrangère) de la mention technique musicale en italien donne une première indication quant à la nature du contenu narratif, puisque l'essentiel du roman concerne un concert de musique de chambre donné par un quatuor dont l'altiste est la figure pivot. Il met l'accent aussi sur le statut de l'étranger, de ce qui est autre, mais qui se révèle être dans une proximité qui confine à l'ipséité.
- 11 La formulation même de ces titres laisse immédiatement résonner des échos. Dans quelle mesure, par exemple, le roman de Fleischer fait-il entendre quelque chose du livre de Paz, *L'Arc et la Lyre* (1956), notamment de sa troisième partie consacrée à « Poésie et histoire » et qui assigne au roman d'être le genre de l'épopée moderne ? Le

titre de Volodine appellerait, lui, le récit de Škvorecky, *Le Saxophone basse* (1967) qui relate des événements finalement très proches, puisqu'un jeune garçon d'une ville d'Europe centrale se trouve contraint de jouer devant des nazis. Enfin, *La Musique des morts* n'est pas sans rapport, par les événements historiques qui sont mêlés à la trame fictive, avec le témoignage de Simon Laks : *Musiques d'un autre monde* (1948). Quant au motif du violon hanté, il est une transposition moderne et policière des récits fantastiques de Hoffmann ou du *Stradivarius perdu* (1895) de John Meade Falkner.

- 12 Dans les trois cas, il y a donc à « entendre », et les titres induisent d'emblée un pacte de lecture qui est un pacte d'audition (comme l'est *La Sonate à Kreutzer* de Tolstoï par exemple), et de ré-audition d'intertextes.

## Citations musicales

- 13 Car au-delà des titres et plus avant dans les trois récits, l'intertextualité est musicale autant que littéraire. Delalande, le plus maladroit des trois en un sens, truffe son récit de passages didactiques – sur la vie de Paganini, la fabrication des violons, la composition d'un orchestre, l'administration du camp de Terezin, etc. –, oubliant que l'allusif est aussi un procédé romanesque puissant..., défaut auquel n'échappe pas non plus Fleischer qui croit devoir donner des éléments techniques pour que fonctionne l'effet de réel. Ce qui s'entend en effet du répertoire musical dans Fleischer est le plus souvent simplement un nom de compositeur ou d'œuvre posé en référence ; au lecteur d'entendre ou non ce dont il s'agit, en dépit de cette lourdeur. Les compositeurs d'Europe centrale apparaissent prioritairement, mais aussi des classiques : Bach, Haydn. Les listes provoquent un gargarisme auditif des seuls noms de compositeurs ou de formes musicales destinés à susciter chez le lecteur un déferlement de souvenirs musicaux. Ainsi en va-t-il au moment où, dans la première partie du roman, les musiciens sont réquisitionnés par le pouvoir et emplissent ville et campagne de leur répertoire pour contrer le fléau qui serait vulnérable seulement

aux motets et aux madrigaux de Palestrina, aux Variations de William Byrd, aux cantates de Monteverdi, aux ballets de Lully, aux odes de Purcell, aux Concerti grossi de Corelli, aux concertos de Vivaldi, aux opéras bouffes de Pergolèse, aux suites de Couperin, aux préludes et fugues de Bach, aux oratorios de Haendel, aux symphonies de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Brahms, de Schubert, de Dvořak, de Mahler, aux hymnes de Méhul et de Cherubini, aux ouvertures de Mendelssohn ou de Tchaïkovski, aux poèmes symphoniques de Berlioz, de Borodine, de Moussorgski ou de Sibelius, aux concertos de Chopin et de Schumann, aux rhapsodies de Liszt, aux opéras de Rossini ou de Verdi, aux valse des Strauss, aux opérettes d'Offenbach, de Von Suppé et de Sullivan, aux quatuors à cordes de Janacek ou de Bartók, et puis aux sonates, aux trios, aux quintettes, aux Lieder, et encore aux menuets, aux quadrilles, aux tarentelles, aux giges, aux gaillardes, aux marches, aux rigaudons, aux boléros, aux séguedilles, aux pavaues, aux polonaises, aux mazurkas, aux polkas, aux danses hongroises, slaves, allemandes, roumaines, espagnoles, aux chansons d'amour, aux chansons à boire, aux ritournelles et aux rengaines. (HV, p. 249-250)

- 14 La musique savante cède le pas à la musique populaire et jusqu'aux formes les plus primitives et mécaniques (les « rengaines »), l'amoncellement de références provoquant une cacophonie délibérée qui ruine la dimension musicale des œuvres ici dévoyées par le politique. Fleischer propose ailleurs un moment de double lecture plus intéressant, lorsque le héros-narrateur de la première partie se délecte, avec son élève

préférée, de la lecture purement visuelle de la partition à quatre mains des *Danses hongroises* de Brahms. Lorsque jouer de la musique est interdit, les deux pianistes, professeur et élève, communient dans le silence de leur lecture.

- 15 La mention de compositeurs connus est à l'occasion plus significative. Ainsi la figure de Paganini structure-t-elle *La Musique des morts* de Delalande. Le compositeur italien (et non plus seulement ses œuvres), sous la forme diabolique dont la tradition et le mythe l'affublent, est dès lors une préfiguration comme *a contrario* du Mal absolu incarné par les nazis, et il revient de manière récurrente dans le roman : le commandant du camp de Terezin qui torture Bedrich – un violoniste juif accusé d'avoir mis les richesses de la communauté hors de portée des nazis – lui passe un disque de la *Campanella*<sup>8</sup> avant de lui arracher les ongles au son d'une valse de Strauss. Le même nazi, soixante ans plus tard et mourant du sida mais n'ayant toujours pas remis la main sur les biens juifs, demande à entendre la *Campanella*. Cette pièce virtuose fonctionne à la fois comme un *ostinato* au sens musical et comme une image auditive, si l'on peut dire, de l'organisation même des chapitres du roman. Pour parfaire l'ensemble, dans une allusion plus subtile, André, le majordome du père de Frédéric, Igor Vissevitich, collectionne les clochettes... Mais la citation est plus pertinente encore quand Delalande distribue au cours du roman des bribes de la partition d'une autre pièce de Paganini, le *Moto perpetuo*<sup>9</sup> : il est dans l'effet de réel pur et, là encore, dans une forme de didactisme ; mais en même temps, il oblige alors à un déchiffrement superposé de deux types de discours : le discours littéraire (verbal) et le discours musical (noté par des signes). Que lit-on de Paganini si l'on ne sait pas lire la musique, ou si, lisant ce qui est inscrit sur les portées, on n'entend pas ce qu'on lit ? D'autant que – et c'est l'un des ressorts de l'énigme – la partition est codée, donc altérée par des notes absentes de l'original de Paganini qui fournissent, grâce à un calcul savant d'intervalles musicaux, le numéro de compte en banque sur lequel est stockée la fortune à la recherche de laquelle sont partis les anciens nazis. La citation musicale truquée est là comme la lettre volée d'Edgar Poe : la solution est sous nos yeux mais, faute de la lire, nous la manquons. La seule inscription de la citation musicale dans sa graphie spécifique nous oblige à nous interroger sur notre lecture du texte et aussi sur notre écoute, non seulement des passages traitant de la musique, mais encore de tout ce qui, dans le roman écrit, garde trace des voix, de l'oralité.
- 16 Delalande pousse plus loin encore le motif de la musique comme thème et comme principe structurant par l'invention d'une œuvre musicale : la symphonie *Consolation* du compositeur fictif Igor Vissevitich – figure composite aux traits d'Igor Markevitich et de Dmitri Chostakovitch entre autres. La description romanesque de cette symphonie rappelle à la fois la *Huitième Symphonie* de Mahler – dite « des mille » – et la *Troisième Symphonie* de Gorecki – œuvre testimoniale de consolation après la Deuxième Guerre mondiale – dont on aurait mélangé les mouvements. La motivation de la description n'est pas tant le fait de l'écrivain que du lecteur, ici obligé à une mobilisation de ses connaissances musicales d'œuvres existantes pour se représenter la musique décrite.
- 17 Volodine, dont le roman tourne tout entier autour d'un concert, invente lui aussi des compositeurs : Kaanto Djylas, Naïssou Baldakchan et Tamian Ichkouat. L'œuvre en quatuor incriminée et sabordée par les tenants de la dictature pourrait être le premier quatuor à cordes de Gorecki (*Already it is dusk*, 1989) qui contient un *Dies irae*. La musique pour alto entendue à la fin du roman évoque, elle, vraisemblablement Chostakovitch dont la *Sonate pour alto et piano* (1975) est le testament.

- 18 Ainsi les citations musicales fonctionnent-elles comme renouvellement tacite du pacte de lecture et comme convocation de tout un au-delà des romans qui en enrichit l'épaisseur narrative, en ce sens que d'autres voix sont à y entendre, quoique leur discours ne soit pas explicite. Delalande remercie en fin de volume les musicologues et musiciens qui l'ont conseillé, accréditant par là sa volonté d'une approche à double détente (linguistique et musicale). Si la lecture de ces romans se passe de toute connaissance précise des œuvres citées nommément ou de la musique suggérée, elle s'enrichit toutefois de la superposition des deux formes créatrices.

## Voix et silence

- 19 Par ces références avouées ou cryptées, on comprend bien que la musique est un moyen efficient de faire lire ce qui s'entend autant que ce qui échappe à l'ouïe : le silence. Si le roman est assez naturellement un genre polyphonique, inscrire la musique dans le roman permet une réalisation exemplaire et explicite de la voix, mais d'une voix à déchiffrer, qui ne se donne pas dans toutes ses implications de sens, ou de son contraire : le silence même de la voix.
- 20 Le phénomène n'est pas propre à ces romans particuliers et Volodine, par exemple, (pseudonyme forgé à partir d'une double référence à Lénine et Maïakovski, prénommés Vladimir, dont un diminutif est Volodia<sup>10</sup>) et ses hétéronymes – Elli Kronauer et Manuela Draeger (auteurs pour enfants), Lutz Bassmann ou Maria Soudaïeva – s'est forgé une polyphonie personnelle et s'invente en outre un double romanesque, dans *Alto solo* : Iakoub Khadjbakiro qui travaille comme lui au « post-exotisme »<sup>11</sup>. Ce dernier terme, élaboré par Volodine renvoie à des modalités d'écriture où roman et romance ont partie liée, et où le « narrat » est assez proche, finalement du *Sprechgesang* schoenbergien, c'est-à-dire des formes littéraires qui intègrent la dimension musicale sous l'espèce de la mélopée, de la rengaine, de la comptine, de la formule incantatoire, autrement dit une musique à finalité magique et non d'ornement ou d'« ameublement » telle que la conspuait Satie. Le double de Volodine,
- Iakoub Khadjbakiro semblait travailler sur d'abstraites fantasmagories, mais soudain ses mondes parallèles, exotiques, coïncidaient avec ce qui était enfoui dans l'inconscient du premier venu. (AS, p. 32)
- 21 Se font alors entendre des mots *inouïs*, ou des acceptions inédites. Les « frondistes » (souvenir à peine déguisé des frontistes du Front National dirigé par Le Pen, puisque nous sommes dans les années quatre-vingt-dix) sont prêts à la destruction des Autres, soit de tout ce qui, sous la forme des oiseaux incarne la liberté et le chant. Ainsi peut-on lire cet écriteau dans un café : « LA MAISON SERT PAS LES NÈGUES ET ENCORE MOINS LES PIAFS. » (AS, p. 42)
- 22 Le discours dérape ensuite et se développe à la manière de variations dans une harangue délirante d'un meneur politique au nom hérité du ministre de la Propagande de Hitler, autour des expressions forgées à partir des oiseaux – soit des incarnations exemplaires de la voix musicale sans mots :
- Le peuple aime la culture, pas l'aviculture ! ne cessait de barrir Zagoebel. Pas les baldakchianneries<sup>12</sup> pour intellectuels prétentieux et fainéants huppés ! Pas l'art dégénéré qui donne la chair de poule ! [...] Le peuple s'est trop longtemps fait pigeonner par les intellectuels ! s'exaspérait-il. Par les roitelets de la décadence ! Le peuple n'a pas besoin qu'on lui serine ce qu'il faut ou non picorer ! (AS, p. 109)

la rue ne gaspille pas son énergie en discussions oiseuses ! Ne pas confondre avec un parlement-croupion ! Quand il faut régler le problème des migrants, elle s'en charge ! (AS, p. 112)

[il crache] sur les dindons de la farce, sur les poules mouillées, sur les intellectuels capables de discuter des nuits entières sur le sexe des mésanges. (AS, p. 116)

- 23 Corollairement, s'affirme la double valeur du silence : une valeur positive d'affirmation ou de non-acquiescement ; et une valeur négative de démission, mais toujours en regard de la musique :

Il est difficile d'imaginer à quel point l'absence de musique s'entend. C'est au cours de cette période, dite d'observation, que, pour la première fois, je me suis posé la question : « Quand la musique cesse, est-ce le silence, est-ce le bruit ? » En fait, on découvre qu'il y a une multitude de bruits courants, communs, ordinaires, qui sont comme la texture du silence : l'oreille les assimile au silence, car ils ne signifient rien de particulier. (HV, p. 57)

- 24 Le roman travaille alors sur le silence presque autant que sur les voix entendues, et même de façon un peu bavarde par moments... La structure romanesque accorde de surcroît une longévité exceptionnelle à son narrateur dont la voix ne change en revanche pas et même, se fait entendre en *basso continuo e ostinato* dans un récit qui veut porter témoignage du silence que l'extermination a infligé aux musiciens comme métonymie de l'humanité tout entière. C'est aussi ce que propose le roman de Volodine :

Même si l'objectif avoué ne consistait pas à saboter notre réunion de musique de chambre, même si les mélomanes, comme disent les journaux, pouvaient s'y rendre sans dommage, inégale allait être la compétition entre les subtiles sonorités d'un quatuor à cordes et le tintamarre extérieur. Des milliers de hurlements se déchaîneraient, amplifiés par des haut-parleurs dans quoi rugiraient les meneurs hystériques de la foule. Huit camions étaient déjà rehaussés de pavillons qui promettaient des échos aussi abrutissants que les discours. (AS, p. 69)

- 25 Les totalitarismes n'utiliseraient en quelque sorte la musique qu'en la détournant, et en la réduisant à du bruit.

- 26 Les romans interrogent alors la différence entre bruit et musique, question qui intéresse tout autant l'écriture romanesque elle-même :

À partir de là, de longs débats prirent naissance sur ce qui distingue le bruit de la musique. Il s'en trouva certains – snobs à l'affût des dernières nouveautés à la mode ou réels connaisseurs de l'évolution des formes artistiques – pour rappeler que l'Italien Luigi Russolo, artiste du mouvement futuriste, avait réussi à intégrer le bruit dans la musique, donnant des concerts d'interprètes bruiteurs et inventant des instruments tels que les *intonoromori*, ou son célèbre *rumarmonio*, sans compter son russolo-phone, un piano enharmonique que Stravinski, Ravel et Varèse avaient écouté avec intérêt. (HV, p. 102)

- 27 Le débat, dans les conditions historiques évoquées par les romans, pose en réalité une autre question, celle du lien entre musique et silence qui seraient d'autres noms pour désigner deux formes possibles de résistance : parler ou se taire. Quignard, à la suite des déportés tels Laks ou Levi, met la musique moderne du côté de la déshumanisation, puisqu'elle a été une arme puissante de destruction ainsi qu'en témoignent les concerts auxquels les nazis contraignaient les déportés, faisant des instrumentistes des marionnettes et de la musique qu'ils jouaient sa caricature grinçante. L'utilisation de la musique par les nazis dans les camps aurait deux raisons :

Ce fut pour augmenter l'obéissance et les souder tous dans la fusion non personnelle, non privée, qu'engendre toute musique.

Ce fut par plaisir, 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.<sup>13</sup>

- 28 Le lien entre écoute et obéissance est patent chez Fleischer et Delalande : l'humain peut laisser entrer la musique et obéir, ou ne pas laisser sortir le son et résister. Ainsi la jeune Esther fait-elle semblant de mal jouer les partitas de Bach à l'intérieur du rêve que construit le narrateur devenu nazi dans la deuxième partie du roman de Fleischer. Bedrich, le violoniste de Delalande auquel on arrache les ongles un à un, fait de son mutisme un acte de résistance à la mesure de son génie musical. Que le nazi l'oblige à entendre de la musique l'affaiblit, et c'est finalement dans un refus de l'écoute qu'il puise la force de ne rien dire.
- 29 Pour Volodine, clairement, la musique, à la condition de la séparer du bruit orchestré par les dictateurs, est un signe de révolte contre cette déshumanisation : aller au concert du quatuor qui joue des œuvres réputées décadentes et non-populaires est un acte de résistance à l'abrutissement des « frondistes » qui détournent la musique de son propos libératoire. Leur mésusage du discours musical est caractéristique des dictatures :

La musique viole le corps humain. Elle met debout. Les rythmes musicaux fascinent les rythmes corporels. À la rencontre de la musique 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. [...] La marche est cadencée, les coups de matraque sont cadencés, les saluts sont cadencés.<sup>14</sup>

- 30 Car la musique, on l'a vu, est dans le roman de Volodine le fait des oiseaux, autre nom donné aux résistants, ainsi que le résume l'un d'eux, Rogojine, présenté comme un oiseau à l'aile blessée faisant face aux crétins décervelés par l'idéologie totalitaire :

Le frondisme est aussi un miroir aux alouettes. [...] D'un reflet l'autre les alouettes, jugeote entre parenthèses, s'étourdissent. [...] En chantant elles s'abandonnent, par paquets de cent, par paquets de mille, par millions. Mais les alouettes ne sont pas des oiseaux. (AS, p. 56)

- 31 Il y aurait peut-être dans la musique elle-même une capacité spécifique à la résistance : « Menuhin pouvait survivre à Auschwitz, non Picasso »<sup>15</sup> et grâce à elle, un certain nombre de déportés ont contré les puissances de la mort<sup>16</sup>. Chez Fleischer, suprême triomphe, « la musique finit par effacer la peur. Avant même le sentiment, il y a dans la musique le sang-froid. » (HV, p. 289) En cela elle constitue un rempart contre la barbarie, les barbares étant comme on sait ceux qui bafouillent, bégaiement, ne savent pas parler et encore moins chanter. Le paradoxe romanesque est de faire fonds sur ce bégaiement et sur l'inarticulation verbale de la musique. C'est peut-être que la fiction de la musique intéresse moins les romanciers en soi que comme réalisation de la maîtrise sur le temps qu'elle semble assurer.

## Temps, *tempo*, Histoire

- 32 Car c'est l'organisation même de la composition musicale qui fait grincer les totalitarismes : la science harmonique, verrouillée, instaure une relation au temps qui fait fi (ou rêve de s'affranchir) des contraintes ordinaires de la linéarité temporelle (refrain, répétition des motifs, *da capo*). Si le narrateur pianiste juif du ghetto dans *La Hache et le Violon*, puis le SS qu'il devient dans son rêve, peut dire :

Je suis maître du temps mais assujetti à lui. Je n'en connais pas la mesure. Ses unités m'échappent, mais leur valeur ne vaut rien pour moi. Je suis prisonnier des boucles du temps (p. 288),

- 33 C'est justement parce que l'officier nazi, à la différence du professeur de piano de la première partie, n'est pas musicien. Le discours musical est à la fois très historicisé, portant l'empreinte de son temps et très inféodé aux circonstances de sa production (ne différant guère en ce sens de la littérature, mais sans doute plus marquée qu'elle encore), et anhistorique, tenant à la corde... le temps lui-même et donc transcendant les aléas historiques que sont les dictatures, quand bien même elles se prétendent éternelles.
- 34 Par nature, parce qu'elle fait fonds sur le rythme, la musique manipule le temps et offre l'illusion d'un possible modelage de celui-ci par chacun de nous – modelage, qui est l'autre nom de la fiction :
- Ce qui constitue encore pour quelques heures la réalité que nous connaissons, que nous vivons en ce moment même et d'où je vous parle, projetant mes paroles au-delà de vous-mêmes vers des espaces sans fond, ne subsistera plus qu'en dépôt, ou plus exactement en réserve, dans l'imagination de quelques artistes et écrivains, et l'un ou l'autre d'entre eux croira un jour inventer tout cela. C'est pour des raisons semblables que l'Histoire trouve sa matière et ses commentaires dans ce qui nous apparaît comme des fictions. Car l'imagination n'est qu'une forme de la mémoire. La projection dans l'avenir, les prévisions, les prophéties ne sont qu'une lecture attentive mais inconsciente du passé. (HV, p. 258)
- 35 Le ton et le *tempo* sont donnés d'emblée chez Fleischer :
- quelques notes de musique, à plus forte raison dans une suite au rythme distendu, désinvolte au regard des consignes de la partition et de la mesure, suffisent à créer un autre temps contre le temps ». (HV, p. 17)
- 36 La hantise du narrateur est ce moment d'absence, de perte de conscience du temps qui s'écoule, comme moment de l'effacement de la mémoire et donc de triomphe de la mort, que le narrateur lie à l'écriture elle-même puisque l'effacement mémoriel est corollaire de celui « de tout texte dans l'encre elle-même, informe et insoluble » (HV, p. 256).
- 37 L'anamnèse comme principe de composition mais également comme instrument pour contrer la linéarité du temps est aussi utilisée tout au long du récit de Delalande en la personne de Bedrich dont la longue nuit de torture est ponctuée de souvenirs ou d'hallucinations à un *tempo* différent, d'un temps autre. La non-linéarité de la musique la lie à la capacité de sauts temporels du rêve : « Le rêve triche avec le temps, il cherche sans cesse la meilleure pente. Le meilleur montage. Pour aller vite. Pour aller là où le rêveur veut aller. » (HV, p. 283). La musique pratique le montage temporel, excelle dans la variation de la vitesse et donne à sentir et éprouver le cheminement du temps en soi, dans les corps.
- 38 Il ne s'agit pas, pour les trois romanciers qui nous occupent ici, de reprendre le chemin de Proust (un des rares écrivains à savoir parler de la musique) : le temps en général n'est pas leur préoccupation, soucieux qu'ils sont d'évoquer un temps historique borné, celui des dictatures du vingtième siècle – mais la structuration temporelle emprunte à la musique, plus efficace en la matière. Ces trois romans mettent effectivement en fiction l'Histoire du milieu du xx<sup>e</sup> siècle, Delalande et Fleischer faisant explicitement référence à la Seconde Guerre mondiale et à l'extermination des Juifs d'Europe.

- 39 Volodine, fidèle en cela à sa réflexion sur les génocides et les révolutions ratées, élargit le propos à une dictature d'après-guerre (on n'a que l'embarras du choix) issue de ce premier moment monstrueux de l'Histoire. *Alto solo* se donne comme une utopie ou une fable, tout comme *La Hache et le Violon* qui mêle « divagation » et roman psychologique, jusqu'à la section finale de pure science-fiction. Dans les trois cas la musique (le plus souple des arts en termes de manipulation temporelle) sert d'outil d'exacerbation fictionnelle à des récits dont la trame romanesque est empruntée à l'Histoire (la moins souple des aventures humaines). D'où sans doute un jeu très manifeste avec la temporalité dans la construction générale des trois romans.
- 40 Delalande fait ainsi alterner irrégulièrement la période moderne (2001) avec celle de la guerre (1944 à Terezin) et y ajoute une histoire plus ancienne, celle de la fabrication du violon *Le Cygne* (inventé) qui nous ramène au XVIII<sup>e</sup> siècle d'abord, et à Paganini ensuite. Volodine, lui, brouille délibérément les pistes, donnant deux dates (le 27 mai et le 27 juin) mais pas d'années, sauf par décennies que le lecteur interprète comme appartenant au XX<sup>e</sup> siècle (« années quarante », « années quatre-vingt-dix ») ; l'essentiel du récit se déroule dans la journée puis la soirée du 27 mai ; une forme d'épilogue se déroule un mois plus tard. On peut s'interroger sur le choix du 27 mai ; outre que cela correspond à la date de naissance d'un « frondiste » français que Volodine a lu, Louis-Ferdinand Destouches dit Céline, c'est aussi, en 1943 la date de la première réunion du Conseil national de la Résistance à Paris autour de Jean Moulin. Étonnamment c'est également celle de la mort de Paganini (1840) mais nous ne sommes pas dans le bon roman... Fleischer, photographe par ailleurs, qui sait donc jouer de l'impossible adéquation entre instantané et éternité, organise son récit autour de trois années, mais, se propulsant dans le futur du XXI<sup>e</sup> siècle, fait accéder cette histoire au mythe. Le roman se compose de trois « fins » (la fin de l'Histoire ? de l'histoire ?) : « Première époque, vers 1933, roman » ; « Suite, 1944 et après, Histoire » (elle-même en quatre temps) ; « Nouvelle époque, vers 2042, divagation ». La précision des années, si elle peut faire sens dans les deux premières parties en évoquant une Histoire particulière qui rappelle (« vers 1933 ») l'accession au pouvoir de Hitler puis la fin de la guerre (1944), perd toute signification dans la dernière partie. 1944, seule année précisément notée (et non pas « vers ») est aussi celle de la naissance du romancier, inclinant cette deuxième partie vers une quasi-autobiographie romancée. À chaque fois, le volume relatif des parties diminue, comme si l'expansion temporelle devait être compensée par une réduction fictionnelle. Les mentions génériques de « roman », « Histoire », « divagation » portées dans les trois moments du roman se contaminent l'une l'autre et brouillent sciemment leurs définitions.
- 41 La fin de la première partie résume ainsi l'articulation complexe de l'Histoire, de la fiction, et du temps (musical aussi bien qu'historique) :
- L'Histoire n'est qu'une histoire, et toutes les histoires sont l'Histoire. Il ne reste, il n'existe que des mots : les mots de la science, les mots de la religion, les mots d'explication du monde, les mots de la littérature, les mots de l'Histoire, les mots d'interrogation de la Parole... Le temps lui-même n'est qu'un mot qui permet d'inventer la fin. Et la fin n'est qu'un mot perdu dans le temps. Les mots se perdent les uns dans les autres, les mots s'inventent et naissent les uns dans les autres, les mots s'annulent les uns dans les autres. Les mots meurent les uns dans les autres. (HV, p. 258)
- 42 À l'intérieur de cette période historique du vingtième siècle, le rapport particulier entre l'Histoire de l'extermination des Juifs d'Europe et la musique tient à des images

véhiculées par la culture elle-même. Les Juifs réputés bons musiciens, et surtout violonistes (instrument transportable d'errant... et mêlant musique populaire et musique savante), en butte à la jalousie des idéologues, se sont vus renvoyer leur musique à la figure : les orchestres dans les camps ont été l'une des abominations de la détention. La musique savante, quintessence de la musique nationale, a été, paradoxalement imposée aux détenus, comme une ironie épouvantable.

- 43 Pourtant, Laks constate avec effarement qu'un SS qui écoute une musique qu'il aime, s'humanise<sup>17</sup>. C'est ce mélange de barbarie et de goût esthétique nié par la première qui reste incompréhensible :

La musique est le seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945. Elle est le seul art qui ait été requis comme tel par l'administration des Konzentrationslager. Il faut souligner, au détriment de cet art, qu'elle est le seul art 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.<sup>18</sup>

- 44 Que Delalande choisisse Terezin comme lieu de détention de son héros Bédřich n'étonnera donc pas : haut-lieu de la culture juive, Prague et son camp Potemkine a connu une effervescence musicale hors du commun pendant les dernières années de la guerre : Ullmann (*Der Kaiser von Atlantis*), Schulhoff, Krasa (*Brundibar*, le tyran vaincu par la musique), Taube (« *Das Wiegenlied des Ghettos* »), Klein (« *Wiegenlied* »), etc. Fiction de camp humain, Terezin est une illusion entretenue avec la complicité des Alliés mais aussi le lieu « idéal » pour composer et jouer<sup>19</sup>.

- 45 La réconciliation avec le passé dans le roman de Delalande se fera à Terezin par un concert de la symphonie *Consolation* de Vissevitč dirigée par le fils du compositeur, avec un orchestre de trois cents musiciens :

Tous avaient le sentiment d'accomplir ainsi un devoir, envers Igor, la musique, et envers l'humanité ; pourtant, c'était comme si la mort et le chagrin étaient partout, présidant au moindre de leurs gestes, en même temps qu'un bouleversant sentiment d'espérance s'était emparé d'eux. La musique devrait naître de ce sentiment, le crier, s'ériger en acte libérateur de ces contradictions insolubles dont, chaque jour, le chaos du monde se faisait le miroir. (MM, 357-358)

- 46 Ce qui reste le plus dans la mémoire des déportés, dit Levi, c'est le souvenir de cette musique imposée et dévoyée :

ces marches et ces chansons se sont gravées dans les corps : « Elles seront bien la dernière chose du Lager que nous oublierons car elles sont la voix du Lager. »<sup>20</sup>

- 47 C'est à Terezin aussi que se déroule le long cauchemar qui ouvre la deuxième partie du roman de Fleischer. La musique, dans ces conditions extrêmes, au lieu d'un soulagement devient une torture supplémentaire : l'interrogatoire de Bédřich au son de la musique de Paganini est un long arrachage des ongles du violoniste. Le ghetto fictif, cadre de la première partie du roman de Fleischer, a la même fonction d'exacerbation du paradoxe entre musique et dictature.

- 48 La musique sert alors de motif romanesque symbolique sur les rapports entre art et puissance politique :

il faut retenir surtout que les instruments de musique sont considérés par les uns et les autres comme doués d'un pouvoir physique tout à fait semblable à celui des armes. Ce point étant acquis, il suffit alors de choisir son camp et ce choix est philosophique, esthétique, c'est-à-dire aussi moral : la musique est-elle complice du mal ou son ennemie, est-elle complice du laid ou à la tête du beau ? Les instruments de musique doivent-ils être utilisés comme armes tournées vers ces fléaux du ciel

que l'homme ne perçoit pas comme issus de lui-même ? Ou sont-ils les armes du fléau attaquant l'homme qui ne sait plus que la musique est ce qu'il a créé de plus beau ? (HV, p. 108)

- 49 La nature même de la musique – mimesis non représentative –, suscite cet usage romanesque qu'en font les écrivains. *Alto solo* sort, lui aussi, du cadre historique strict (dictatures du vingtième siècle) qui semblait en être le sujet :

Volodine rappelle que, dès qu'un système tente d'ériger de façon monolithique sa conception d'une « culture populaire », que ce soit le « réalisme socialiste » ou l'art « nazi », il le transforme en « numéro », en spectacle, et annihile la part d'expérience individuelle pour la dissoudre dans la jouissance de la foule. Il ne s'agit plus de l'art en lui-même, mais de sa représentation. *Alto solo* vise ici toutes les sociétés du spectacle contemporaines, voir Adorno et Guy Debord.<sup>21</sup>

## Musique modèle d'écriture

- 50 Le rapport entre musique et bruit, musique dévoyée et bruit décérébrant, conduit à une interrogation sur les rapports entre roman et langage, ce dernier étant peut-être l'équivalent du bruit que l'art – ici le roman – met en forme et transfigure, portant l'accent sur ce qui s'entend, l'oralité des voix à l'œuvre infléchissant la lecture du côté d'une écoute. Cette oralité prend des chemins variés et dans *Alto solo*, par exemple, elle est moins le fait de dialogues à proprement parler que de tournures en refrains qui sont de l'ordre de la séquence rythmique : la formule initiale, pratiquement héritée des contes, « C'est l'histoire de... », se répète dans les premières pages et ressortit à une volonté poétique d'écriture qui est celle de l'écrivain dans le roman comme de l'écrivain du roman :

Il aurait voulu bâtir un livre plus efficace, où la poésie ne s'interposerait pas entre lui et sa dénonciation de l'idéologie dominante, une œuvre sans décalages, sans chimères, sans emboîtures. [...] Mais il ne réussissait pas à mettre en pages, sans métaphores, sa répugnance, la nausée qui le saisissait en face du présent et des habitants de ce présent. (AS, p. 33).

- 51 À défaut d'échapper à la métaphore, le romancier fictif aspire à une écriture où se ferait entendre moins un propos qu'une pulsation musicale qui confinerait à son tour au silence :

La mélodie n'aurait aucun caractère spectaculaire, sinon celui-ci : elle se développerait comme pour ne jamais s'arrêter, au centre d'un espace figé et silencieux. Voilà comment Iakoub Khadjbakiro souhaitait clore ce roman qu'il n'arrivait pas à écrire : sur un point d'orgue. (p. 35)

- 52 Le point d'orgue est une pure résonance, une fin où flottent librement les harmoniques des derniers sons émis. Véritable mise en abyme du projet de Khadjbakiro, le roman *Alto solo* le réalise à sa façon, la musique en constituant à la fois le thème principal, un prétexte (pour dire la puissance des dictatures), et un modèle esthétique de composition.

- 53 La table des chapitres de Delalande se présente, de son côté, ouvertement comme une suite musicale, *tempo* et *modo* : « Premier mouvement / *Allegro molto appassionato* » ; « Deuxième mouvement / *Andante* » ; « Troisième mouvement / *Largo maestoso* ». On serait en droit de contester les modes en regard de tel ou tel contenu narratif de chacune des parties, mais force est de constater un ralentissement affiché de l'*allegro* au *largo* qui correspond à un désir de ralentir l'écriture mais aussi la lecture.

- 54 Quant au roman de Fleischer il s'ouvre sur ces mots :
- Par hasard, la fin du monde a commencé sous ma fenêtre. Il fallait bien que cela commençât quelque part : il se trouve simplement que je suis bien placé pour parler de ce début. (p. 13)
- 55 Suit une immense phrase de plus d'une page glosant le commencement de la fin. Mais les deux phrases d'incipit sont aussi le début de la deuxième (p. 263) et de la troisième parties (p. 339), avec, à chaque occurrence, un commentaire différent sur la notion de fin, le point d'orgue de Khadjbakiro, en quelque sorte. La deuxième partie accumule les questions identitaires sans réponse et la troisième met en cause la fin elle-même :
- À vrai dire, on peut se demander si cette fin du monde aura jamais une fin, ou si nous sommes condamnés à une fin interminable. (HV, p. 339)
- 56 Cette façon qui s'apparente au thème musical (repérable formellement et de longueur assignée, à la différence du thème littéraire) est peut-être aussi une manière non seulement de désigner la Solution finale, mais aussi d'anticiper sur un roman évoquant dès ses débuts des événements d'après cette espèce de fin du monde. La table des chapitres est, là encore, parlante : « I. La fin. *Première époque, vers 1933, roman* » ; « II. La fin. *Suite, 1944 et après, Histoire* » ; « III. La fin. *Nouvelle époque, vers 2042, divagation* ». Le *modum* musical est gouverné par d'autres temps, et permet un nouveau mode d'écriture qui ne soit plus ni roman ni Histoire ni divagation, mais une forme d'écriture nostalgique de la composition musicale par motif. Le deuxième début, à l'orée de la deuxième partie, qui parle encore de la fin, est une forme de *da capo*. En outre, la récurrence de personnages prénommés Esther dans les trois parties du récit relève aussi d'un système de thème et variations affichés comme tels. Et au fond, la musique fonctionne elle-même comme réalisation de la fin dans ces circonstances historiques très particulières :
- Simon Laks a écrit : « La musique précipitait la fin. » Primo Levi a écrit : « Au Lager la musique entraînait vers le fond. »<sup>22</sup>
- 57 Écrire sur la fin, c'est écrire sur la musique qui, dans ces situations, est la fin de tout. C'est aussi donner forme romanesque à notre propre fin, individuelle, sous l'espèce d'une voix qui perdure ou non : Delalande fait parler les morts, Fleischer accorde une longévité hors du commun à son narrateur intradiégétique, Volodine construit un roman d'hommage à une voix disparue. *Alto solo* en effet procède par motifs musicaux (« C'est l'histoire de... »), avec un troisième chapitre en *da capo* du premier : à la prison initiale répond l'hôpital de la fin ; à la libération correspond la sortie de deux fois trois personnages. L'œuvre musicale de Baldakchan suicidé annonce le suicide final du violoncelliste. Le début donne du reste explicitement la fin, sans souci de préserver un suspense :
- De son alto, elle tire des sons merveilleux. Le niveau technique du quatuor est bon, mais Tchaki Estherkhan possède un jeu d'une sûreté sans égale, très supérieur à celui de ses partenaires. Un jour, le violoncelliste l'écouterait et se tuera. (AS, p. 19)
- 58 Le roman lui-même, par son titre emprunté au vocabulaire musical, devient une sorte de partition qu'un écrivain-compositeur dédie à l'altiste : « À sa mémoire je dédie ce texte » (AS, 117) tel Berg écrivait son *Concerto à la mémoire d'un ange*.
- 59 Sans aller jusqu'à établir une analogie, nécessairement fautive, entre roman et partition musicale, il semble que ces romans-ci (et des dizaines d'autres) rêvent d'une écriture romanesque qui ressemblerait à une partition d'orchestre (Delalande) ou de musique de chambre (Volodine). Et cela tient sans doute moins à une expérience d'écriture qu'à un

idéal de lecture. La musique en effet, à la différence de l'écriture ou de la peinture, n'est jamais finie ; l'interprétation lui appartient consubstantiellement et peut en changer jusqu'au sens. Cette recreation perpétuelle est plus manifeste même que les lectures successives qu'on peut faire d'un livre. Fleischer le constate explicitement :

Un chef-d'œuvre de la peinture existe en soi et fait oublier la main du créateur qui fut aussi un interprète unique et définitif. Tout autre est le sort de la musique et de ses œuvres, qui continuent de dépendre des musiciens et de leurs instruments, de leurs mécènes publics ou privés, de l'administration des orchestres, de l'architecture et de l'acoustique des salles de concert, du dynamisme des amateurs et de la pratique en famille, de l'enseignement musical et de la transmission des savoirs théoriques et techniques, de la politique artistique et culturelle des gouvernements et du rôle qu'ils entendent faire jouer à cet héritage sacré d'Apollon. Et ainsi, la victoire des chefs-d'œuvre de la musique n'est jamais définitive, ni acquise une fois pour toutes et pour toujours. (HV, p. 216)

- 60 Le début des deux premières parties de *La Hache et le Violon* s'essaie à cette pratique musicale de l'interprétation. Les mêmes événements y sont lus différemment (la mort de jeunes gens), d'abord selon des modalités propres à la fable, ensuite à la manière d'un roman réaliste, mais qui sombre immédiatement dans le récit de rêve.
- 61 La composition musicale aussi bien que l'interprétation sans cesse renouvelée du répertoire constitueraient ainsi un modèle esthétique, à la fois comme structure mathématique rigoureuse et comme forme accueillant l'aléatoire, l'imprévisible. L'audition romanesque induirait surtout un rêve de modalités d'écriture qui s'assurent, comme la musique, une forme de maîtrise sur le temps lui-même. Car, art du temps, la musique combine déterminisme et chaos, rigueur et liberté ; et, parce qu'elle n'est pas langage justement, elle aurait un pouvoir d'expression supérieur à la littérature. Surtout, au moment même où elle établirait le constat de notre finitude, voire rendrait compte des assassinats politiques (dans les cas présents : l'extermination des opposants politiques ou le génocide), elle remporterait une victoire sur cette mort elle-même. La mort ne fait pas de reprise, ne connaît pas les variations, le *da capo*, le *rubato*, etc. Ce qui permet à Fleischer de proposer une formule qui s'applique à nos trois romans :
- On découvrira qu'il n'y a pas de musique funèbre et que même celles qui s'intitulent ainsi sont des musiques de défense contre le silence, contre la mort. (HV, 62)

---

## NOTES

1. Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, IX<sup>e</sup> traité : *Désenchanter*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, p. 273.
2. Pascal Quignard citant Tolstoï, *op. cit.*, p. 48.
3. On pourrait aussi interroger l'inverse dans le cas de la musique vocale s'emparant d'un matériau linguistique, mais c'est un autre sujet.
4. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 17.
5. Paris, Minuit, 1991. Abrégé en AS.
6. Paris, Grasset, 2003 ; Le Livre de Poche 2006. Les références sont données dans la dernière édition. Abrégé en MM.

7. Paris, Le Seuil, 2004 ; 10/18, 2005. Les références sont données dans la dernière édition. Abrégé en HV.
  8. « La clochette » est le surnom donné au dernier mouvement du deuxième concerto pour violon de Paganini, à cause d'un petit dialogue entre le soliste en harmoniques et des clochettes. Voir par exemple Alexandre Dubach : <http://www.youtube.com/watch?v=tBEP8f6cjGk>
  9. Pièce de virtuosité pour violon et piano (très accessoire...). Voir Michael Rabin par exemple : <http://www.youtube.com/watch?v=vrulU9oC5Ws>
  10. Dans un entretien radiophonique avec V. Richter à l'occasion du salon du livre pragois 2007.
  11. Voir Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Paris, Gallimard, 1998) : des militants politiques condamnés à la perpétuité et à l'isolement échangent des récits, des souvenirs, des rêves qui sont mis en forme dans des livres vendus à l'extérieur et dont les narrations sont appelées narrats, entrevoûtes, românces, Shaggâs.
  12. « Baldakchan. Il est surtout connu à cause de ses œuvres pour voix de femmes. Son poème pour trio vocal et orchestre. Extraordinaire. Un génie, mais il étouffait ici, il a dû s'expatrier. Puis il est revenu à Chamrouche. L'exil lui pesait. Il est revenu pour se suicider. » (*Alto solo*, p. 47)
  13. Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 226.
  14. *Ibid.*, p. 221-222.
  15. Pascal Quignard citant Pierre Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 220.
  16. Voir par exemple Alice Herz-Sommer, *Ein Garten Eden inmitten der Hölle*, München, Droemer, 2006.
  17. Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Le Cerf, 2004.
  18. Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 215.
  19. Pascal Quignard citant Fröhlich et Ullmann, *op. cit.*, p. 254-255.
  20. Cité par Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 228.
  21. Jean-Didier Wagneur, « Volodine, l'entrée des altistes » (*Libération*, 29 août 1991).
  22. Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 219.
- 

AUTEUR

ANNE-ÉLISABETH HALPERN

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL