

Le roman-fugue – modèles et réalisations

Roumiana L. STANTCHÉVA

Université de Sofia St. Kliment Ohridski

r.l.stantcheva@gmail.com

Resumen

Un arte puede convertirse en el modelo productivo de otro. Dos novelas contemporáneas, definidas por sus autoras como “novelas fuga”, son el origen de este estudio. La historia de la música demuestra la especificidad de este arte en relación con la literatura. La evolución de las ideas literarias, vinculadas a la música y a la fuga, y las reflexiones en particular de algunos escritores del siglo XX –precursores de las investigaciones literarias en el campo de la polifonía– permiten aprehender su progresión en la novela. La música polifónica, en tanto que dispositivo, brinda a algunos autores la posibilidad de otorgar una voz narrativa a cada uno de sus personajes principales. La “novela fuga” recupera esta idea introduciendo, en la construcción del texto, los principios del *cantus firmus* y el de la imitación de una voz musical/textual por otra. Concretamente, este artículo trata de las “novelas fuga” de la autora rumana Ana Blandiana y de la búlgara Emilia Dvorianova.

Palabras clave: Música. Literaturas europeas. Literaturas de Europa oriental. Ana Blandiana. Emilia Dvorianova.

Abstract

One art can become the productive model of another. Two contemporary novels, referred to as “fugue-novels” by their authors, are at the source of this study. The history of music shows specificity of this art in relation to literature. The evolution of literary ideas, related to music and fugue, especially the reflections of some twentieth-century writers – forerunners of the literary research in the field of polyphony – allow us to grasp its progression in the novel. Polyphonic music is above all a device that allows some authors to give a narrative voice to each of their main characters. The fugue-novel takes up this idea by introducing, in the construction of the text, the *cantus firmus* and imitation principles of a musical/textual voice by another. This article focuses specifically on the fugue-novels of the Romanian author, Ana Blandiana, and the Bulgaria author, Emilia Dvorianova.

Keywords: Music. European literatures. Eastern European literatures. Ana Blandiana, Emilia Dvorianova.

Résumé

Un art peut devenir le modèle productif d'un autre. Deux romans contemporains, étant désignés par leurs auteurs sous le terme de « romans-fugue », sont à l'origine de cette étude. L'histoire de la musique montre la spécificité de cet art par rapport à la littérature. L'évolution des idées littéraires, liées à la musique et à la fugue, en particulier les réflexions de quelques écrivains du XX^e siècle – précurseurs des recherches littéraires dans le domaine de la polyphonie – permettent d'en saisir la progression dans le roman. La musique polyphonique est surtout un dispositif qui permet à certains auteurs d'accorder une voix narrative à chacun de leurs personnages principaux. Le roman-fugue reprend cette idée en introduisant, dans la construction du texte, les principes du *cantus firmus* et de l'imitation d'une voix musicale/textuelle par une autre. Cet article se penche spécifiquement sur les romans-fugue de la Roumaine Ana Blandiana et de la Bulgare Emilia Dvorianova.

Mots-clefs : Musique. Littératures européennes. Littératures d'Europe orientale. Ana Blandiana. Emilia Dvorianova.

Deux romans contemporains, explicitement appelés par leurs auteurs « romans-fugue », nous ont provoquée à entreprendre cette analyse. Nous sommes attirée par des écrivains qui apprécient hautement la musique, la polyphonie et en particulier la fugue musicale, au point de suivre le genre de la fugue comme modèle prestigieux de créativité. Comment se fait-il que ce genre musical de la polyphonie soit devenu aussi captivant pour l'art du texte ? Nous commencerons par chercher une réponse à cette question dans l'histoire de la musique, pour examiner ensuite les réflexions de quelques écrivains, précurseurs de ces recherches, et présenter enfin ce qui caractérise le roman-fugue chez Ana Blandiana de Roumanie et chez Emilia Dvorianova de Bulgarie.

1. Le capital symbolique de la musique et de la fugue musicale

La polyphonie a une longue histoire et existait probablement déjà dans les sociétés primitives (*cf.* Beltrando-Patier, 1998a : 141). Aborder la question à travers l'idée de Pierre Bourdieu, notamment celle du « capital symbolique », nous permet d'évaluer l'autorité de la musique classique devant un large public et sur une longue durée. La musique connaît son premier âge d'or, du milieu du XV^e siècle jusqu'au baroque, qui est lié surtout à la polyphonie (Beltrando-Patier, 1998b : 222). Parmi les polyphonistes, Johann Sebastian Bach (1685-1750) est reconnu comme étant le plus brillant. L'œuvre célèbre de la fin de sa vie, *L'Art de la fugue*, s'était imposée au sommet de sa création contrapunctique. Selon les historiens de la musique, son tra-

vail était non seulement mélodique mais d'une virtuosité technique exceptionnelle (*cf.* Patier, 1998 : 591-598).

L'influence de la création de Bach sur des compositeurs plus tardifs, tels que Mendelssohn, Chopin, Schumann, Wagner et autres, a déjà été étudiée à fond. Ces compositeurs étaient tous « profondément marqués par les grandes architectures contrapunctiques du maître de Leipzig » (Reibel, 2003 : 93). Cette continuité explique, dans une grande mesure, la perpétuité et l'impact de la musique de Bach sur les générations postérieures, non seulement parmi les musiciens, mais aussi dans d'autres cercles cultivés, dont certains écrivains.

En quoi consiste néanmoins la proximité de la musique et de la littérature ? L'étude du *Langage musical* d'André Boucourechliev¹ analyse justement les similitudes entre ces deux arts. L'opinion du compositeur et historien de la musique bien connu vient en support à notre hypothèse. Ce qui n'est pas lié à un sens précis, possède le potentiel d'être considéré comme porteur de plusieurs sens : « contrairement au langage parlé, la musique n'est pas rivée à des significations, ni directes ni symboliques. », rappelle l'auteur (Boucourechliev, 1993 : 9). Cette différence nous permet de chercher plus loin et de concevoir l'attrait des écrivains pour ce qui échappe à la simplicité de nommer les choses, tout en ayant un potentiel artistique de grande valeur.

Dans son étude sur l'âge romantique, Charles Rozen examine également les similitudes et différences entre musique et littérature, en mettant l'accent sur la prise de conscience par les artistes de la distinction entre le monde de l'art et la vie quotidienne, une idée qui devient progressivement le credo pour tout artiste moderne :

Vers la fin du XVIII^e siècle, on en était à comprendre la musique, de même que le langage, comme un système indépendant et autosuffisant, et de moins en moins comme un art imitatif (Rozen, 2002 : 108).

Ce sont des processus associés à l'affranchissement progressif de l'art de sa dépendance de la Cour et de l'Église, mais aussi de la dépendance de la *mimesis*. Ainsi, en ce qui concerne la vie sociale de la musique, Rosen donne en exemple les concerts en salle, une nouveauté à cette époque, qui impose l'idée de l'exclusivité de la musique (*cf.* Rozen, 2002 : 109). Au XIX^e siècle, grâce aux attitudes du public, alimentées déjà par la philosophie de Kant et, plus spécialement, par ses idées sur le beau et le sublime, de même que par les concepts esthétiques de Schiller, le prestige de la musique instrumentale a augmenté. C'est précisément en raison de son indépendance que la musique s'est imposée comme un idéal pour les autres arts. La musique est alors perçue comme « une sorte d'extrême ou d'absolu vers lequel la poésie et la pein-

¹ Compositeur, critique et musicographe d'origine bulgare, devenu français par naturalisation. *Cf.* https://fr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Boucourechliev.

ture ne pouvaient que tendre en vain. » (Rozen, 2002 : 110). Le paradoxe mérite d'être souligné :

Le médiocre pouvoir d'imitation de la musique devint son atout : la musique a une signification, elle construit bien un sens, comme le fait le langage, mais avec une capacité de référence limitée. Elle ne renvoie pas sans mal à quelque chose qui lui est extérieur et semble engendrer un monde à elle, indépendant, distinct de la réalité mais hautement signifiant. L'autonomie de l'univers propre à la musique instrumentale suscitait l'admiration et l'envie des autres arts et donnait à la musique un prestige dont elle n'avait probablement plus joui depuis Platon (Rozen, 2002 : 111).

La musique est ainsi un modèle, voire un objet, suscitant la jalousie : « Ce que poètes et peintres enviaient à la musique était la liberté avec laquelle elle manipulait des formes et des symboles n'appartenant qu'à elle, sans référence visible à quelque autre réalité que la sienne propre (Rozen, 2002 : 117).

Si nous insistons sur cette capacité de signification artistique évasive, spécifique à la musique, toute différente de la signification énonciative du discours littéraire, c'est pour démontrer comment les écrivains appréciaient et désiraient la capacité de la musique d'exprimer un ensemble riche et varié de sentiments humains, comment la musique provoquait un certain nombre d'écrivains à attribuer à cet art un capital symbolique, à trouver en lui un modèle susceptible de révéler la complexité psychologique de leurs personnages.

C'est dans cet ordre d'idées que s'inscrivent les considérations d'un autre historien de la musique qui commente la hiérarchie intérieure entre les arts, situant ce changement surtout au temps du romantisme, à la suite d'un réarrangement de l'échelle esthétique classiciste. Alors que la théorie classique met la musique à la troisième place, immédiatement après la poésie et l'art visuel, le romantisme allemand transforme la musique en un parfait paradigme des arts (*cf.* Gribenski, 2004 : 111-130). Voici encore une manière d'expliquer la « jalousie », le désir des hommes de lettres d'accéder à la hauteur qui est le privilège de la musique.

L'aspiration à la polysémie et aux profondeurs inexplorées de la psyché s'est prolongée jusqu'à nos jours de manière spectaculaire, grâce surtout aux découvertes et au succès de la psychanalyse qui s'était développée au XX^e siècle. L'évolution de la science, accompagnée d'exemples cliniques et présentée par Freud à un public large, a créé l'atmosphère propice dans laquelle les écrivains n'ont pas tardé à expérimenter.

2. *L'Art de la fugue*, associé au roman

La poésie a subi durablement l'obsession de la musique, fait illustré par le vers mémorable de Verlaine (1884, v. 1) : « De la musique avant toute chose ». Pour les romanciers, ce penchant s'est manifesté plus tard, de manière moins déclarative, de-

meurant par conséquent quelque peu à l'écart de la recherche. Nous nous proposons donc d'examiner, au XX^e et au début du XXI^e siècle, l'attitude des romanciers à l'égard de la musique, à une époque qui connaît les clichés déjà largement répandus de la psychanalyse, notamment dans la recherche des souvenirs d'enfance, des rêves, des impulsions inconscientes, dans l'intérêt pour des problèmes mentaux comme la névrose ou la dépression².

Parmi les romanciers qui déclarent explicitement leur intérêt pour la musique, la polyphonie et la fugue musicale au XX^e siècle, il convient de nommer Thomas Mann, André Gide, Michel Butor, choisis ici à cause de leur engagement par rapport au thème et du fait qu'ils personnifient trois moments distincts du siècle.³ Les romans et les essais de ces écrivains nous font suivre la transition dramatique à la vie moderne (signalée à une époque précédente par les historiens de la musique), l'éloignement de la littérature de ses engagements antérieurs plus directs, sociaux, éducatifs ou religieux. La musique devient dans certains cas un modèle pour l'écrivain, un modèle de construction du récit ou un modèle appelé à mieux nuancer les aspects psychologiques, alors que dans d'autres cas la musique soulève la question de l'art, concentré sur ses propres fins et ouvert sans censure à tout sujet et thème⁴.

Thomas Mann (1875–1955) se montre dans certains romans, et dans ses essais, fortement attiré par le problème de la fusion de la musique et de la littérature. Dans son roman *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901), l'auteur soulève plusieurs questions liées à la musique moderne. Non seulement Gerda Buddenbrook, musicienne à l'esprit moderne qui exécute des pièces de musique de Wagner, en est l'exemple, mais aussi et surtout son fils, l'enfant de génie, Hanno Buddenbrook, qui est en conflit avec son milieu bourgeois de négociants et trouve un véritable refuge dans l'art de la musique. Pendant une de ses performances au piano, Hanno plonge totalement dans le monde exquis de la musique, aux connotations complexes. L'idée d'un monde trépidant, qui n'appartient qu'à la musique, est représentée sous la forme d'une fusion du délire érotique et de la mort. Des contrastes, de sensations incompatibles à première vue, se confondent dans ce fragment :

² Comme notre recherche est spécifiquement centrée sur le roman-fugue, nous éviterons de marcher dans les pas d'études plus générales bien connues telles que celles de Jean-Louis Backès (*Musique et littérature. Essai de littérature comparée*, Paris, PUF, 1994), de Pierre Brunel (*Les Arpèges composés. Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1994) ou d'Aude Locatelli (*Littérature et musique au XX^e siècle*, Paris, PUF, 2001).

³ Pour une recherche aux dimensions plus amples, on pourrait étudier de même d'autres écrivains comme Romain Rolland ou Hermann Broch.

⁴ Cette transition est généralement désignée, dans la littérature critique, par deux discussions, l'une sur la *moralité dans l'art* et l'autre sur *l'art pour l'art*, la première formule représentant une résistance à la modernité et la deuxième exprimant l'effort de libérer tout art de tâches utilitaires.

Quelque chose de vicieux dans l'indulgence et l'insatiabilité avec lesquelles il avait apprécié et exploité la musique, et quelque chose de cyniquement désespéré, quelque chose comme la volonté de jouir et de se perdre dans cette avidité jusqu'à ce que la douceur de la dernière note ait été tirée, jusqu'à l'épuisement, le dégoût et l'ennui [...]. (Mann 1965-1 : 774)⁵.

Les oppositions psychanalytiques déjà classiques entre l'*éros* et le *thanatos* viennent rehausser cette passion de la musique, douloureuse et belle à la fois. Nous nous arrêtons intentionnellement sur ce fragment, car nous trouverons plus loin, chez les deux écrivaines contemporaines, Blandiana et Dvorianova, des motifs semblables.

Tandis que, dans *Buddenbrooks*, les personnages les plus séduisants sont des musiciens (Gerda et son fils Hanno), *Doktor Faustus* (1947) est un autre roman de Thomas Mann, axé exclusivement sur un musicien, sur la modernité et le modernisme dans la musique, et qui montre par la même occasion la fusion de la musique avec la littérature. Le roman fait justement penser à une partition polyphonique. Dans ses essais, Thomas Mann évoque à maintes reprises la psychologie du roman des XIX^e et XX^e siècles. Quant aux relations entre la littérature et la musique, il en donne une description détaillée dans son texte « Die Entstehung des *Doktor Faustus* » :

Le plus grand bénéfice de l'introduction d'un autre narrateur est avant tout que cela m'a donné l'occasion de diriger le récit sur deux plans temporels, d'entrelacer de manière polyphonique les expériences qui secouent l'écrivain au moment de l'écriture, avec celles qu'il décrit, de sorte que le tremblement de sa main, provoqués à la fois par les vibrations des bombardements lointains et par son horreur intérieure, trouvent une double explication qui pourtant reste sans équivoque (Mann, 1965-12 : 197)⁶.

Il importe de souligner ici la présentation de l'idée de la polyphonie dans le roman, associée aux deux voix narratives. Mann éprouva en effet, dès ses premiers romans, le besoin de souligner la liaison entre texte et musique. Comme nous l'avons déjà noté, dans *Buddenbrooks*, il accorde à cette liaison une apparence séduisante,

⁵ Notre traduction en français d'après l'original allemand: „Etwas Lasterhaftes in der Maßlosigkeit und Unersättlichkeit, mit der sie genossen und ausgebeutet wurde, und etwas zynisch Verzweifertes, etwas wie Wille zu Wonne und Untergang in der Gier, mit der die letzte Süßigkeit aus ihr gesogen wurde, bis zur Erschöpfung, bis zum Ekel und Überdruß [...]“.

⁶ Notre traduction en français d'après l'original allemand : „Was ich durch Einschaltung des Narrators gewann, war aber vor allem die Möglichkeit, die Erzählung auf doppelter Zeitebene spielen zu lassen, die Erlebnisse, welche den Schreibenden erschüttern, während er schreibt, polyphon mit denen zu verschränken, von denen er berichtet, also daß sich das Zittern seiner Hand aus den Vibrationen fern-er Bombeneinschläge und aus inneren Schrecknissen zweideutig und auch wieder eindeutig erklärt“.

aussi bien par l'ampleur de la phrase que par la profondeur de la psyché humaine. Dans *Doktor Faustus*, l'écrivain a développé cette idée en introduisant une deuxième voix narratrice, ajoutant à la complexité de la construction du roman.

Le parallélisme et la fusion entre texte littéraire et musique, sont aussi explorés en détails par d'autres écrivains. En France, chez André Gide (1869-1951), nous retrouvons une fois de plus l'attrait pour la polyphonie et spécifiquement pour un roman-fugue. Dans *Les Faux-monnayeurs* (1925), une des tâches les plus importantes que s'est assignée l'auteur consiste à éviter le narrateur unique. L'écrivain prétend ne pas être renseigné sur tous les événements du récit. C'est la raison qui le pousse à introduire, dans *Les Faux-monnayeurs*, plus de quatre voix. La première est celle du narrateur à la première personne. La seconde est celle d'Édouard, écrivain à son tour et auteur d'un roman intitulé *Les Faux-monnayeurs* qui cherche à rassembler en polyphonie les caractéristiques psychologiques des personnages et les réflexions sur la création artistique. La troisième voix est celle du journal d'Édouard. Enfin, comme autant de variations sur le thème de la polyphonie, les voix d'autres personnages apparaissent à travers leurs lettres, citées dans le texte : Laura, Bernard, Olivier⁷.

Il est significatif que Gide n'ait pas hésité à commenter la théorie du roman dans le texte même du roman. C'est dans ce contexte précisément qu'il introduit la fameuse phrase d'Édouard (deuxième narrateur dans le texte, écrivain de son état) :

Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c'est quelque chose qui serait comme *l'Art de la fugue*. Et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique, serait impossible en littérature... »
(Gide 1958 : 1084)

Effectivement, le désir d'Édouard se trouve réalisé par Gide, à travers les différents narrateurs du roman.

Pour rendre plus clair ce phénomène d'affiliation entre littérature et musique, nous nous référerons à un autre écrivain, proche du nouveau roman français, qui propose, déjà dans les années 1950-1960, plusieurs arguments à l'appui de la proximité de la littérature et de la musique. Il s'agit de Michel Butor (1926–2016) qui pose la question sous un angle différent. Il parle des insuffisances de l'écriture par rapport aux intonations, difficiles à signaler : « On supplée aux insuffisances de l'écriture par le style, par le contenu même des paroles, mais dans la plupart des cas ce remède est inapplicable » (Butor, 1968 : 393). En partant de son expérience au théâtre radiophonique, l'écrivain imagine « le texte à partir duquel on réalise l'émission comme une partition » (Butor, 1968 : 398) et rappelle à l'intention de ses lecteurs les tentatives de Mallarmé d'écrire un « livre partition ».

⁷ Pour plus de détails au sujet de l'expression méta-textuelle de cette polyphonie, voir Stantchéva (2016).

Dans ses *Essais sur le roman*, de 1969, Michel Butor, connu pour ses diverses expérimentations, s'attarde sur les questions du temps et de l'espace dans le roman. Précisément, au sujet de la liaison intime entre le roman et la musique, Butor (1969 : 48) souligne que les deux arts se déploient « avant tout dans le temps ». C'est justement l'aspect temporel qui favorise l'échange complet entre les deux domaines artistiques. Butor (1969 : 48) approfondit sa réflexion en partant de la dimension temporelle : « on est obligé de s'apercevoir que la plupart des problèmes musicaux ont des correspondants dans l'ordre romanesque, que les structures musicales ont des applications romanesques ».

La temporalité des deux arts, affirme-t-il, aboutit à la possibilité de la construction d'un texte similaire à celle de la musique. L'idée de la polyphonie du texte lui semble familière, et il la situe dans un aspect structuraliste, par comparaison à la stratification de la partition.

Le musicien projette sa composition dans l'espace de son papier réglé, l'horizontale devenant le cours du temps, la verticale la détermination des différents instrumentistes ; de même le romancier peut disposer différentes histoires individuelles dans un solide divisé en étages, par exemple un immeuble parisien, les relations verticales entre les différents objets ou événements pouvant être aussi expressives que celles entre la flûte et le violon (Butor, 1969 : 56).

On peut garder en mémoire cette image qui structure le désir de l'écrivain, même si elle est techniquement irréalisable, à cause de la signification précise de la parole et aussi à cause de l'impossibilité de faire parler en même temps deux voix narratives.

Les trois écrivains, que nous venons de citer : Mann, Gide et Butor, montrent chacun un engagement explicite pour ce qui est de la polyphonie et parfois spécifiquement pour ce qui concerne « l'Art de la Fugue », présenté sous une forme romanesque⁸. Connus en original ou en traduction de longue date, ils font presque obligatoirement partie des connaissances de l'intelligentzia en Europe. À travers l'étude comparée qui suivra sur les deux femmes de lettres contemporaines, la Roumaine Ana Blandiana et la Bulgare Emilia Dvorianova, nous allons chercher à démontrer quelques éléments de la continuité littéraire en Europe. Chacune des deux écrivaines est à la recherche de sa formule du roman-fugue, au moyen de la polyphonie des voix

⁸ Le principe polyphonique, formulé par les écrits de Mikhaïl Bakhtine et se référant surtout à la définition du roman comme genre, n'est pas considéré ici comme tel. Notre intérêt est fixé sur le roman-fugue et sa spécificité dans une construction littéraire, se servant de procédés analogues aux éléments de la fugue musicale : notamment le *cantus firmus* et l'imitation de type musical.

narratrices, de la structure du texte, de la phrase, du mode d'emploi des termes musicaux : le *cantus firmus*⁹ et l'« imitation ».

3. Deux romans-fugue comparés

Un texte littéraire ne se déploie pas à la manière des portées dans la partition musicale, qui évoluent parallèlement, et exprime en fait l'aspiration de l'écrivain à faire quelque chose d'irréalisable. Nous ne pouvons percevoir les voix narratrices, placées thématiquement en relations de polyphonie, que consécutivement. Pourtant, l'attrait de la richesse musicale, exprimée à deux, trois ou plusieurs voix, l'« imitation » de ces voix, pousse parfois l'écrivain à opter pour une complexité du texte romanesque, stimulé non seulement par l'attractivité de la forme, mais aussi par le prestige – capital symbolique – de la fugue musicale.

3.1. *Le Tiroir aux applaudissements* d'Ana Blandiana

Le roman d'Ana Blandiana¹⁰ *Le Tiroir aux applaudissements* (1992) a été écrit pendant les années 1980 et se réfère aux temps, vécus sous le régime de Ceaușescu, où Blandiana était sous interdiction de publier. Il s'agit donc vraiment « d'un texte sorti du tiroir », consacré au sort des intellectuels roumains, mais aussi au sort des Roumains en général, dans une société sans alternative. La répression (y compris par le biais des cliniques psychiatriques, transformées en prisons), la peur, l'évasion/fugue, la protestation, l'humiliation, la perfidie, la résignation, la culpabilité sont autant de thèmes abordés dans le roman. Dans ce contexte, le protagoniste (enfermé dans la clinique) tombe sur un tiroir, contenant des enregistrements d'applaudissements, l'un des mécanismes (réels ou fantastiques) du lavage du cerveau, susceptible de transformer les gens en robots délirant et acclamant le dictateur.

Blandiana se montre réticente à identifier son livre comme un roman, malgré les caractéristiques formelles évidentes (prose narrative, volume considérable de plusieurs centaines de pages) et préfère penser à son texte comme à un poème, à l'instar de Nicolas Gogol et de son livre *Les Âmes mortes*, mais elle définit son texte surtout comme un genre musical polyphonique, une fugue ou un motet¹¹. Sur le thème principal, appelé, par analogie à la structure de la fugue, *cantus firmus*, notamment le destin des Roumains, Ana Blandiana compose trois intrigues, relatées par trois voix différentes.

Son roman-fugue commence par un chapitre, dont le texte est mis entre guillemets, qui nous suggèrent de lire le manuscrit du protagoniste, l'écrivain Alexandru

⁹ Le *cantus firmus* (chant fixe) est une mélodie préexistante servant de base à une polyphonie.

¹⁰ Ana Blandiana, née en 1942 en Roumanie, est poète, essayiste et prosateur. Elle est dissidente au temps de la dictature avant 1989. Pour ce qui est de son œuvre, voir Stantchéva (2009).

¹¹ Un motet (diminutif de « mot ») est une composition musicale à une ou plusieurs voix, avec ou sans accompagnement musical.

Şerban, soit un roman dans le roman. Cette intrigue porte décidément les caractéristiques de fiction, engendrant en plus des éléments fantastiques, sans s'éloigner pour autant de la réalité politique. Le personnage raconte sa vie à la première personne, employant des phrases assez longues, on dirait, des phrases musicales :

Et curieusement, ce n'est qu'au moment où je ne me sentais plus menacé, que j'ai commencé à courir [en roumain : *să fug*]. Et ce n'est qu'alors, tout en suivant attentivement le mouvement des muscles et le rythme de ma respiration, submergé par une sorte de ruse de l'organisme, qui tente de cette manière de reporter à plus tard la réflexion, - je fus surpris par moi-même, en me posant la question, comme si elle venait d'ailleurs, d'une voix qui pouvait non seulement être comprise, mais aussi entendue. Suis-je plus lâche ou plus courageux que les autres, puisque je me suis enfui [en roumain : *fugind*] (Blandiana, 1992 : 5-6)¹².

Dès les premières pages du roman, la notion de fugue est mentionnée, mais au sens originel, de fuite, une homonymie qui concorde avec le genre musical en langue roumaine. Il s'agit d'un jeu constant des deux sens du mot qui engendre des réflexions sur le sort de chacun des personnages persécutés. L'auteur ne présente pas la fuite comme une défaite, mais plutôt comme une tentative d'échapper à la terreur. Blandiana évoque de même à plusieurs reprises la notion de *cantus firmus*, en examinant le parallélisme terminologique entre le sens musical et la signification du thème principal qui lui correspond dans le texte.

La deuxième voix dans le roman est reconnaissable par l'absence de signe graphique spécial pour les chapitres respectifs. Il s'agit de la vie « réelle » du protagoniste Alexandru Şerban, c'est-à-dire, le texte d'un roman qui évolue parallèlement au premier, dans le genre de pseudo-biographie, relaté par le narrateur Blandiana, adoptant le rôle d'une instance omnisciente. Le lecteur continue à suivre la vie de l'écrivain Alexandru Şerban et de ses amis – l'archéologue, son épouse et les étudiants en archéologie – et se trouve immergé dans une atmosphère de relative liberté de la parole au camp des fouilles où tous ces personnages se trouvent réunis. Pourtant, des événements tragiques ne manquent pas de s'y produire.

L'effet d'imitation, caractéristique de la fugue musicale, où chaque voix reprend à son tour le motif principal, est décelable dans le roman, une troisième fois,

¹² Notre traduction en français d'après l'original roumain (publié en traduction bulgare toujours dans notre traduction : Бландиана, Ана. *Чекмеджето с аплодисменти*. Превод от румънски Румяна Л. Станчева. София, НДФ „13 века България”, 1999) : „Şi, curios, numai după aceea – când nu mă mai simţeam de fapt ameninţat – am început să fug. Şi abia atunci, după încă un timp – pe când îmi urmăream cu atenţie mişcările muşchilor şi ritmul respiraţiei, într-un fel de şiretenie a trupului însuşi care încerca să amîne astfel momentul gândirii -, m-am surprins întrebându-ma, ca din afară, cu o voce care se putea nu numai înţelege, ci şi auzi, dacă sînt mai laş sau mai curajos decît ceilalţi, fugind“.

dans les chapitres présentés en italique. Il s'agit de la voix d'Ana Blandiana elle-même, s'exprimant dans une sorte de journal intime, où elle présente sa manière d'écrire, commente la fugue dans le roman, tout en décrivant sa vie d'écrivain persécuté et celle, tout aussi difficile, de ses amis et collègues. L'imitation, en tant que procédé musical, dans le texte de cette troisième voix, se manifeste de manière surprenante. Le lecteur peut reconnaître, parmi les personnes du cercle proche de l'écrivaine, certains protagonistes, présentés déjà par les autres voix narratrices. Par exemple, on apprend que l'archéologue et son épouse sont des amis proches de Blandiana et de son époux. Ces pages en italique démontrent, de la manière plus directe qui est celle du journal intime, comment l'écrivaine entend le genre et la réalisation de son livre, comparable à un poème, à une fugue, voire à un paysage d'architecture, réalisé dans la glaise. Le jeu entre les différentes voix du roman est commenté explicitement :

Ce que je ne dois pas oublier c'est que je ne suis pas le héros mais l'auteur de ce livre. Car la tentation de passer d'une catégorie à l'autre est d'autant plus grande qu'il est infiniment plus facile de se mettre dans la peau d'un personnage que dans celle de l'auteur. Même si dans un certain sens, l'auteur est lui aussi un personnage, un personnage plus dramatique et au caractère plus complexe, créé par un autre auteur (Blandiana, 1992 : 171)¹³.

Blandiana, habile compositrice de son texte, introduit ici un élément transcendant, motif constamment présent dans son œuvre, qui définit le don de l'écrivain comme un miracle de Dieu. Ainsi ce roman-fugue se trouve doté d'une autre voix hypothétique, omniprésente et transcendante, au niveau symbolique.

Une dernière voix, la quatrième, apparaît dans le roman : des dialogues-intermédiaires, mis entre parenthèses, privés du texte du narrateur et, par conséquent, prenant un aspect documentaire. Il s'agit des interrogatoires, menés par la police politique *Securitate*. En résumé, on est en présence de quatre instances narratives et cette réalisation constructive est commentée explicitement dans le texte du roman. Ainsi, Ana Blandiana a trouvé le moyen de créer une structure romanesque complexe. Elle place les points de vue des trois (voire quatre) narrateurs dans un même contexte, afin de respecter les règles de la fugue et de souligner la puissance du thème principal, le *cantus firmus*.

Il importe d'accorder une attention spéciale à la voix de l'écrivaine. Les chapitres, qui expriment des impressions personnelles, constituent une sorte de souvenir-

¹³ Notre traduction en français d'après l'original roumain : „Ceea ce nu trebuie să pierd din vedere este că eu nu sînt personajul, ci autorul acestei cărți. Asta pentru că tentația de a trece dintr-o categorie într-alta este cu atît mai mare cu cît e infinit mai ușor sa fii personaj decît autor. Chiar dacă într-o anumită privință autorul este și el un personaj, mai dramatic și mai complicat, al altcuiva”.

témoignage sur la situation des années 1980 et, en partie, un métatexte sur l'écriture de Blandiana. Dans un de ses chapitres, la description du lieu où se déroule l'action, lui a suggéré, explique-t-elle, l'idée de recourir à la forme d'un texte-fugue :

[...] en marchant à travers les tranchées, formées après plusieurs décennies de fouilles archéologiques, une idée m'est venue qui a commencé à prendre forme, à acquérir son individualité : il s'agissait d'utiliser ce lieu – forteresse byzantine et site de byzantinistes – comme le lit d'une rivière dans laquelle se croiseraient plusieurs torrents narratifs, susceptibles de jeter la lumière sous des angles différents sur une même réalité.

[...] j'ai eu le sentiment que je devais envisager le livre en termes de musique, que ce poème que je me proposais d'écrire (je n'avais jamais imaginé que ce que je voulais écrire ne serait inclus dans ce genre), serait une sorte de fugue ou de motet, superposant plusieurs airs indépendants autour d'un *cantus firmus* (Blandiana, 1992: 185-186)¹⁴.

L'extrait cité révèle en plus le style de Blandiana, un style, qui se caractérise par la construction complexe de la phrase, rehaussée d'interventions supplémentaires, explicatives, ce qui lui confère un aspect de fluidité musicale.

Pour parachever pourtant sa forme polyphonique, Blandiana rassemble, à la fin du roman, les différents narrateurs, hors de toute logique, dans le registre de la première voix, du roman dans le roman, ce qui produit un effet d'irréel, à la fois proche mais différent de la réalité :

Tout s'emmêle, effectivement. Je me tiens dans la chambre où se trouvent, à cet instant précis, mon personnage Alexandre, et ses personnages à lui. Je regarde l'âtre de braises qui s'enfonce toujours plus profondément dans le plancher, tout comme le regarde Alexandre. Et je me demande s'il sait quelque chose à mon sujet ; par exemple, le fait que je sois ici... (Blandiana, 2002 : 430-443)

Cette scène d'autodafé dans le dernier chapitre (où les livres d'Alexandru sont brûlés par les agents de la police politique sur le plancher de son appartement) renvoie au début du roman, soude les trois voix narratrices dans la voix de l'écrivaine

¹⁴ Notre traduction en français d'après l'original roumain : „în timp ce mergeam prin șanțurile tăiate în câteva decenii de săpături arheologice, a început să ia ființă, să se individualizeze idea folosirii aceluia loc – a acelei cetăți bizantine și a acelei așezări de bizantinologi – ca pe o matcă prin care să curgă mai multe fluxuri epice, în stare să lumineze din mai multe părți și în mai multe feluri aceeași realitate. [...] am avut senzația că ar trebui să gîndesc cartea în termeni muzicali, că poemul pe care îl voi scrie (pentru că nici o clipă n-am crezut că ceea ce voi scrie n-o să se poată subsuma acestui nume generic) va fi un fel de fugă, sau motet, suprapunere simultană a mai multor melodii de sine stătătoare, în jurul unui *cantus firmus*”.

elle-même, met les derniers accords de sa « partition », par quelques lignes versifiées, sur la fuite/fugue, exprimant l'espérance d'un salut.

En résumé, l'écrivaine a défini son texte comme roman-fugue et a trouvé les moyens de transposer la polyphonie, la persistance du *cantus firmus* et l'imitation entre les voix musicales dans le texte littéraire en créant une image approfondie du temps de la société fermée. Voyons à présent comment ce procédé se compare à celui de la femme de lettres bulgare, Emilia Dvorianova.

3.2. *La Passion ou la mort d'Alissa* d'Emilia Dvorianova

Emilia Dvorianova¹⁵ a créé son roman-fugue *La Passion ou la mort d'Alissa* (2005) en deux parties, intitulées respectivement : « Prélude » et « Fugue ». Artistes obsédés à la fois par la beauté de la musique et par l'érotisme, ses personnages sont psychologiquement traumatisés. Ce ne sont pas des victimes du régime totalitaire comme les personnages de Blandiana, même s'ils gardent des blessures du passé, mais ils se trouvent confrontés à la médiocrité agressive de leur environnement. L'action se déroule derrière la clôture élevée et les murs d'une maison. Le personnage principal, Alissa, jeune pianiste et philosophe, cherche à se libérer des contraintes de toute sorte, éprouvant un désir d'autodestruction – elle ressent son corps comme une clôture, une prison et dès son enfance elle éprouve le désir de s'en débarrasser¹⁶.

Dvorianova met l'accent sur les états psychotiques du caractère d'Alissa. L'héroïne principale est en proie à des sentiments de frustration, accumulés dans le contexte de transition politique et sociale du pays à la fin du XX^e siècle. La situation apparaît comme l'expression d'une « fêlure » (en bulgare le mot fêlure, *φυζα*, est homonyme de *fugue*, genre musical), entre le cercle intellectuel cultivé et le monde profane, rugueux et mercantile¹⁷.

Afin d'échapper à la frustration et au désir de perfection inassouvi (comme pianiste, philosophe et personnalité), Alissa incite son amant (un artiste raté, fabricant de jouets en plastique, succédanés pitoyables des statuettes baroques dans sa maison) à la tuer lors du jeu passionné de l'amour. L'orgasme délirant au moment de mourir compense son impossible aspiration à la perfection et comble la fêlure [*φυζα*] de son âme, fractionnée dès l'enfance. Après sa mort, le rideau se lève peu à peu sur les événements, grâce aux dépositions devant le juge d'instruction X.

¹⁵ Emilia Dvorianova est une écrivaine bulgare contemporaine. Née en 1958 à Sofia, elle a poursuivi des études d'interprète de piano, puis s'est engagé dans une carrière universitaire en philosophie et écriture créative. Ses romans traitent des thèmes qui entremêlent la musique, la psychologie, la philosophie et la religion.

¹⁶ On y décèle de même des motifs féministes qui mériteraient une recherche à part entière, que nous avons l'intention de mener ultérieurement.

¹⁷ L'image de cet éloignement entre les couches sociales nous pousse à définir ce roman comme l'expression d'une sorte de décadence.

La signification du geste suicidaire, camouflé en assassinat, est motivée sur le plan linguistique par l'homonymie déjà mentionnée entre fugue et fêlure (*фъзга*) :

Cette nuit-là, Alissa a été touchée, et une fêlure s'est ouverte vers l'abîme, une interrogation soudaine et une exigence insistante lui ont donné chair, laissant entrevoir le pressentiment d'un corps et de l'Érotisme suprême qui avait sans doute flotté dans l'air, (...) implantant (...) le bacille de la ruine et le sens de la décomposition, la magie du sacrifice dans cet inéluctable que la mort transforme en liberté... (Dvorianova, 2006 : 60).

Les protagonistes se lancent à plusieurs reprises dans des digressions sur la fugue musicale et sur le déchirement de la psyché¹⁸. Le thème, par exemple, se trouve rehaussé d'aspects risibles par les remarques spontanées de la bonne Yo qui imagine la fugue comme une sorte de fissure, de fêlure technologique, faisant des commentaires amusants sur ces aspects de la notion (par exemple, l'associant même à une fente sous une fenêtre).

Et enfin, dans la pulsion de mort, animant le personnage d'Alissa, nous retrouvons une série de références ironiques-philosophiques à l'œuvre de Lewis Carroll : un trou mystérieux dans la cour, un miroir qui, par instants, perd sa couche métallique, capable de refléter les images, un œil de poupée arraché, miroitant.

Dvorianova introduit dans le roman trois voix narratrices, significatives de la recherche d'une polyphonie textuelle : la voix de la bonne Yo, celle du locataire Sebastian/Yan, ancien petit ami de la mère d'Alissa du temps de son veuvage ; dans la deuxième partie se fait entendre la voix d'un narrateur qui commente l'enquête du juge d'instruction X et qui s'exprime par un discours semi-direct, mélangeant les propos des protagonistes et du narrateur lui-même, sous la forme du tutoiement. La vie et la mort d'Alissa sont racontées par les autres, à l'exception des quelques extraits de son journal intime.

Dvorianova n'a pas besoin de recourir au jeu de mot identifiant la fugue à la fuite (qui n'existe pas en langue bulgare) pour introduire cette notion de fuite, d'imitation musicale et de poursuite, pour formuler des digressions sur les correspondances du texte, de la musique et de la réalité perçue.

C'est monsieur Sebastian qui lui avait parlé d'une mise en abyme [en bulgare : *огледалната перспектива* – la perspective de l'image dans le miroir], c'était sûrement elle qu'il fallait étu-

¹⁸ On pourrait penser au sujet de cette fêlure, en termes freudiens, au vagin. Le texte pourtant s'attarde surtout sur la peau écorchée jusqu'au sang par la petite Alissa elle-même et au versement du sang d'Alissa adulte lors de l'assassinat.

dier et appliquer aux faits représentant la réalité. (Dvorianova, 2006 : 87)¹⁹.

Ailleurs, le commentaire vise la signification de la parole : « [...] mais, mon Dieu, qu'est-ce que cela peut bien signifier exactement, pourquoi le sens des mots est-il si dilué (...) comment les voix peuvent-elles s'inscrire de manière aussi douloureuse l'une dans l'autre ? » (Dvorianova, 2006 : 107).

Là, il convient surtout de souligner l'aspect dilué et flou des mots – une manière de rapprocher le verbe à la musique, de transformer les mots en sons – significatifs et imprécis à la fois.

À travers les noms des personnages, renvoyant à des personnages mythiques ou littéraires, l'écrivaine assure une double profondeur de sens, de jeux de miroirs, de polyphonie et d'imitation de type musical. La bonne Yo rappelle vaguement (par sa naïveté, sa fidélité inconditionnelle à la famille d'Alissa, et par sa curiosité) la prêtresse de la mythologie grecque, Io, et sa transfiguration en génisse. Le musicien Sebastian/Yan, (impliqué intimement à la vie de la mère, rêvant après sa mort de ne pas rester seulement le professeur d'Alissa, mais de devenir son amant) a une ressemblance obscure avec le dieu romain Janus, associée au passage du temps et à la duplicité, tout en portant un des prénoms du compositeur Bach. Alissa présente une analogie déformée avec l'Alice de Lewis Carroll. L'amant et assassin Yossif porte l'allure d'un Joseph biblique raté (Йосиф/Yossif c'est le nom de Joseph en bulgare). La réalité se trouve déformée par l'imagination des personnages, par leurs superstitions ou leurs obsessions. Par conséquent, le déroulement de l'intrigue garde un aspect indistinct, les impulsions des personnages étant par moments logiquement inexplicables.

Le roman de Dvorianova aborde clairement le thème binaire de la frustration. Dans ce sens, l'écrivaine se sert de plusieurs éléments symboliques : les miroirs dans la maison, Sebastian-Yan et son incapacité de communiquer, le narcissisme inhérent à sa nature. Presque tous les personnages manifestent une tendance à l'autosuffisance capricieuse : non seulement Alissa, mais aussi sa mère, Amalia, Yan, Yossif, et la bonne Yo, voire le juge d'instruction X. Chacun d'entre eux contribue à sa manière à la thématique psychologique complexe, chacun est en contact avec la musique et la fugue au sens musical ou autre, harcelé par le désir de fuite/fugue, par le déchirement intérieur ou par le désir sexuel, par la fêlure. Le sang versé par Alissa correspond en quelque sorte au « gémissement d'un plaisir insoutenable » et confère une expression tangible au parallélisme, à l'imitation caractéristique de la fugue. Le mystère et la complexité de ce genre musical transparaissent dans les relations entre les personnages. La proximité spirituelle entre Sebastian et Alissa trouve son expression dans leur amour commun pour le compositeur Bach, mais cet amour qu'ils portent au

¹⁹ C'est la traductrice en français qui a heureusement opté pour un rapprochement à l'expression convenue de Gide, la mise en abyme, ce qui souligne les aspects metatextuels du roman de Dvorianova.

maître de la fugue n'aide point Sebastian à se rapprocher intimement d'Alissa. Le thème de la polyphonie demeure cependant constant. Il apparaît clairement dans les réflexions de Sebastian : « La peine, elle, est silencieuse et le chagrin est caché quelque part entre les voix de la fugue, dans le silence ou fusionnent les voix, l'espace destiné à la dissimulation et à la consolation... » (Dvorianova, 2006 : 36).

D'autre part, Sébastien raconte son aventure amoureuse, bien compliquée, dépendante elle aussi de la musique polyphonique, avec Amalia, la mère d'Alissa :

[...] au bout d'un moment, nous n'avions presque plus besoin de mots : Amalia jouait son thème, un *cantus firmus*, qui pénétrait dans mon sang, provoquant tous mes sens, et je commençais à construire mes mélodies en contrepoint ; je devais avoir déterminé le mode attentivement et précisément, car si je n'arrivais pas à distinguer les gammes pentatoniques majeure et mineure, je pouvais me tromper, partir vers le haut et risquer de ne pouvoir ouvrir la porte (Dvorianova, 2006 : 45).

La thématique musicale est reproduite également en parallèle avec le journal intime d'Alissa, la musique et les paroles du texte se trouvant associées :

[...] trois fois elle a répété la deuxième voix de la fugue, puis elle a joué la première, frappant les touches. Mais cela ne sortait pas et ne sonnait pas suffisamment, et elle a recommencé, écouté doucement le tout et l'a soudain concentré, assemblé en accords, et les voix entrelacées se sont tordues en dissonances décomposées. (...) je me suis étonné car tout s'est embrouillé (...) j'ai même cherché le manuscrit parmi les feuillets (Dvorianova, 2006 : 50).

Ainsi, la musique en tant qu'expression extérieure de la vie psychique et le journal intime, en tant qu'expression secrète se trouvent synchronisés à travers Sébastien qui surprend ce message.

La deuxième partie du roman, intitulée *Fugue*, problématise plus loin la question : « comment les voix peuvent-elles s'inscrire de manière aussi douloureuse l'une dans l'autre ? » (Dvorianova, 2006 : 107). La voix de l'auteure dans cette deuxième partie rend de nouveau hommage à la musique polyphonique et à la fugue qu'elle considère comme une forme supérieure :

[...] tout s'était accompli selon les règles imaginaires de l'interprétation des thèmes, non pas selon les lois rigoureuses du contrepoint, qu'il [le juge d'instruction X.] ne maîtrisait manifestement pas car personne ne lui avait enseigné *l'Art de la Fugue* ; il avait seulement entendu parler de doubles, de triples fugues avec un nombre toujours croissant de voix qui s'imitaient, intégrées de manière si complexe à la structure des thèmes que tout faux pas menait à la dislocation et à

l'écroulement dans la froideur des corrélations oubliées qui happent la sonorité et tuent le sens des voix... (Dvorianova, 2006 : 128).

On voit bien que la terminologie musicale est toujours présente, insufflant une profondeur psychologique à l'intrigue dramatique et criminelle. L'enquête au sujet du meurtre, menée par le juge d'instruction X, se poursuit, et, paradoxalement, celui-ci tombe amoureux de la victime. Ses difficultés lors de l'enquête sont dues au fait qu'il n'est pas suffisamment familiarisé avec la nature du contrepoint musical. Chez Dvorianova, c'est la fugue qui lie et sépare, qui fait apparaître et qui cache la vérité. La connaissance de la fugue ne dévoile pas nécessairement les significations cachées. Bien au contraire : la fugue impose son mystère et construit un texte au dénouement ouvert. La solution finale (textuelle et musicale au sens figuré) chez Dvorianova est fondée sur les efforts du juge d'instruction X, qui cherche à comprendre (entre toutes les voix) la vérité, mais finit par tomber lui-même prisonnier dans les flots de la musique polyphonique, éprouvant une véritable panique devant l'éventualité de l'échec.

L'étude comparée des deux romans contemporains présentés ici, ceux d'Ana Blandiana et d'Emilia Dvorianova, montre une série de similitudes : la recherche par chacune des écrivaines de structures-modèles dans un autre art, la musique. Pareillement à la fugue musicale, le roman-fugue introduit chaque fois plusieurs narrateurs pour assurer la polyphonie et organise tous les événements autour d'un thème principal, le *cantus firmus*. Chaque voix narratrice reprend le thème principal pour réaliser l'imitation de type musical. L'emploi de concepts musicaux et les digressions au sujet de la fugue sont autant des démarches dans le même sens. Dans le roman de Dvorianova, les personnages principaux sont des musiciens. Tous ces procédés apportent une richesse supplémentaire au récit, permettant au lecteur de se faire une idée de la profondeur du subconscient chez les protagonistes. Dans l'effort de souligner l'importance et la spécificité du texte littéraire face à la vie réelle (toujours à l'instar de la musique), les écrivaines mettent en relation les faits observables de la réalité et l'image d'un monde fantastique, proche de l'abîme de la psyché. Chez Blandiana, il concerne les scènes de la clinique psychiatrique, alors que chez Dvorianova, il s'agit des énigmes qui accompagnent l'assassinat d'Alissa. Chaque roman acquiert une signification supplémentaire, justement grâce à l'obscurcissement des données réalistes et des notions précises, pour créer une analogie avec la capacité de référence limitée de la musique.

À l'occasion de cette comparaison, nous pouvons nous rendre compte une fois de plus du prestige persistant de la musique par rapport aux autres arts. Avec l'affirmation du modernisme, certains écrivains ont opté pour des structures musicales afin de renforcer la richesse de leurs textes littéraires, en leur attribuant diverses

significations, explicites, cachées ou suggérées, dont s'ensuivent plusieurs interprétations. Dans l'évolution des idées littéraires du XX^e siècle jusqu'à nos jours, et à travers des exemples des littératures allemande, française, roumaine et bulgare, nous avons cherché à montrer le consensus européen dans le mode d'envisager les valeurs artistiques. Il va sans dire que la hiérarchie établie à l'époque romantique en faveur de la musique a gardé une autorité durable. La fugue en particulier a réussi à préserver son prestige et même à élargir son influence, cette fois vers la littérature et à travers le genre du roman.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire (1998a) : « La musique de l'époque gothique. Le siècle de Saint Louis », in Marie-Claire Beltrando-Patier (dir.), *Histoire de la Musique*. Paris, Larousse, 141.
- BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire (1998b) : « La Renaissance. Introduction », in Marie-Claire Beltrando-Patier (dir.), *Histoire de la Musique*. Paris, Larousse, 222.
- BLANDIANA, Ana (1992) : *Sertarul cu aplauze*. București, Editura Tinerama.
- BLANDIANA, Ana (2002) : *Sertarul cu aplauze. I Le Tiroir aux applaudissements*. Traduit du roumain par Dana Shishmanian. Cluj-Napoca, Editura Dacia. [Extraits du dernier chapitre disponibles sur <http://www.francopolis.net/langue/langues-BlandianaAnamars2013.html>; 10/09/2017].
- BOUCOURECHLIEV, André (1993) : *Le langage musical*. Paris, Fayard.
- BUTOR, Michel (1968) : « La littérature, l'oreille et l'œil », in *Répertoire III*. Paris, Les Éditions de minuit.
- BUTOR, Michel (1969) : *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard.
- DVORIANOVA, Emilia (2005) : *Passion или смъртта на Алиса. La Velata. София, Обсидиан..*
- DVORIANOVA, Emilia (2006) : *Passion ou la mort d'Alissa*. Traduit du bulgare par Marie Vrinat, Éditions Fédérop.
- GRIBENSKI, Michel (2004) : « Littérature et musique ». *Labyrinthe*, 19, 111-130.
- GIDE, André (1958) : *Les Faux-monnayeurs*, in *Romans, récits et soties. Œuvres lyriques*. Paris, Gallimard, 930-1248.
- MANN, Thomas (1901) : *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, in *Gesammelte Werke. Erster Band*. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1965.
- MANN, Thomas (1947) : *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, in *Gesammelte Werke. Zwölfter Band*. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1965.
- PATIER, Dominique (1998) : « La musique instrumentale baroque et classique », in Marie-Claire Beltrando-Patier (dir.), *Histoire de la Musique*. Paris, Larousse, 591-598.
- REIBEL, Emmanuel (2003) : *Les Musiciens romantiques : fascinations parisiennes*. Paris, Fayard.

ROSEN, Charles (2002) : *The Romantic Generation*. Traduit de l'anglais par Georges Bloch, *La génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*. Paris, Gallimard.

STANTCHÉVA, Roumiana L. (2009) : « Le refus du mensonge ou la “prof. de marxisme” chez Blaga Dimitrova et chez Ana Blandiana », in Roumiana L. Stantchéva et Alain Vuillemin (éd.), *Identité et révolte dans l'art, la littérature, le droit et l'histoire en Bulgarie, en Roumanie et en Europe Centrale et Orientale entre 1947 et 1989*. Cordes sur Ciel, Cluj-Napoca et Sofia, Éditions de l'Institut d'Études balkaniques, Editura Limes et Éditions Rafael de Surtis, 249-260.

STANTCHÉVA, Roumiana L. (2016) : « Un nouveau roman en ébauche durant les années 1920 et 1930. Minkov, Konstantinov, Petrescu et Gide », in Christiane Solte-Gresser, Manfred Schmeling (dir.), *Theorie erzählen. Raconter la théorie. Narrating Theory: Fiktionalisierte Literaturtheorie im Roman*. Würzburg, Königshausen und Neumann.

VERLAINE, Paul (1884) : « Art Poétique », in *Jadis et Naguère*. Paris, Léon Vanier, 23-25.