

Margarita Serafimova¹

L'oreille littéraire. Aspects artistiques de l'écoute

Résumé

L'article se propose de distinguer l'audition de l'ensemble sensoriel qui nourrit le texte littéraire et de révéler sa force parfois motrice de la narration. Il se dessine comme un triptyque dont chaque partie contribue à découvrir l'importance des images auditives pour la force suggestive du texte littéraire. L'attention se focalise donc sur trois aspects de l'audition qui pourrait se montrer a) informatrice, b) déformatrice ou c) créatrice. Les figures de l'audition, beaucoup moins étudiées que celles de la vision, offrent un point de vue surprenant sur le texte. L'on sait depuis Shakespeare que le bruit est un synonyme de la vie, et qu'écouter est un engagement vital. Vivre, c'est accepter aussi le brouhaha de la foule, le tintamarre du monde – avec ses mots, ses mensonges et ses illusions. Le reste... est silence.

Mots-clés : écoute ; image acoustique ; audiophile ; bruit ; silence

Abstract

The Literary Ear. Artistic Aspects of Listening

The article aims to distinguish hearing from the sensory ensemble that nourishes the literary text and to reveal its sometimes driving force in the narrative. It takes the form of a triptych and each part contributes to discovering the importance of auditory images for the suggestive force of the literary text. The figures of hearing, much less studied than those of vision, offer a surprising point of view on the text. Attention is therefore focused on three aspects of hearing, which could be a) informative, b) distorting or c) creative. It has been known since Shakespeare that noise is a synonym of life, and that listening is a vital commitment. To live is to accept also the hubbub of the crowd, the din of the world – with its words, lies and illusions. The rest... is silence.

Keywords: listening ; acoustic image ; audiophile ; noise ; silence

*Le bruit est la source
d'où sortent tous les récits*
I. Calvino

L'ouïe est le sens, étroitement lié à l'apparition du récit. Selon Montaigne « la parole est à moitié à celui qui écoute, et à moitié à celui qui parle »². Pour cette raison nous allons essayer de distinguer l'audition de l'ensemble sensoriel qui nourrit le texte littéraire et de révéler sa force parfois motrice de la narration. Souvent injustement délaissée dans l'ombre, l'écoute seule est capable de faire évoluer le récit, de se trouver au centre de l'intrigue et de jouer un rôle crucial, voire fatidique dans l'histoire relatée. Nous n'allons pas certainement inventorier ici toute la multitude de ses manifestations, essayons cependant de montrer son importance et d'aiguiser la sensibilité du lecteur. Les liens entre le sensoriel et le scriptural sans doute se révèle lors de la réception – la lecture (tout

¹ **Margarita Serafimova** [Маргарита Серафимова], ScD (Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences, Department of Comparative Literature), is the author of books on epistolary art (*The Letter and the Novel*, “St. Kliment Ohridski” University Press, 2001), on the role of places in the construction of meaning (*Space in Literature*, Veliko Tarnovo, Faber, 2018), about about Orhan Pamuk's novel *My Name Is Red (From the Ottoman Miniature to the Postmodern Novel*, Veliko Tarnovo, Faber, 2020), as well as of numerous articles on literary and cultural history. Member of the Academic Circle for Comparative Literature (Sofia), of the Bulgarian Society for Eighteenth-Century Studies and of CELIS (Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique), Clermont-Ferrand, France.

² Montaigne, Michel de. *Essais* III, XIII : De l'expérience.

comme l'écriture) étant une aventure complexe, mobilise (et amplifie) l'expérience sensible. De nature non linguistique, le sensoriel se traduit inévitablement en paroles – lorsque nous lisons ou écrivons. Gilles Deleuze le rappelle :

Mais aussi le problème d'écrire ne se sépare pas d'un problème de voir et d'entendre : en effet, quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite « asyntaxique, agrammaticale », ou qui communique avec son propre dehors. La limite n'est pas en dehors du langage, elle en est le dehors : elle est faite de visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possibles³.

Entrelacée dans les traditions culturelles, l'écoute se conçoit comme une religion. Dans un essai connu, Barthes s'arrête sur ce type d'écoute qui relie l'homme et le monde, l'homme et Dieu (la religion comme *religare*), ce que fait notamment de l'église surtout un lieu d'écoute, lieu où on pourrait entendre la parole divine. D'où l'écoute que l'on associe à l'autorité parentale et qui deviendra un synonyme du respect et de fidélité. À ces images traditionnelles, on a rajouté récemment l'écoute psychanalytique⁴.

L'importance de l'écoute pour les cultures orales est évidente et la rhétorique en fait un art :

Le peintre et le statuaire tendent [...] à s'approcher d'un beau rationnel; modèle invisible des produits que l'art offre ensuite à nos yeux. L'éloquence a de même sa perfection abstraite, dont le type est dans la pensée et dont l'oreille cherche l'imitation sensible⁵.

Augustin dans ses *Confessions* raconte son habitude de lire certains passages juste pour jouir de leur sonorité. Au temps d'Augustin les lettres sont plutôt des « signes des sons » et le texte écrit n'est qu'une conversation déposée sur le papier. La phrase classique *scripta manent, verba volant* signifiait le contraire de ce qu'est aujourd'hui pour nous, c'est-à-dire un éloge du mot prononcé qui a des ailes et qui peut voler, tandis que le mot écrit reste immobile, figé comme mort sur la page. Toutes les cultures orales gardent le charme de la parole vivante et, d'après un ethnologue étudiant l'oralité en Afrique noire, l'écoute fait partie de tout un spectacle: « Il ne faut écouter que pour voir »⁶. À l'origine donc était l'écoute. « Pendant des millénaires, c'est oralement que conteurs, aèdes et troubadours ont fait leurs récitals devant des publics venus les écouter. De ce fonds d'oralité première, la littérature ne se délivrera que tardivement, et peut-être jamais totalement »⁷.

Les sons font partie de notre conscience, de notre mémoire. Souvent c'est le son qui déclenche le processus de remémoration (voix, chansons, musiques, pour les souvenirs heureux ; bruits, cris, silences, pour les traumatismes). Mais l'ouïe a traversé de longues périodes d'apprentissage. Comme les yeux qui ont appris à reconnaître les couleurs – et à les nommer – très lentement au cours de l'histoire, l'ouïe elle aussi est une conquête culturelle qui ne s'est faite que progressivement. Il fallait

³ Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 9.

⁴ Barthes, Roland. *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*. Seuil, 1992, p. 229.

⁵ Cicéron, L'Orateur. Arguments, III: <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/orateur.htm> - 24.08.2021.

⁶ Camara, Sory. *Gens de la parole : essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, cité d'après M. Diagne, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*. Paris, Karthala, 2005, p. 148.

⁷ Vandendorpe, Christian. *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Ed. La Découverte, 1999, p. 13.

attendre l'avènement du sensualisme afin que les sens dans leur ensemble gagnent du terrain. Le fond sonore de la vie humaine change d'une époque à l'autre ainsi que les capacités de son déchiffrement. « J'écoute comme je lis, écrit Barthes, c'est-à-dire selon certains codes ». L'ouïe, habituellement en rapport avec le langage et la compréhension, s'oriente vers une analyse et une interprétation des tableaux auditifs.

L'humanité doit à la littérature ses leçons d'écoute. Tout comme pour la vue (rappelons l'apologie de Proust à la littérature qui nous apprend à regarder⁸), les écrivains dévoilent pour nous l'écoute avec toutes leurs nuances possibles : écouter attentivement, écouter en dérobé, guetter des bruits, jouir des mélodies, s'orienter, se tromper, se transporter ailleurs, savoir distinguer les indices sonores et les interpréter. C'est à l'habileté du poète d'évoquer les sons, de les mimer, de les imposer devant notre imagination, d'imiter tout le spectre de sons : du ravissement à l'horreur.

Mais comment l'auditif s'introduit dans la *syntaxe figurative*⁹ et se transforme en stratégie du discours ? Pareil aux suggestions visuelles, le texte évoque des tableaux auditifs, voire des *ekphrasis acoustiques* qui enrichissent la **description** et aident l'auteur à créer un contexte, une ambiance dans laquelle sont impliqués tous les sens, car dit-on, nous n'écoutons pas uniquement avec les oreilles, mais avec notre corps entier. À part la description, l'écoute pourrait se montrer un élément essentiel également pour le narratif, important pour le déroulement du récit, devenant un **actant**, se transformant en **agent narratif**. Voici quelques observations.

I. L'écoute informatrice

Quel est ce bruit ?
Shakespeare, Hamlet

Le son est inévitablement lié à l'espace. Il est impossible de se passer des sons pour décrire un espace délimité ou pour créer une idée d'espace (et par conséquent, de contexte). Barthes précise que pour l'homme, tout comme pour les animaux, son territoire est jalonné de sons :

...l'appropriation de l'espace est-elle aussi sonore : l'espace [...] de la maison [...] est un espace de bruits familiers, *reconnus*, dont l'ensemble forme une sorte de symphonie domestique – claquement différencié des portes, éclats de voix, bruits de cuisine, tuyaux, rumeurs extérieures¹⁰.

La familiarité des bruits du quotidien garantit la capacité de distinguer les signes inquiétants. C'est l'ouïe qui nous informe le plus efficacement si quelque chose ne va pas dans notre environnement. Le bruit inhabituel inconsciemment attire l'attention, se fait un signe alarmant, avertit

⁸ Proust, Marcel. *Sur la lecture*. Paris, Actes sud, 1993, p. 42-43.

⁹ A propos de la notion voir Fontanille, Jacques. *Soma & Séma, figures du corps*. Mazonneuve, 2004, p. 83.

¹⁰ Barthes, *L'obvie et l'obtus*, p. 218.

d'un danger. Ainsi les effets acoustiques tracent-ils la limite entre l'habituel et l'imprévu ; entre ce qui est proche, familier et rassurant de l'autre : l'inconnu, l'hostile, l'étranger. C'est à ce titre que la littérature utilise ce motif pour décrire des situations extrêmes où l'ouïe se montre une marque d'adaptation ou non. On pourrait bien le tester par exemple dans des récits militaires ou carcéraux. Il s'avère que même dans ces conditions, l'ouïe se fait de nouvelles limites entre l'admissible et insupportable, entre ce qui prévient et protège et ce qui tue.

Ainsi, après la Première guerre mondiale pendant laquelle des dizaines de milliers de soldats ont subi le « choc d'obus », les chercheurs font un bilan sur l'effet du bruit lors des batailles de guerre. On se rend compte que « le vacarme est encore plus oppressant que la perspective de la mort prochaine ». Dès les premiers mois de la guerre, les médecins dans les hôpitaux ont à faire avec « la surdité hystérique ». L'oreille devient la voie d'effraction de l'expérience traumatique, ressentie dans tout le corps comme « un affreux processus de dissolution ». « Les meilleures histoires d'épouvante, conclut l'écrivain allemand Ernst Jünger dans *L'Eloge des voyelles*, se caractérisent par le fait que l'approche du danger n'est pas visible mais audible »¹¹. Aujourd'hui, après les analyses éloquentes de Pascal Quignard chacun sait que même la meilleure musique associée à la guerre et transformée en arme se décompose, perd sa forme esthétique et se prête au service à la barbarie¹².

Heureusement, un mécanisme de protection, une technique de survie inespérée trouve sa place en plein champ de bataille: à travers la reconnaissance des bruits. E. Jünger décrit comment le soldat s'habitue à la guerre :

Petit à petit, il apprend à discerner dans la multitude des bruits celui qui est dangereux pour lui, il devine, dès les premiers frémissements d'un tir, sa trajectoire. Il apprend à connaître les heures et les lieux menaçants pour devenir enfin un connaisseur de la guerre qui se faufile imperceptiblement tel un serpent à travers le terrain crevassé¹³.

L'ouïe teste le bruit. On sent la présence acoustique de l'ennemi invisible. Le décodage précoce des signaux acoustiques assure une réaction corporelle protectrice¹⁴.

La guerre ne fait pas apprendre à lire que les sons, mais le silence aussi : un langage plus difficile car inhabituel. La guerre implique aussi des périodes de silence et des combats furtifs. Ainsi, dans le roman de J. Gracq, *Un balcon en forêt*, on trouve une autre image de la guerre, plus loin du

¹¹ Jünger, Ernst. *Éloge des voyelles* [*Lob der Vokale*, 1934]. Editions du Rocher, 2001.

¹² Quignard, Pascal. *La haine de la musique*. Paris, Gallimard, 2010.

¹³ Jünger, Ernst. *Le Boqueteau, chronique des combats de tranchée* [*Das Wäldchen 125, eine Chronik aus den Grabenkämpfen (1918)*]. Cité d'après « Le vacarme de la bataille et le silence des archives par Helmut Lethen »: <https://www.lesauterhin.eu/le-vacarme-de-la-bataille-et-le-silence-des-archives-par-helmut-lethen/#sdendnote1anc>

¹⁴ Le sens est incorporé dans le savoir, dans le mode de penser des hommes, comme Lakoff, G. et Johnson M. le soulignent dans leur livre *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind & its Challenge to Western Thought* Paperback – Basic Books, 1999.

tapage infernal, plus près du silence solitaire, vécue individuellement, presque intimement par son personnage¹⁵. L'action se déroule lors de la Grande guerre. Le Lieutenant Grange est affecté dans une maison forte située au milieu de la forêt de l'Ardenne et destinée à jouer le rôle d'avant-poste contre une éventuelle offensive des Allemands. Cependant, son emplacement l'empêchait de jouer son rôle de poste d'observation. Ainsi, le seul sens informateur – aussi bien dans une perspective narrative qu'existentielle – se révèle l'ouïe. Petit à petit, le personnage s'habitue à « lire » et à interpréter la situation « à l'oreille », et à se méfier du calme apparent, que la guerre fait particulièrement trompeur. Il apprend à comprendre les sons et à distinguer les nuances du silence – du somnolent à l'anxieux. Le silence qui fait tout arrêter : le chant des oiseaux, le bourdonnement des insectes, le battement du cœur. Lui-même qui s'installe un instant avant que les tirs d'artillerie ne fassent rage, et que le monde ne redevienne sourd. C'est le moment où l'art de la vie égale l'art de l'écoute. Désormais, la mort du personnage se dessine à travers les termes de l'audition. Son oreille enregistre tout bruit quand, blessé mortellement, il retourne dans le village abandonné et se faufile dans la maison de sa bien-aimée. Il espère trouver un dernier refuge dans le monde humain certainement conçu pour la paix : parmi les sons habituels et familiers, avant que le silence se referme pour lui « comme une eau tranquille ».

Toute une sémiotique de l'écoute se crée aussi dans les représentations littéraires de la prison. L'internement transforme l'ouïe en sens principal. Les récits carcéraux, aussi différents qu'ils soient, comportent quasi sans exception des images sonores. Dans une situation éprouvante, s'habituer aux sons ordinaires a un effet rassurant. Connaître les bruits du quotidien garantit l'aptitude de discerner les indices alarmants : « pour qui vit dans l'anxiété, tout signe qui rompt la norme apparaît comme une menace »¹⁶. Privée de la vision, entravée par des murs et des murailles, l'oreille guette les sons, les signes, les menaces, les alertes. La prison est déjà de par sa nature le revers du grand jour, le négatif de la société, d'autant plus que les interrogations (et les tortures) ont lieu d'habitude la nuit.

Les sons intriguent les auteurs par leur composante psychologique qui souvent traduit la solitude intense, l'exclusion la non-appartenance, l'*exotopie*, comme ici :

Moi, seul muet dans ce vacarme, seul immobile dans ce tumulte, étonné et attentif, j'écoutais.¹⁷

Nous rencontrons une expérience auditive riche, par exemple, chez Soljénitsyne. Cet indiscutable connaisseur de la pluralité des formes et degrés d'emprisonnement (y compris de ses propres limitations idéologiques), nous a laissé de mémorables tableaux peints à l'oreille :

¹⁵ Gracq, Julien. *Un balcon en forêt*. José Corti, 1958.

¹⁶ Calvino, Italo. Un roi à l'écoute, dans *Sous le soleil jaguar*. Paris, Seuil, 1990, p. 65.

¹⁷ Hugo, Victor. *Dernier jour d'un condamné*. Bibliothèque électronique du Québec, p. 101 : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/hugo-claude.pdf>

A cinq heures du matin, comme tous les matins, on sonna le réveil : à coup de marteau contre le rail devant la baraque de l'administration. De l'autre côté du carreau tartiné de deux doigts de glace, ça tintait à peine et s'arrêta vite.

L'ouïe devine plus rapidement que les autres sens le danger imminent si une menace guette à proximité :

De sorte qu'il restait couché, Choukhov, couverture et caban ramené sur la figure ... Sans voir rien, il devinait, au bruit, ce qui se passait dans la baraque et dans le coin de sa brigade¹⁸.

L'ouïe suscite beaucoup d'images des plus dramatiques dans la prose de Soljénitsyne. Ce sont notamment les sons qui déchirent brutalement le calme du sommeil, le silence de la nuit et pénètrent l'esprit des victimes innocents, et brisent leur vie :

Coup de sonnette strident, la nuit, ou grossier tambourinage contre la porte. Entrée gaillarde de bottes non essuyées : ce sont les agents de la Sécurité d'Etat – ils ne dorment pas.

L'arrestation traditionnelle [...] c'est, des heures durant, votre appartement livré à une force brutale, étrangère, écrasante, qui fracture, éventre, arrache, qui dénude les murs, qui vide armoires et tiroirs, qui secoue, éparille, lacère, ce sont les montagnes de choses qui s'entassent par terre, ce sont des débris qui crissent sous les bottes¹⁹.

De par sa longue expérience personnelle (« huit années de détention, trois années d'exil et les six autres – qui ne furent pas les moins dangereuses, passées à écrire clandestinement », desquelles témoigne lui-même dans son livre), l'auteur analyse toute la polysémie de l'écoute. Tout d'abord, les murs ont des oreilles littéralement, car dedans il y a des microphones encastrés. Puis, on appelle « une oreille » le mouchard infiltré dans un milieu, voire dans chaque cellule de la prison et, face à ce phénomène on cultive petit à petit une intuition et un savoir-faire pour débusquer le danger nommé par l'auteur un « relais connaisseur »²⁰. Le travail même sur le roman sous-titré « essai d'investigation littéraire », se construit sur l'écoute attentive et ponctuelle de nombreux témoignages afin de donner à la narration de l'objectivité et de la profondeur. Tout un réseau d'aide amical, de relais et de planques se met en place. « Ils lui apportaient de la documentation en Estonie. On raconte qu'ils venaient discrètement, la nuit, qu'ils traversaient la forêt à pied pour ne pas se faire repérer »²¹. Grâce à eux il collecte les témoignages de plus de deux cent personnes. Le résultat : une œuvre hors du commun,

¹⁸ Soljénitsyne, Alexandre. *Une journée d'Ivan Denissovitch*. Fayard, 2007.

¹⁹ *L'Archipel du Goulag (1918-1956) : essai d'investigation littéraire*, t. 1. Paris, Fayard, 2011, p. 18-19.

²⁰ « Ce détecteur était inhérent à ma personne [...]. Le camouflage est impuissant de couvrir ce que l'on ressent intuitivement : « ça sonne faux ». [...] Mon détecteur m'aidait à distinguer les hommes à qui l'on peut dévoiler ce que l'on a de plus intime ou se fermer « comme une huître » (*Ibid.* p. 164).

²¹ Voir : *L'archipel du Goulag*, l'incroyable épopée du livre monument de Soljenitsyne :

https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/l-archipel-du-goulag-l-incroyable-epopee-du-livre-monument-de-soljenitsyne_3329015.html

dont l'écoute est la méthode, dans laquelle l'auteur « donne à entendre toutes ces voix » sorties d'une longue nuit politique.

Certainement, ce rôle informateur et fabulateur de l'écoute pourrait être observé dans des situations beaucoup moins macabres, mais toujours en tant que porteur de tension et de dramatisme. Ainsi, nous trouvons un autre exemple de violence qui se manifeste à travers l'habileté du personnage (et de l'auteur) de gérer (et de manipuler) les bruits et le silence au fond des ténèbres des impulsions et des désirs cette fois-ci. Une stratégie réussie tout aussi bien pour la séduction que pour la narration : *Les Liaisons dangereuses*.

Tout le monde se rappelle les précautions de Valmont contre tout bruit éventuel, et toutes les instructions minutieuses qu'il donne à la petite Cécile comment échanger les clés, comment huiler la serrure et les gonds. Ensuite, la nuit venue, s'assurant qu'il avait tout prévu pour « entrer sans bruit », et muni d'une « lanterne sourde », il agissait habilement à tout moment où l'effet de surprise, le désespoir et l'impasse auraient pu déclencher les cris de la pauvre fille. Le contrôle sur le bruit est représenté avec virtuosité, plus loin quand le personnage décide « d'accélérer l'éducation » de la fille et, afin d'éloigner le lieu des rendez-vous de la chambre de sa mère, il fait « innocemment quelque bruit » pour lui reprocher de la maladresse. Encore, quand elle pense « éclater » de rire, il la fait croire qu'elle avait fait « un bruit affreux » et de cette manière réussit sans peine à transférer les rendez-vous dans sa propre chambre. En effet, au « dire » correspond « obéir », qui vient du verbe latin *obaudire* (écouter).

Il ne faut pas oublier que le thème de la voix et de l'ouïe souvent incarne et redouble les rapports du masculin et du féminin et crée toute une mythologie érotique. Dans l'histoire culturelle il existe une identification inconsciente de la voix à l'autorité paternelle, ainsi qu'une appréhension de l'ouïe comme organe féminin réceptif (rappelons de la conception de la Vierge par l'oreille). Cela explique pourquoi dans l'*érotographie* on associe la voix à la pénétration. L'écoute se figure « comme une forme concave, une niche où la voix, où le bruit se logent »²² – sans négliger les exemples de l'activité féminine où le schéma traditionnel se trouve inversé. La sonothèque érotique est particulièrement inventive et variée.

Mais l'ambiance sonore doit beaucoup au noir : l'oreille de la nuit ne dort jamais. La nuit rajoute au spectacle invisible du dramatisme : l'obscurité amplifie le bruit, « alerte l'imagination, nourrit l'angoisse, crée une peur aveugle »²³.

Souvenons-nous du roman *Vol de nuit*.

²² Brulotte, Gaëtan. *Oeuvres de chair. Figures du discours érotique*. Presses Université Laval, 2004, p. 410-411.

²³ *Ibid.* p. 415.

C'est une histoire qui se passe sous le signe du silence et des bruits. Le pilote, et avec lui, le lecteur, sont plongés dans cette écoute tendue: des sons d'un moteur lointain (ressenti comme « un chant d'orgue »²⁴), ou proches (« il écoutait encore tout le bruit du vol passer en lui »). Les souvenirs apparaissent eux aussi sous une forme sonore (« Une phrase musicale lui revint : quelques notes d'une sonate »). Dans ce poème en prose qu'est en fait le roman de Saint-Exupéry, la vie humaine se trouve suspendue à un coup de sonnette téléphonique : « Quelle menace apporte un appel, qui vient de la nuit du dehors, lorsque deux courriers sont en vol ? » – se demande celui qui *attend* au sol, qui *entend* au sol et dont les nuits sont rythmées par les sonneries du téléphone et le grondement des orages. Celui dont le « chaos calme » (rappelons le roman éponyme de Sandro Veronesi qui lui aussi auscultait le pouls de la vie²⁵) monte en mesure que « le silence gagne du terrain » et la nuit se fait interminable («Attention, la nuit, hein ! »²⁶).

II. L'écoute déformatrice. Le trompe-*l'oreille*

Un méchant propos se niche dans une sottie oreille.
Shakespeare, Hamlet

A l'écoute lucide, sa contrepartie: la perception controversée, la perception trompeuse. On écoute à l'aide de sa culture, suivant son état d'âme, avec son imagination. Parfois même, on n'entend que ce que l'on veut entendre. Cela explique une notion telle que *psychoacoustique*. La perception auditive fait partie de l'expérience subjective. On a l'impression d'entendre quelque chose à la limite du réel et de l'imaginaire et il est connu depuis Rousseau que « ce n'est pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur, que le cœur qui le porte à l'oreille »²⁷. Le plaisir, mais le déplaisir aussi.

Incertaine de par sa nature, l'ouïe subit des déformations supplémentaires la nuit. La nuit verse du poison dans l'oreille des dormants comme dans la pièce célèbre de Shakespeare. Notre équilibre vacille (d'ailleurs le centre de l'équilibre est situé dans l'oreille) et l'on pourrait se sentir facilement déboussolé. Souvent, les sources que nous attribuons aux sons de la nuit sont bien éloignées des sources réelles et dépendent de notre prédisposition. Voici l'extrait d'un livre sans valeur littéraire particulière, mais qui illustre bien ce phénomène :

Une équipe de chercheurs internationale arrive à Guatemala la nuit après des élections. Les blindées dans les rues à l'issue de la guerre civile font peur. Les étrangers commencent à s'inquiéter si ce n'est pas une grosse erreur de venir dans un pays sous un régime autoritaire. Une fois à l'hôtel, ils se couchent aussitôt fatigués

²⁴ Saint-Exupéry, Antoine de. *Vol de nuit*. Gallimard, 1972, p. 85.

²⁵ Veronesi, Sandro. *Chaos calme* [*Caos calmo*, Bompiani, 2005]. Grasset, 2008.

²⁶ Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, p. 84.

²⁷ Rousseau, Jean-Jacques. Essai sur l'origine des langues, ch. XV : http://www.espace-rousseau.ch/f/textes/origine_des_langues.pdf

par le voyage. Mais peu après ils sont réveillés par des tirs d'artillerie qui ne cessent pas jusqu'au matin. Leurs pires pressentiments apparemment se confirment.

Le lendemain ils apprennent avec stupéfaction que cela n'était que des feux d'artifice : une façon de célébrer les premières élections démocratiques²⁸.

L'ouïe nous plonge dans le monde flou et ludique des devinettes. Rappelons les imitateurs humoristes qui parodient dans leurs spectacles les voix de personnalités connues : les imitateurs des voix politiques ou les imitateurs chanteurs. Il suffit de fermer les yeux pour être facilement trompé. L'illusion auditive est par ailleurs au centre du récit bien connu de Maupassant *Le crime au père Boniface* où les bruits de la passion venant de la fenêtre d'un couple de jeunes mariés résonnent dans les oreilles du facteur distribuant les courriers comme une atrocité²⁹.

L'ambiguïté des images sonores inspire à son tour Proust qui utilise souvent les confusions sensorielles pour tisser la trame de ses œuvres:

C'est ainsi qu'il m'arrivait à Paris, dans ma chambre, d'entendre une dispute, presque une émeute, jusqu'à ce que j'eusse rapporté à sa cause, par exemple une voiture dont le roulement approchait, ce bruit dont j'éliminais alors ces vociférations aiguës et discordantes que mon oreille avait réellement entendues, mais que mon intelligence savait que des roues ne produisaient pas³⁰.

On se souvient des hallucinations auditives dans les cauchemars de Raskolnikov dans le roman *Crime et châtiment*. Enfermé dans une solitude sans issue et dans un silence sans fin, où le moindre mouvement retentit avec une force intenable, le personnage de Dostoïevski entend le rire et le chuchotement de ses victimes. Ou bien, les délires nocturnes dus à l'opium dans les *Confessions* de T. de Quincey. Ou encore – les épreuves auditives et corporelles comiques auxquelles est soumis Marcovaldo, le personnage non méconnu de Calvino, lors de sa nuit estivale sur un banc dans le jardin de quartier où tout ce qui le séduit au début, se révèle déplaisant à la fin³¹.

Mais entrons un peu plus en détail dans le cas du *Fantôme de l'opéra* de Gaston Leroux. C'est une œuvre qui de manière suivie bâtit un monde de sons. L'ambiance est chargée de bruits aussi inhabituels qu'inexplicables qui alimentent l'imagination effrénée des personnages. L'histoire se déroule dans un théâtre – lieu par excellence valorisant autant l'audition que la visualisation voire

²⁸ Morton, Chris & Louise Thomas, Ceri. *Le Mystère des crânes de cristal* [*The Mystery of the Crystal Skulls*, Thorsons, 1998]. Éditions du Rocher, 1999.

²⁹ <http://maupassant.free.fr/textes/boniface.html>

³⁰ Proust, Marcel. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 504 : https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/proust_a_la_recherche_du_temps_perdu_2_ombre_filles.pdf

³¹ « Il n'avait pas prêté attention au bruit, d'abord. Maintenant, ce ronflement pareil à un souffle sourd aspirant et, dans le même temps, à un raclement interminable et même à un grésillement, ne cessait de lui remplir les oreilles. Il n'est pas de bruit plus perçant que celui d'une soudeuse, une espèce de hurlement assourdi. Marcovaldo, immobile, recroquevillé sur le banc comme il l'était, le visage enfoui dans son oreiller fripé, n'arrivait pas à trouver le repos », I. Calvino, *Marcovaldo ou les saisons en ville*. Paris, Julliard, 1979, p. 19.

davantage étant donnée qu'il s'agit de spectacles musicaux. L'étrangeté consiste dans le fait que les sons viennent d'endroits les plus extraordinaires :

D'où venait ce bruit bizarre, ce rythme lointain ?... Un chant sourd qui semblait sortir des murailles... Oui, on eût dit que les murs chantaient³² !

La perception auditive s'érige ainsi en expérience sensorielle de premier ordre... C'est une œuvre qui aiguise l'ouïe et transforme les sons en expérience de premier ordre. Et ce n'est pas que la musique qui règne dans ce roman ; ce sont aussi des pas, ouverture et fermeture des portes, c'est le tumulte habituel derrière les coulisses lors des entractes...

Aux cris des machinistes se mêlaient les allocutions véhémentes des chefs de service. Les figurants du dernier tableau qui s'en vont, les « marcheuses » qui vous bousculent, un portant qui passe, une toile de fond qui descend du cintre, un praticable qu'on assujettit à grands coups de marteau, l'éternel « place au théâtre » qui retentit à vos oreilles comme la menace de quelque catastrophe nouvelle pour votre huit-reflets ou d'un renforcement solide pour vos reins, tel est l'événement habituel des entractes (Ch. II).

D'autres surprenants et étranges bruits font sursauter les gens pris au dépourvu : grincements mécaniques, craquements et cognements, soupirs et soufflements :

« Écoutez ! » Il semblait, en effet, à tout le monde qu'un frôlement se faisait entendre derrière la porte. Aucun bruit de pas. On eût dit d'une soie légère qui glissait sur le panneau. Puis, plus rien. (Ch. I)

D'où venait ce bruit bizarre, ce rythme lointain ?... Un chant sourd qui semblait sortir des murailles... Oui, on eût dit que les murs chantaient !... (Ch. X)

Tout à coup, nous entendîmes du bruit à notre gauche. Ce fut d'abord comme une porte qui s'ouvrait et se refermait, dans la pièce à côté, puis il y eut un sourd gémissement. (Ch. X)

En même temps que le noir affaiblit la vision, les trompes-oreilles font croître le sentiment de vulnérabilité :

L'équipe avait momentanément vidé le plateau, laissant un décor moitié planté ; quelques rais de lumière (une lumière blafarde, sinistre, qui semblait volée à un astre moribond), s'étaient insinués par on ne sait quelle ouverture, jusqu'à une vieille tour qui dressait ses créneaux en carton sur la scène ; les choses, dans cette nuit factice, ou plutôt dans ce jour menteur, prenaient d'étranges formes. Sur les fauteuils de l'orchestre, la toile qui les recouvrait avait l'apparence d'une mer en furie, dont les vagues glauques avaient été instantanément immobilisées sur l'ordre secret du géant des tempêtes.

Les rumeurs sur le fantôme excitent l'imagination et sèment le désarroi sensoriel. Les personnages deviennent « le jouet d'une sorte d'hallucination rendue possible par la quasi-obscureté de la salle et la pénombre qui baignait la loge n° 5 », où de plus en plus souvent fait apparition le Fantôme,

³² Leroux, Gaston. *Le Fantôme de l'opéra* : <https://www.lire-des-livres.com/le-fantome-de-lopera>

une voix sans corps. C'est ainsi par ailleurs qu'il se fait appeler : la Voix. Pour Raoul, amoureux de l'héroïne tout comme le Fantôme, il est rival et ennemi encore plus dangereux car invisible. La voix d'un Fantôme est également le fantôme d'une Voix :

La voix sans corps se replit à chanter et certainement Raoul n'avait encore rien entendu au monde – comme voix unissant, dans le même temps, avec le même souffle, les extrêmes – de plus largement et héroïquement suave, de plus victorieusement insidieux, de plus délicat dans la force, de plus fort dans la délicatesse, enfin de plus irrésistiblement triomphant (Ch. X).

Cependant, ce n'est pas qu'une captivante voix : sa musique est divine ; ses interprétations – magiques, d'autant plus que son émetteur est invisible et le phénomène incompréhensible :

et je ne sus trop que penser de ces sons inoubliables qui, s'ils ne descendaient pas du ciel, laissaient ignorer leur origine sur terre. Il n'y avait point là d'instrument ni de main pour conduire l'archet.

Mais c'est une histoire gotique. Le Fantôme avec tous ses talents s'avère déchiré par ses excès. Il apparaîtra au fond de crimes des plus effrayants : ange et démon, génie et monstre.

Vers la fin de l'histoire, au moment de la révélation, les masques tombent et les vrais visages apparaissent. Le Fantôme a essayé de conquérir le cœur de Christine par ruse, en jouant l'Ange de la musique que son père avant de mourir avait promis de lui envoyer pour veiller sur elle quand il ne serait plus là. « Les treuils, les tambours, les contrepoids » servaient à produire les effets sonores d'épouvante. Finalement celui qui pour Christine est un Ange, n'est qu'un homme, la voix qui change d'emplacement – ne démontre que ses aptitudes de ventriloque, les effets magiques et surprenants des bruits et des sons – ne sont dus qu'à un système ingénieux de tuyaux, conçu pendant la construction du bâtiment.

Ce roman nous invite à faire quelques conclusions:

1. On est tenté d'affirmer (en observant la longue liste d'œuvres musicales qui en sont issues) – que *Le Fantôme de l'opéra* n'est écrit que pour être transformé en musique.

Comme on sait bien, Horace avec sa formule célèbre *Ut pictura poesis* lègue à la poésie la mission de créer – comme la peinture – des œuvres vives, visuelles, saisissantes. Un poète fut apprécié d'après les tableaux qui auraient pu être extraits de son œuvre. La question qui s'impose est ce phénomène pourrait-il être transféré dans le monde musical ? Prenons en exemple, l'opéra de Luciano Berio inspiré par *Un Roi à l'écoute* de Calvino (qui à son tour fut provoqué par le compositeur dans un chassé-croisé créatif), ou bien, la comédie musicale – la plus connue parmi tant d'autres, – d'Andrew Lloyd Webber qui traduit en musique *Le Fantôme de l'opéra*, ou encore Duke Ellington, le pianiste, compositeur et chef d'orchestre de jazz américain qui écrit avec Billy Strayhorn la suite Shakespearienne, *Such Sweet Thunder*, dont le titre représente un vers bien connu tiré du *Songe d'une*

*nuit d'été*³³ (notons que les autres parties évoquent d'autres pièces de Shakespeare qui dans leur ensemble représentent un vrai régal des sens, dont l'ouïe). Il nous paraît plausible de croire que les images sonores d'un texte littéraire ne restent pas inaperçues par les compositeurs. On est donc séduit par l'idée que les textes littéraires qui ont une prédilection pour les sons et les voix se prêtent plus facilement à une transposition en œuvre musicale, mais les pratiques d'échange entre les arts sont si différentes et si riches que toute typologie serait restée incomplète.

2. Bien que le Fantôme semble être le maître du lieu il est aussi son prisonnier, d'autant plus que le sous-sol de l'opéra avait servi – si l'on croit le texte de Leroux – de prison lors de la Commune de Paris.

3. Si l'on ajoute ici *Un roi à l'écoute* de Calvino dont le lieu d'action est le Palais, on obtient une liste des lieux où l'écoute est *la reine* : le **prison**, le **palais**, le **théâtre** – une *hétérotopie* surprenante d'espaces artificiels, incertains, trompeurs et où l'écoute cache et décèle différentes formes de domination et d'obéissance.

« Le théâtre peut contenir l'écoute dans toutes ses formes », écrit L. Berio, ce qui n'est que réaffirmé par Calvino dans son essai *De l'opaque* :

...ce qu'est le théâtre par rapport aux sons, comme lieu de la plus grande capacité de l'ouïe, grande oreille qui enferme en elle-même toutes les vibrations et les notes, oreille qui écoute elle-même, oreille en même temps que coquillage placé contre l'oreille³⁴

Dans *Un roi à l'écoute* la théâtralité de l'écoute trouve une scène très favorable dans le palais pour se manifester avec tout son brio :

Le palais n'est que volutes et lobes, une grande oreille où anatomie et architecture échangent leurs noms et leurs fonctions : pavillons, trompes, tympanes, colimaçons, labyrinthes, tu es tapi au fond, dans la zone la plus intérieure du palais oreille, de ton oreille, le palais est l'oreille du roi (p. 61-62).

Le palais du roi est une trame d'oreilles où il est impossible de distinguer les confidents des conjurés :

Les murs ici ont des oreilles. Des espions sont postés derrière tous les rideaux, toutes les courtines, toutes les tapisseries. Les espions, les agents de ton service secret, chargés de rédiger de minutieux rapports sur les conjurations qu'abrite le palais. La cour pullule d'ennemis, à tel point qu'il est de plus en plus difficile de

³³ « Jamais je n'ai entendu – de fracas aussi vaillant. Les bois, les cieus, les fontaines, les environs entiers semblaient retentir d'un seul cri. Jamais je n'ai entendu un désaccord aussi musical, un si harmonieux tonnerre », Shakespeare, W. *Le Songe d'une nuit d'été*.

³⁴ Calvino, Italo. *De l'opaque*, dans *La route de San Giovanni*. Paris, Seuil, 1991, p. 172.

les distinguer de tes amis : on peut tenir pour sûr que la conjuration qui te détrônera sera formée de tes ministres et de tes dignitaires (p. 62)

Le souvenir de la manière dont son prédécesseur eut été détrôné lui ôte le sommeil. Il commence à entendre de partout des sons menaçants, des signaux des traîtres, des bruits des comploteurs. L'écoute lui procure un avertissement certes, mais avertissement ambigu, angoissant, douteux, décevant :

Tu passes toutes les nuits à écouter le tam-tam souterrain et à tenter inutilement de déchiffrer ses messages. Mais le doute demeure que ce soit là seulement un bruit qui résonne dans tes oreilles (p. 71).

Quelque chose que tu n'arrives pas à te dire à toi-même cherche douloureusement à se faire entendre... Tu n'es pas convaincu? Veux-tu une preuve certaine de ce que tous ces bruits viennent de l'intérieur de toi, non de l'extérieur? Jamais tu n'auras une preuve absolue (p. 72).

La ville est allongée dans la nuit, lovée, elle dort et ronfle, elle rêve et gronde... Chaque matin, les cloches carillonnent en signe de fête, sonnent le tocsin ou battent à toute volée: elles envoient des messages, mais tu ne peux jamais être sûr de ce qu'elles veulent te dire (p. 73)

L'espace se dilate dans le silence sonore de la nuit, où les événements sont des explosions ponctuelles de tonnerre qui soudain s'allument et s'éteignent (p. 82-83).

III. L'écoute formatrice. Portrait de l'auteur en audiophile

*J'écoute. Je suis un écouteur – un audiophile.
Je suis un fétichiste du verbe³⁵.
Ph. Roth, Tromperie*

Borges dans son essai *La cécité* réfléchit sur cette étrange ironie du sort – d'obtenir en même temps le poste de directeur de la bibliothèque nationale et de perdre sa vision. Il préfère dire avoir perdu le monde des apparences. Sa sensibilité, nourrie par les œuvres de Tenissen ou de Verlaine, le pousse à distinguer une poésie visuelle d'une autre – auditive, et de résumer le destin des poètes comme suit :

Nous pouvons supposer qu'Homère n'ait pas existé, mais les Grecs aimaient de se l'imaginer aveugle, en insistant que la poésie c'est surtout de la musique, une lyre, et le visuel pourrait exister chez le poète ou pas, cela n'a pas d'importance³⁶.

Indubitablement, les voix humaines restent pour un écrivain un élément des plus émouvants. Il s'agit des voix sorties de la dimension incertaine de la mémoire historique, enfouies dans les plis du temps vécu, auxquelles les auteurs des romans historiques tendent l'oreille. Recréer l'atmosphère sonore des époques lointaines est un grand défi que nombre parmi eux considèrent comme une mission. Un roman historique bulgare la fait apparaître déjà dans son titre: *J'entends vos voix*³⁷. On connaît depuis Marguerite Yourcenar cet élan des écrivains de faire renaître les voix humaines des générations

³⁵ Roth, Philip. *Tromperie*. Paris, Gallimard, 1994.

³⁶ Borges, Jorge Luis. *Histoire universelle de l'infamie ; Histoire de l'éternité*, trad. par Roger Caillois et Laure Bataillon. Paris, C. Bourgois, 1985.

³⁷ Talev, Dimitar. *J'entends vos voix [Glassovete vi tchuvam]*, 1966].

précédentes, de sauver ces voix, même au prix de les réinventer en quelque sorte. Dans son remarquable article « Ton et langage dans le roman historique », elle énumère les livres, les auteurs, les chroniques qui l'ont aidée à trouver la voix narrative pour ses romans historiques *Mémoires d'Hadrien* et *L'œuvre au noir*. Et rappelle que, jusqu'à l'invention du phonographe au dix-neuvième siècle, les voix des générations passées étaient irrémédiablement perdues.

Ainsi avant que la technique trouve-t-elle un moyen de conserver les voix et les sons, les poètes sont les premiers à *écrire* les sons³⁸, et cet élément *scriptural* dans l'effort de conserver les sons se faufile même dans les noms des premiers appareils d'enregistrement : le *phonographe*, le *gramophone*.

On voit bien que l'écoute pourrait non seulement se glisser dans le texte comme n'importe quel autre sujet d'écriture, se montrer une inspiration ou servir d'instrument entre les mains habiles de l'écrivain – mais pourrait aussi être transfigurée en art, interceptée en acte, au moment de sa transformation en récit. Le roman de Philip Roth *Tromperie* nous offre un exemple d'une telle écoute fictionnalisée, un cas d'isomorphisme entre l'intrigue et le procédé.

Ici, il n'y a que des voix. Il n'y a pas d'apparentés, il n'y a pas de notes du rédacteur comme dans certains romans épistolaires, par exemple. Il faut deviner qui parle, d'autant plus que le récit n'a ni début, ni fin – une belle illustration des propos de T. Todorov que nous nous trouvons toujours au milieu d'un récit qui a commencé longtemps avant notre arrivée et continuera après nous³⁹. Cependant, il est clair que l'action se déroule la plupart du temps dans l'atelier d'un écrivain et que diverses femmes lui rendent visite. Mais combien? Une ? Deux ? Plus? Il faut apprendre à distinguer les voix à partir des dialogues. Les personnages font l'amour et discutent. Deux événements interrompent cette suite. Le premier: la conversation du personnage-écrivain avec le mari de l'une de ses maîtresses, qui est évidemment, l'un de ses amis. Cet homme accuse l'écrivain d'avoir couché avec sa femme et pire, d'avoir utilisé les récits de celle-ci pour ses écrits⁴⁰. Faire l'amour à une femme, c'est une chose, mais la transformer en héroïne de son « roman idiot », c'est cela qui le met véritablement en colère. Faire de chaque femme séduite une nouvelle Schéhérazade⁴¹... Parler avec les femmes pour les « fourrer » au lit c'est tout à fait compréhensible, mais coucher avec elles pour les faire parler, voilà ce qui est pour ce mari cocu le comble de la perversion. En vain son ami l'assure qu'il a tort, que sa femme a tout inventé, que eux, tous les deux, sont ceux qui romanisent... La scène se termine sur ces propos avec lesquels il menace l'écrivain ironiquement – ou pas – de lui tirer un coup de fusil, non pas dans le pantalon, mais dans les oreilles (p. 93). La deuxième interruption est le dialogue du personnage avec

³⁸ Chion, M. *Le Son*, Nathan, 1998, p. 6.

³⁹ Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris, Seuil, 1980.

⁴⁰ « Toi ce qui t'intéresse c'est plutôt écouter que baiser » (p. 90).

⁴¹ « Plus l'impulsion de raconter est forte en elle, plus tu es captivé ».

sa propre femme qui, après avoir lu son journal, l'accuse de la tromper. Il essaie de rétorquer en prétendant que l'unique femme dans son studio est la femme de son roman. Mission impossible, la pauvre dame ne veut pas accepter les explications – selon elle mal cousues – sur la différence entre le référentiel et l'imaginaire que lui propulse son mari-écrivain-trompeur. Pour elle c'est bel et bien une tromperie, même si c'est une femme imaginaire, car si elle existe pour lui, c'est son désir pour elle qui existe, et qui est bien réel⁴². Il n'arrive pas à reconforter sa femme, mais ce qui importe pour nous c'est l'aveu de l'écrivain, qu'en effet, les voix féminines, cachent pour lui un charme spécial.

Et l'on connaît depuis Homère ce fétichisme de la voix qui transforme l'écoute en art et fait naître le récit :

...leurs voix admirables [des Sirènes] me remplissent le cœur du désir d'écouter⁴³.

Ainsi, les livres révèlent leur ressemblance aux partitions : ils contiennent l'harmonie ou la cacophonie des conversations, les cris ou les murmures des monologues, tout un monde sonore qui attend leur lecteur-écouteur.

Au final, on pourrait se demander d'où vient cette symbolique du bruit de la vie ? Bien que le silence soit noble (on dit souvent que le silence est *d'or*, que le silence *règne*) et le bruit – lié au superficiel, au frivole, à l'insouciant, c'est notamment le bruit qui devient symbole de la vie. Un vers significatif du poète russe Alexandre Bloc reprend ce motif :

« La vie a fait son bruit et s'en est allée ».

Vivre parmi les bruits est propre aux êtres vivants. Rappelons le film de science-fiction *Sans un bruit* ou les humains étaient menacés par des monstres aveugles, des créatures, qui s'attaquaient à tout ce qui provoquait le moindre bruit. Mais vivre dans le silence total s'avère impossible. La vie fait du bruit, nécessairement.

Dans *Hamlet* la question du bruit surgit toujours à la frontière entre la vie et la mort, là où la vie se trouve menacée. Chaque fois que quelqu'un se demande *Quel est ce bruit?*, le public craint une autre victime. Ainsi, l'on sait depuis Shakespeare que le bruit est un synonyme de la vie, et qu'écouter est un engagement vital. Vivre, c'est accepter aussi le brouhaha de la foule, le tintamarre du monde – avec ses mots, ses mensonges et ses illusions.

Le reste... est silence.

⁴² « Quand je te parle, c'est à peine si tu es capable de rester éveillé. Quand elle te parle, tout te paraît à tel point merveilleux que tu ne peux t'empêcher de les noter, chacun de ces mots merveilleux » p. 174.

⁴³ Homère. *Odyssée*, chant XII, p. 192-193.

Bibliographie

- Barthes, Roland. *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*. Paris, Seuil, 1992.
- Borges, Jorge Luis. *Histoire universelle de l'infamie ; Histoire de l'éternité*, trad. par Roger Caillois et Laure Bataillon. Paris, C. Bourgois, 1985.
- Brulotte, Gaëtan. *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*. Québec, Presses Université Laval, 2004.
- Calvino, Italo. De l'opaque. Dans : *La route de San Giovanni*. Paris, Seuil, 1991.
- Calvino, Italo. *Marcovaldo ou les saisons en ville*. Paris, Julliard, 1979.
- Calvino, Italo. Un roi à l'écoute. Dans : *Sous le soleil jaguar*. Paris, Seuil, 1990.
- Chion, Michel. *Le Son*. Paris, Nathan, 1998.
- Cicéron. L'Orateur. Arguments, III: <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/orateur.htm> - 24.08.2021.
- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris, Minuit, 1993.
- Fontanille, Jacques. *Soma & Séma, figures du corps*. Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- Gracq, Julien. *Un balcon en forêt*. Paris, José Corti, 1958.
- Hugo, Victor. *Dernier jour d'un condamné*. Bibliothèque électronique du Québec : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/hugo-claude.pdf>
- Jünger, Ernst. *Éloge des voyelles [Lob der Vokale, 1934]*. Monaco, Editions du Rocher, 2001.
- Lakoff, George & Johnson Mark. *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind & its Challenge to Western Thought Paperback* – Basic Books, 1999.
- Leroux, Gaston. *Le Fantôme de l'opéra* : <https://www.lire-des-livres.com/le-fantome-de-lopera>
- Morton, Chris & Louise Thomas, Ceri. *Le Mystère des crânes de cristal [The Mystery of the Crystal Skulls, Thorsons, 1998]*. Monaco, Éditions du Rocher, 1999.
- Proust, Marcel. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* : https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/proust_a_la_recherche_du_temps_perdu_2_ombre_filles.pdf
- Proust, Marcel. *Sur la lecture*. Paris, Actes sud, 1993.
- Quignard, Pascal. *La haine de la musique*. Paris, Gallimard, 2010.
- Roth, Philip. *Tromperie*. Paris, Gallimard, 1994.
- Rousseau, Jean-Jacques. Essai sur l'origine des langues : http://www.espace-rousseau.ch/f/textes/origine_des_langues.pdf
- Saint-Exupéry, Antoine de. *Vol de nuit*. Gallimard, 1972.

Soljénitsyne, Alexandre. *L'Archipel du Goulag (1918-1956) : essai d'investigation littéraire*. Paris, Fayard, 2011.

Soljénitsyne, Alexandre. *Une journée d'Ivan Denissovitch*. Paris, Fayard, 2007.

Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris, Seuil, 1980.

Vandendorpe, Christian. *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Paris, Ed. La Découverte, 1999.

Veronesi, Sandro. *Chaos calme [Caos calmo, Bompiani, 2005]*. Paris, Grasset, 2008.