

MISE EN MOUVEMENT DES PERSONNAGES LITTERAIRES PAR LA MUSIQUE DANS *LE CHANT DE L'AMOUR TRIOMPHANT* DE TOURGUENIEV ET *LA SYMPHONIE PASTORALE* D'ANDRE GIDE¹

SETTING CHARACTERS ASPIN THROUGH MUSIC IN TURGENEV'S *THE SONG OF
TRIUMPHANT LOVE* AND ANDRÉ GIDE'S *LA SYMPHONIE PASTORALE*

Anateo Bayet—Tordo

Université de Strasbourg (France)

lucie.bayet-tordo@etu.unistra.fr

La musique est souvent présentée comme un moyen d'évasion. Cependant, une telle évasion a ses mystères, ses tentations, et ses risques.

Dans *Le chant de l'amour triomphant* d'Ivan Tourgueniev, la musique est le reflet d'un Orient fantomatique, cauchemardesque et effrayant, amené par un frère devenu étranger, qui vient hanter les songes d'une femme qui tente de rester fidèle à son mari. Dans *La Symphonie Pastorale* d'André Gide, la musique est une fenêtre merveilleuse vers le monde visible auquel une jeune fille aveugle, guidée par un homme de Dieu, rêve d'avoir accès.

Dans les deux œuvres, cet art ouvre la voie à l'amour, au désir, à la tromperie, à la magie et aux illusions. Mais tandis que l'un des romans raconte une musique chrétienne qui tue la protagoniste à la fin du récit, l'autre roman en fait l'épreuve inverse, avec une musique diabolisée, mais capable de créer ou recréer la vie.

Comment la musique met-elle en mouvement les personnages selon deux scénarios opposés mais parallèles ?

Nous verrons que si elle est toujours assimilée à un infini tentateur, cet infini peut aussi bien être effrayant qu'être idéalisé, et que c'est cette ambivalence qui lui permet de confronter bien et mal chez les personnages.

¹ Преводът на текста (дело на доц. д-р Миряна Янакиева) е поместен в поредицата "Международен филологически форум": <<https://philol-forum.uni-sofia.bg/gide-turgenev-tordo/>>.

En effet, d'après ce qu'elle montre et fait ressentir, la musique est toujours représentée comme hypnotique et mystérieuse.

On remarque d'abord qu'elle a la particularité, à la différence des autres formes d'art, de montrer plutôt que d'expliquer. Ainsi, dans *Le chant de l'amour triomphant*, lorsque le musicien commence à jouer, la musique « ondule », « brûle », « brille » (Tourgueniev 1985), est comparée à un serpent et à un feu ; elle est, dans le même temps, associée à un diamant sur l'archet, qui brille et projette des « étincelles lumineuses » (Ibid.) alentour. On remarque la métaphore du feu, symbole par excellence des passions humaines. Mais ici, la musique ne leur donne pas de sens, à la fin Fabio s'écrie même « qu'est cela ? » (Ibid.) ; la musique perturbe donc plus qu'elle n'organise, et ouvre les interrogations de ses spectateurs.

De la même manière, dans *La Symphonie Pastorale*, le concert permet à Gertrude, qui est aveugle, de pouvoir imaginer ce à quoi ressemblent les couleurs, que le pasteur assimile à des instruments et à des notes. Ici, la musique permet donc de voir l'invisible, de montrer l'immontrable et l'inexplicable. Mais elle soulève également des questions, puisque la protagoniste ne « comprend plus » (Gide 1919) ce que sont le blanc et le noir, alors qu'elle les imaginait auparavant. Les tentatives du pasteur échouent à lui présenter ces concepts. On voit donc que la musique ne suffit pas à comprendre le monde visible et son organisation, qui n'est pas similaire à celle des sons, mais montre des idées et des nuances inconnues, ainsi qu'une beauté à laquelle Gertrude n'avait pas accès.

D'après ces expériences musicales troublantes, on peut remarquer que la musique est représentée en littérature comme plus proche de l'expression que de la signification, c'est-à-dire qu'elle semble capable de montrer, de faire ressentir, mais perturbe le sens et la logique. La tentative de la littérature de la décrire est particulièrement significative : les vécus décrits sont abstraits, et pourtant comparés à des mouvements visuels avant que les émotions mises en cause ne soient expliquées. Ces émotions sont d'ailleurs à peine représentées, si ce n'est par le trouble et le silence.

Par ces troubles et incompréhensions, la musique semble rapprocher les protagonistes du monde des rêves. Dans *Le chant de l'amour triomphant*, ce monde se manifeste de manière frappante avec des songes magiques, dans lesquels la protagoniste rencontre le musicien dans un palais ; en se réveillant, elle l'entend qui joue de nouveau la chanson sur son violon. Ici, on ne comprend pas bien si c'est la musique jouée plus tôt qui a donné lieu au rêve, ou si c'est le fait de la rejouer durant la nuit. Le lien logique n'est pas explicité, mais fait douter les personnages autant que le lecteur. Le même lien d'association est fait avec le récit du rêve de Muzio le lendemain, rêve identique à celui de la protagoniste, trop pour être une coïncidence.

La seule cause semble être la musique jouée la veille, qui aurait donc la capacité d’entrer dans les rêves et de les modeler.

Dans *La Symphonie Pastorale*, le monde imaginaire se manifeste avec les visions que décrit Gertrude lorsqu’elle tente de recréer en esprit les paysages qui l’entourent, sur la base de sons. Elle exprime alors un désaccord avec le pasteur, en expliquant qu’elle peut voir les lys des champs qui selon lui n’existent pas, et les décrit comme « des cloches de flammes, de grandes cloches d’azur emplies du parfum de l’amour et que balance le vent du soir » (Ibid.). Ici, on réalise que sa « vision » est entièrement basée sur son imagination, et les comparaisons sont magiques et paradoxales, les flammes étant visuellement incompatibles avec l’azur. La musique lui permet donc de recréer en pensée un monde du domaine du merveilleux.

À travers ces expériences mystiques, on remarque d’abord le détachement du monde réel que provoque la musique. On peut illustrer cette idée par la formulation de Yankélévitch selon lequel « la musique est aux antipodes de tout univers cohérent » (Yankélévitch 1983 : 27), c’est-à-dire que la musique ne renvoyant qu’à elle-même, n’ayant pas de sens en soi, elle crée l’illogique et l’imaginaire, touche à des mondes sans base concrète, incompréhensible. Et pour expliquer de tels mystères, comme le dit Jean-Marie André, la seule solution est en le mythe (André 2011). C’est pourquoi les personnages et lecteurs s’orientent naturellement vers des explications magiques.

Enfin, dans ces récits, la musique ouvre la voie à des tentations irrationnelles. Dans *Le chant de l’amour triomphant*, cette ouverture s’exprime par les cauchemars et le somnambulisme de Valeria, qui fait des insomnies et se réveille au milieu de la nuit pour aller retrouver Muzio dans le jardin. Ici, on peut faire un parallèle avec le mythe d’Ulysse, dans lequel les Sirènes tentent d’entraîner le héros à sa perte par leurs chants. Muzio représente une forme de séduction forcée, violente, puisque Valeria s’en retrouve « gémissant d’épouvante » (Tourgueniev 1985). La scène qu’elle voit en rêve ressemble à une scène de viol dans lequel la jeune femme paraît comme droguée, ce qu’on peut lier à la perspective de Quignard dans *La Haine de la Musique* selon laquelle « la musique viole le corps humain » (Quignard 1996 : 202), littéralement, en le pliant ici à des rapports que Valeria refuse.

Dans *La Symphonie Pastorale*, Gide propose des tentations plus douces, plus libres. Ici, la tentation qui guide le récit est celle de Gertrude envers le monde visible, inatteignable. Elle se le représente par des métaphores sonores mais ne peut se l’imaginer réellement. Pourtant, au début du récit, elle dit n’en avoir pas besoin ; c’est lorsqu’elle apprend que la vue n’offre pas autant de beauté que l’ouïe qu’elle émet le souhait de voir, afin d’être consciente de l’imperfection du réel. La tentation, ici, est paradoxalement celle de quitter l’infini apaisé et

trop pur pour voir le fini défectueux. Gertrude considère ce monde infini comme somnifère et voile de la réalité morale. C'est donc une sorte de tentation du savoir qui finit par la guider jusqu'à sa mort, une tentation qu'on pourrait mettre en parallèle avec celle du fruit défendu à Adam et Ève au jardin d'Éden.

On remarque donc que le monde auquel la musique donne accès est posé en opposition avec le monde réel, et que les personnages semblent voyager de l'un vers l'autre avec des dynamiques de tiraillements et de déchirement entre fini et infini, semblables à ce que décrit Picard dans son article « Musique et indicible dans l'imaginaire européen » (Picard 2011b). Le récit de Tourgueniev correspond au mouvement le plus classique selon cet article, à savoir la musique tentatrice à laquelle un personnage tenterait de résister. Mais le récit de Gide se situe plus à contre-courant de cette tendance, puisque c'est ici la connaissance qui est tentatrice ; le mythe d'Adam et Eve est donc confronté à celui d'Ulysse et les Sirènes.

On peut donc se demander sur quelles bases symboliques et littéraires se forme leur confrontation. En effet, la musique semble être représentée d'une part comme infernale, de l'autre, divine et merveilleuse.

On voit ainsi que *Le chant de l'amour triomphant* fonde son infini sur le paradigme de l'Orient en tant que monde séduisant, sauvage et effrayant. Tourgueniev s'appuie d'abord sur le personnage de Muzio pour l'introduire. Ce dernier est présenté par la confiance enthousiaste de son frère Fabio, ce qui pousse à l'apprécier positivement dès son arrivée comme une personne de confiance. Le symbole de la fraternité est également significatif, car il signe une familiarité et une proximité culturelles. Mais à l'arrivée de Muzio chez Fabio, on découvre un personnage étranger, inconnu, qui se montre sauvage et angoissant. La présentation du personnage joue donc sur l'inconnu remplaçant le connu, la peur qui provient du rassurant, un topos de l'angoisse littéraire puissant car déstabilisant, remettant en cause l'équilibre quotidien. Le personnage du frère est effrayant par son ambivalence, son mystère et la confiance qu'il inspire.

Cette ambivalence correspond à la représentation classique de l'Orient : des lieux attrayants par leur beauté et leur culture, souvent représentée comme raffinée, mais magique, incompréhensible, dangereuse et sauvage. Ce monde est d'ailleurs inconnu au point d'être assimilé au même univers de l'Égypte à la Chine, en passant par la Turquie et l'Inde, autant de cultures différentes et uniques, rassemblées sous le même nom vague. C'est ce que Edward Saïd appelle « l'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident » dans son ouvrage homonyme. Et c'est ce que représente Muzio en revenant en Italie : un assemblage de cultures contradictoires,

mystérieuses, directement qualifiées de « sauvages », assimilées aux serpents, symbole du mal fourbe, effrayant car inconnu, comme une sorte de « double contraire ».

Et c'est à ce familier angoissant que la musique est assimilée, par l'intermédiaire du personnage du musicien. Ici, la musique est donc perçue comme hypnotique, dangereuse de par ses apparences inoffensives et séduisantes. C'est un autre paradigme que l'on retrouve donc dans le récit : celui de la « musique décadentiste », que décrit Timothée Picard dans son article « Le méloscepticisme des penseurs et écrivains européens : proposition de typologie » (Picard 2011a). Comme dans son analyse, on retrouve ici le parallèle entre musique et maladie mentale et physique : Valeria tombe malade après avoir entendu la musique, et ne se remet qu'après le départ de Muzio. Son affection est inconnue et mystérieuse, comme tout ce qui est lié à la musique et au musicien dans le récit.

Comme par opposition, *La Symphonie Pastorale* fonde son infini sur des impressions contraires : le monde chrétien, sublime et sûr, toujours positif et moral. Le personnage représentatif de cet univers est le pasteur, narrateur de l'histoire. La position scénaristique est donc également inverse : Muzio était antagoniste, le pasteur est protagoniste. Sa place de pasteur est rassurante et lui donne un statut d'autorité morale. Là où Muzio représente une multitude de religions et superstitions, il représente une unique religion monothéiste, appuyée sur des livres en lesquels il place une confiance certaine. Là où Muzio déstabilise, le pasteur est un pilier solide, déjà âgé, père de famille, généreux, univoque.

L'univers lié à la musique est lui aussi fortement idéalisé. En effet, il se base principalement sur des références religieuses chrétiennes : Gertrude découvre la musique dans une église. Le morceau qu'elle y entend, la Symphonie pastorale, porte lui-même un nom chrétien², et le genre de la symphonie est un symbole de pureté et d'équilibre musical. De plus, les paysages qu'elle imagine à partir des sons qu'elle entend sont décrits à partir de références bibliques, comme les lys des champs. Sans oublier l'incroyable beauté des paysages en question, décrits par la musique. Selon ce point de vue, le monde semble parfait, harmonieux et équilibré, merveilleux et biblique.

C'est cette perfection idéalisée qui fonde la sensation d'infinie pureté qui émanait de la musique. Ici, c'est un autre paradigme de l'infini musical selon Timothée Picard (Picard 2011b) que l'on retrouve : l'approche romantique et tragique de la musique, représentée comme grandiose et sublime. Tout en elle est ainsi idéalisé, et ici le récit ne rencontre pas de véritable

² Selon Yvon Le Bras, dans le titre du roman il y a un « jeu de mots subtil entre *pasteur* et *pastorale* ». (Le Bras : 44)

antagoniste : au milieu d'une telle pureté morale et esthétique, le seul ennemi est en les personnages eux-mêmes. La musique, si elle s'oppose à un élément, s'oppose à la banalité du monde visible : un champ occupé par des vaches se transforme musicalement en une prairie fleurie de cloches merveilleuses et magiques.

Cependant, si ces deux schémas narratifs s'opposent, ils partagent le thème commun du mystique. Du côté de Tourgueniev, le domaine de l'étrange, voire parfois magique, est très étendu et traverse explicitement le récit. Il apparaît dès le retour de voyage de Muzio, dans la personne de son valet, auquel le mutisme accorde un certain mystère, puisqu'il écoute et comprend tout sans jamais s'exprimer, et n'a pas de nom : il est déshumanisé. La façon dont il ressuscite le musicien après sa mort est explicitement magique, bien que le protagoniste éprouve des difficultés à le comprendre. Cependant, l'élément le plus étrange du récit réside dans sa fin, lorsque Valeria sent une nouvelle vie dans son ventre, la nouvelle se terminant alors par la question « Serait-ce.. ? » (Tourgueniev 1985). La question est ouverte, non formulée, et laisse au lecteur la possibilité d'interpréter tout le récit sous ce nouvel angle, aussi angoissant qu'impressionnant. L'événement résonne avec le tout début du récit, dans lequel il est mentionné que les deux époux souhaitent mais n'ont pas d'enfant. On ne sait si l'un des deux est stérile, mais cette grossesse soudaine après le passage de Muzio donne l'impression que la musique ou les rêves l'ont causée, mais le non-dit laisse le lecteur ignorant, ce qui donne l'impression finale d'un récit particulièrement étrange.

Ce domaine est également omniprésent du côté du Gide. En effet, la musique est liée à des visions fantastiques, comme les fleurs de feu et d'azur qui peuplent le champ : rien n'est explicitement magique, puisque tout sort de l'imagination de Gertrude, mais son affirmation selon laquelle elle les voit malgré leur absence grâce aux textes religieux s'assimile à un miracle. De la même manière, le simple fait qu'elle voie malgré sa cécité, par la musique, est du domaine du miracle et donne à cette dernière un statut divin et grandiose.

Dans ces deux nouvelles, la musique possède donc une ambivalence qui la lie au domaine de l'étrange, du doute et du miracle soupçonné. On lui associe donc une puissance extrême, capable de donner la vie et de la reprendre, capable de guérir. Ce pouvoir peut expliquer les deux scénarios opposés : une telle puissance est un outil qui, placé entre les mains de personnes plus ou moins morales, peut se révéler dangereux ou salvateur. C'est, selon Sounac dans son article « La mélophobie littéraire » (Sounac 2012), cette puissance non orientée qui donne à la musique un « autoritarisme » dangereux, et qui entraîne autant d'amour que de haine et de méfiance chez les grands auteurs mélomanes : la musique est inexplicable, provoque le bien et le mal, et effraie donc la logique qui préfère la transparence.

Et une telle ambiguïté est plus facilement mise en scène dans la fiction que dans des écrits plus rationnels. En effet, il semble qu'elle confronte toujours le bien et le mal chez les personnages, son tiraillement entre fini et infini les mettant en branle jusqu'à créer la vie ou la mort.

Ainsi, la musique est l'élément qui fait commencer le scénario. Dans *Le chant de l'amour triomphant*, c'est lors de la scène durant laquelle Muzio joue du violon que se noue l'intrigue du récit. On voit alors apparaître des serpents dont on ne connaissait pas la présence, comme si le violon leur donnait vie ; dès le début, les capacités procréatrices de la musique sont donc introduites. Cependant, cette vie est introduite par le serpent, symbole de mal et de sournoiserie. Les spectateurs sont terrifiés tout en étant subjugués, éprouvent un malaise étrange, et c'est le même soir que commencent les cauchemars magiques de Valeria. Les dynamiques d'angoisse, de suspense, d'interrogations sont donc placées à ce moment-là.

Dans *La Symphonie Pastorale*, de la même manière, l'élément déclencheur du scénario se situe lors de la scène durant laquelle Gertrude entend de la musique pour la première fois, et où elle demande si le monde visible est aussi beau que le monde auditif. Elle découvre ainsi tout un univers artistique, qui va l'entraîner à vouloir apprendre le piano, puis à devenir curieuse quant à l'apparence visuelle du réel. Mais c'est également la jalousie de la femme du pasteur qui commence à se manifester particulièrement à ce moment-là, sur la base de la différenciation qu'il fait entre sa pupille et ses enfants ou sa femme, et c'est cette jalousie qui va par la suite lui donner le statut d'antagoniste du récit.

On remarque donc que dans les deux récits, la première écoute de la musique qui donne son titre aux romans est la scène déclenchante du scénario. Dans les deux cas, elle éveille un sentiment positif et un sentiment négatif : la naissance de la vie et la fascination qui s'oppose à l'angoisse et au malaise dans un cas, dans l'autre, l'admiration qui s'oppose à la jalousie. Cependant, dans le cas de Tourgueniev, les protagonistes subissent le négatif, tandis que chez Gide, c'est l'antagoniste qui le reçoit. Cette direction opposée peut expliquer le scénario contraire que suivent les deux récits si similaires : d'un côté, les personnages tentent de fuir la musique, de l'autre, les personnages tentent de l'approcher.

De cette manière, ils suivent leurs péripéties vers ou contre la musique. Dans *Le chant de l'amour triomphant*, Valeria est atteinte d'une maladie étrange, mais liée à la musique. Dans ses troubles, elle se dirige vers Muzio : la direction scénaristique coïncide avec la direction spatiale. Il semble qu'en allant vers la musique, elle avance vers la mort et loin de son mari. En outre, ce dernier mentionne ne plus arriver à la peindre dans sa pureté chrétienne : il semble qu'avec la maladie, Valeria ait perdu en moralité. La musique représente donc réellement une

tentation de mort et d'adultère. Le combat de Valeria est de Fabio contre cette affection symbolise alors la combat de la moralité contre l'immoralité : la musique anime leurs capacités à résister et à se soutenir.

Dans *La Symphonie Pastorale*, à l'inverse, Gertrude aime la musique et tente de s'en rapprocher, notamment en jouant du piano. Mais c'est en en jouant que le fils du pasteur, Jacques, commence à la courtiser. La musique les réunit donc, Jacques souhaite même demander Gertrude en mariage. Mais c'est cette réunion qui éveille la jalousie du pasteur, qui le conduit à éloigner son fils et à lui refuser la main de Gertrude. Ici, c'est donc le personnage-narrateur qui lutte contre la musique, et prend la place de l'antagoniste dans la romance entre les deux jeunes gens ; son comportement, suspicieux puisqu'il ne s'appuie sur aucune base morale et anime la jalousie de sa femme, remet donc en cause sa moralité.

On voit donc que les deux récits suivent un axe de combat contre la musique, les différentes péripéties les menant à s'en rapprocher de plus en plus tandis qu'un personnage jaloux tente de les en éloigner. Dans un cas, ce personnage appartient au mariage, ce qui rentre dans les critères de moralité ; dans l'autre, sa jalousie sort du mariage, ce qui est contraire aux critères de moralité. Il semble que les personnages soient testés dans leur fidélité par le biais de cette musique, qui remet en question les couples formés et propose de nouvelles possibilités. Cet art lie donc des relations, en tiraille d'autres, et les protagonistes se battent pour sauvegarder l'ordre d'avant son arrivée. La musique bouscule et déséquilibre donc l'état initial de la narration.

Enfin, la musique pousse cet état initial jusqu'à un état final. Chez Tourgueniev, le dénouement est ainsi guidé par la capacité de la musique, déjà abordée lors de l'événement déclencheur, à donner la vie. En effet, Muzio meurt, tué par son propre frère, mais le valet muet déshumanisé entre alors en scène pour le faire ressusciter au moyen de rituels étranges et magiques. Sa vie est déformée et angoissante, car il est gris et raide comme un mort, mais il finit ainsi par partir vivant, et donc revient à la situation initiale de son absence. Pour Valeria, ce miracle se manifeste dans sa grossesse soudaine et inattendue après 4 ans de tentatives d'enfanter : la vie apparaît dans son ventre alors que le couple était stérile. On ne sait alors pas si c'est le symbole d'une matérialisation magique du cauchemar que voit Valeria au début, ou si c'est une soudaine fertilité. Cependant, à l'état final, une vie en plus est donc apparue, dans le doute et dans l'angoisse.

Chez Gide, à l'inverse, la musique semble plus apte à donner la mort. En effet, l'interrogation sur la beauté du monde visible, formulée dans la scène déclencheuse, mène finalement Gertrude à se faire opérer de la vue, une opération contraire au mystique de la

musique et des visions qu'elle offre. Cependant, si l'opération réussit, elle conduit la jeune fille à découvrir qu'elle est amoureuse de Jacques et non du pasteur, mais également qu'elle a causé la jalousie qui tourmente la femme de ce dernier. Le déséquilibre causé par la musique se révèle alors au grand jour, ce qui mène à une désagrégation du personnage de Gertrude, choquée par l'absence de moralité du pasteur, et elle finit par se donner la mort, revenant donc à un état initial où elle n'est plus présente, et où les relations entre les personnages restants sont affectées par la jalousie, le deuil et le ressentiment.

Dans les deux cas, la fin est donc ambiguë, car elle oppose doute et vie d'un côté, et de l'autre, découverte et mort. Cependant, chez Tourgueniev, la fin est positive, puisque la musique a créé une vie et solidifié la confiance du couple ; chez Gide, la fin est négative, puisque la musique a pris une vie et semé la jalousie. Ces résultats peuvent s'assimiler à ceux d'un test de moralité enclenché par la musique, qui confronte bien et mal chez les personnages : dans le cas où les protagonistes luttent selon le sens commun, la musique donne la vie, dans l'autre cas, la musique donne la mort. Cet art semble donc assimilable à une balance de justice, qui déséquilibrerait les acquis et les pèserait pour voir s'ils sont mérités.

En étudiant les associations, symboliques et fonctions narratives de la musique dans *Le chant de l'amour triomphant* et *La Symphonie Pastorale*, on voit donc que les deux récits suivent des schémas parallèles, mais prennent une direction opposée, dans laquelle on reconnaît l'ambiguïté et l'ambivalence de la musique, qui interroge et confronte les personnages à leur morale, les mettant ainsi en mouvement.

Bibliographie

- André 2011* : André, J.-M. 5 décembre 1791. Mort de Wolfgang Amadeus Mozart. Naissance d'un mythe. – *Hegel* 4/2011 (N° 4), 28-37. [date of entering 29.08.2021]. <<https://www.cairn.info/revue-hegel-2011-4-page-28.htm>>.
- Gide 1919* : Gide, A. La symphonie pastorale. Edition NRF, 1919. [date of entering 29.08.2021]. <file:///C:/Users/Miriana/Downloads/Gide-La_Symphonie_pastorale.pdf>.
- Le Bras 1996* : Le Bras, Y. Musique et écriture dans *La Symphonie pastorale*. – *Bulletin des Amis d'André Gide* Vol. 24, N° 109 /1996, 41-46.
- Picard 2011a*: Picard, T. Le méloscepticisme des penseurs et écrivains européens : proposition de typologie. – *Recherches & Travaux* 78/2011, 13-36. [date of entering 29.08.2021]. <<https://journals.openedition.org/recherchestravaux/442>>.
- Picard 2011b*: Picard, T. Musique et indicible dans l'imaginaire européen : Proposition de synthèse. – Bibliothèque comparatiste de la SFLGC, Société française de littérature générale et comparée, 2011. [date of entering 29.08.21]. <<http://sflgc.org/bibliotheque/picard-timothee-musique-et-indicible-dans-limaginaire-europeen-proposition-de-synthese/>>.
- Quignard 1996* : Quignard, P. La Haine de la Musique. Paris : Gallimard, 1996.
- Sounac 2012*: Sounac, Fr. Avant-propos. – *Littératures* 66/2012, 7-29. [date of entering 29.08.2021]. <<https://journals.openedition.org/litteratures/179>>.
- Tourgueniev 1885* : Tourgueniev, I. Le chant de l'amour triomphant. Traduction Pauline Viardot. – *Nouvelle revue*, 3^{ème} année, tome 13, 1881, puis en volume, Paris, Hetzel, 1885. [date of entering 29.08.2021]. <https://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Tourgueniev_-_Le_Chant_de_l_amour_triomphant.htm>.
- Yankélévitch 1983*: Yankélévitch, VI. La Musique et l'Ineffable. Paris: Seuil, 1983.