

## Littérature et musique : la jouissance esthétique dans *Ainsi font-elles toutes* de Clara Ness

Salah KHAN

Universidad Autónoma de Madrid

salah.khan@uam.es

<https://orcid.org/0000-0003-4681-5240>

### Resumen

En su novela *Ainsi font-elles toutes*, Clara Ness, seudónimo de Marie-Ève Lacasse, propone entrelazar música y literatura, tomando como modelo el *Così fan tutte* de Mozart. Este artículo, que explora los vínculos entre la novela y la ópera cuyo título reproduce en francés, pone de relieve y describe la dimensión erótica que marca tanto la estética como la ética de Ness. Con la ópera de Mozart como telón de fondo, el análisis revela en Ness una escritura «musical», sin aliento, hecha de sacudidas y giros rítmicos e inesperados, dedicada a la búsqueda de una vida de placer desenfrenado que trasciende cualquier sentido de la culpa.

**Palabras clave:** Clara Ness, *Così fan tutte*, ópera, literatura, música.

### Résumé

Dans son roman *Ainsi font-elles toutes*, Clara Ness, pseudonyme de Marie-Ève Lacasse, propose d’imbriquer la musique dans la littérature et prend pour modèle *Così fan tutte* de Mozart. Cet article, qui examine les liens entre le roman et l’opéra dont il reprend en français le même titre, met en évidence et décrit la dimension érotique qui marque à la fois l’esthétique et l’éthique de Ness. Avec l’opéra de Mozart comme toile de fond, l’analyse révèle une écriture « musicale » et haletante chez Ness, composée de soubresauts et de tours à la fois rythmés et inattendus, dédiée à la poursuite d’une vie de plaisirs sans frein qui dépasse tout sentiment de faute.

**Mots clés :** Clara Ness, *Così fan tutte*, opéra, littérature, musique.

### Abstract

In her novel *Ainsi font-elles toutes*, Clara Ness, pseudonym of Marie-Ève Lacasse, proposes to interweave music and literature, taking Mozart’s *Così fan tutte* as her model. This article, which examines the links between the opera and the novel, whose title is a translation of the opera’s, highlights and describes the erotic dimension that shapes both the aesthetics and the ethics of Ness. Set against the backdrop of Mozart’s opera, the analysis reveals Ness’s breathless,

---

\* Artículo recibido el 18/12/2024, aceptado el 29/09/2025.

«musical» writing, composed of both rhythmic and unexpected twists and turns, dedicated to the pursuit of a life of unbridled pleasure that transcends any sense of fault.

**Key words:** Clara Ness, Così fan tutte, opera, literature, music.

Crois-moi, ma sœur, mieux vaut céder.  
 L'amour est un petit voleur,  
 l'amour est un petit serpent. [...]  
 S'il est installé dans ton cœur,  
 si tu ressens ses coups,  
 fais tout ce qu'il te demandera,  
 je le ferai aussi

(Dorabella, *Così fan tutte*)

Dans son cours intitulé « Le neutre », donné au Collège de France le 6 mai 1978, Roland Barthes développe une réflexion autour de l'expérience d'une pensée qui ne cherche pas à conclure, mais qui reste en procès et, donc, en quelque sorte, en suspens. Dans le cadre d'une distinction entre ce qu'il appelle le discours de l'Hésitation et le discours de l'Oscillation, Barthes identifie le premier type chez André Gide, dont le propos vise à une résolution, tout en demeurant stable dans son mouvement même d'hésitation. Le second type de discours serait celui que l'on trouve chez Philippe Sollers. Pour Barthes (1979 : 86), les oscillations dans la pensée de Sollers produisent « une sorte de "brouillage" qui déconcerte et irrite l'opinion intellectuelle ». Le résultat de ces oscillations est une remise en question du rôle traditionnel de l'intellectuel, et de sa soi-disant « mission de bonne conscience » :

le scandale sollersien vient de ce que Sollers [...] semble vouloir empêcher à l'avance la formation et la stabilisation de toute Image ; il rejette la dernière image possible : celle de : « celui-qui-essaye-des-directions-différentes-avant-de-trouver-sa-voie-définitive » (mythe noble du cheminement, de l'initiation : « après bien des errements, mes yeux se sont ouverts ») : il devient, comme on le dit, « indéfendable » (Barthes, 1979 : 89).

À peu de choses près, cette perspective sur un mode d'écriture qui brouille les pistes de la démarche téléologique s'applique aussi au « scandale » que représente le premier roman de Clara Ness, *Ainsi font-elles toutes*, où la « belle vie » est décrite comme « la vie futile. La vie légère. La vie pour rien, gratuite, celle qui compte le plus, celle qui n'est pas un cumul d'images et de mots » (Ness, 2005 : 83).

Le titre du livre de Clara Ness (le pseudonyme que choisit Marie-Ève Lacasse pour ses deux premiers romans) est une traduction littérale de l'opéra bouffe de Mozart,

*Così fan tutte*, dont la première a lieu en 1790. *Così fan tutte* est le dernier de trois opéras écrits par Mozart en collaboration avec le librettiste Lorenzo Da Ponte, le poète impérial de Joseph II, Empereur d'Autriche. L'œuvre de Mozart et de Da Ponte sert à Ness aussi bien d'inspiration musicale que textuelle. Mais les références musicales sont d'ailleurs nombreuses et diverses dans ce roman écrit à la première personne. La narratrice, le personnage principal sans nom, prend plaisir à l'écoute d'une grande variété de types de musique qui vont de Mozart à Carlos Gardel en passant par Miles Davis. Parallèlement à ce *leitmotiv* de la musique, les références littéraires sont aussi copieuses. La narratrice mentionne, cite ou détourne Proust, Claudel, Céline, Dante, Saint Augustin, Nabokov, Sollers, Sade, et surtout Rimbaud<sup>1</sup>. La musique et la littérature servent ainsi de double horizon au récit.

La narratrice d'*Ainsi font-elles toutes* est médecin interne dans une clinique à Montréal. Habituée, de par sa profession, par l'idée de la mort, elle a de la vie un appétit inextinguible. Elle se donne le but de vivre selon son envie, son goût, son enchantement, son humeur, et surtout sa liberté radicale. Cette soif intense de vie se dirige avant tout vers le plaisir sexuel et, au fil du récit, elle vit au contact d'autres corps, d'hommes et de femmes, d'ami·e·s et d'inconnu·e·s.

Le talent des trois principaux amants de la narratrice s'exerce soit dans le champ de la musique soit dans celui de la littérature. Paul est compositeur : « Tout en lui n'est qu'urgence. D'abord de vivre et ensuite de dire, naissance et nuance du désir » (Ness, 2005 : 26). Agnès, libraire, est vue comme une « stratège de génie... épicurienne radicale... insupportable allumeuse » (Ness, 2005 : 80). Luis est écrivain et représente pour la narratrice « une histoire de livres et de jardins. Un complice de la nuit, un déplacement d'air. Notre rencontre vient de cette errance-là » (Ness, 2005 : 68). Dans l'oscillation non-téléologique de la relation intense qu'elle vit avec Luis, « il n'y a jamais de drames. Il n'y a jamais de fin. C'est l'expérience la plus intime qui soit. Ça nous coupe du reste, de la raison, de la mort » (Ness, 2005 : 70). Si l'absence de drame peut étonner au premier abord dans le cadre d'un amour fou, cette absence s'explique par le fait que l'expérience se vit hors du moule du calme bourgeois et il ne peut, finalement, y avoir de drame si tout ce qui est vécu l'est de façon immoderée. Dans *Ainsi font-elles toutes*, la mort est maintenue à distance grâce à l'intensité d'une vie qui cherche avant tout un plaisir érotique qui s'insuffle dans l'instant et en augmente son expérience.

Suivant de près sa référence titulaire à l'opéra de Mozart et Da Ponte, le roman annonce dès l'abord, et de diverses manières, le fait qu'il traitera de relations sexuelles libertines. Pour commencer, la couverture de l'édition de 2005 d'XYZ, éditeur de Montréal, est ornée d'un détail du « Christ et la femme adultère » de Giandomenico

<sup>1</sup> Parmi les exemples de références claires aux écrits d'Arthur Rimbaud on peut citer : « Toujours comme ça avec Luiz, fou fouineur, magicien bien autrement méritant puisqu'il a trouvé quelque chose comme la clé du désir » (Ness, 2005 : 17) ; « L'amour est à réinventer » (Ness, 2005 : 60) ; et « Il ne faut pas travailler » (Ness, 2005 : 83).

Tiepolo (1751). Puis, sur les pages de garde, et donc de manière à encadrer le corps du roman, figure, en gros plan, un détail de la peinture *Judith II (Salomé)* de Gustav Klimt (1909). Ces deux chefs-d'œuvre, peints à près d'un siècle et demi de distance, traitent de femmes sexuellement indépendantes qui fascinent par leur libre abandon des mœurs conventionnelles. Ce qui plus est, l'exergue du roman cite un des personnages principaux du libretto de Da Ponte, Dorabella, qui, s'étant résolue à tromper son fiancé, suggère que sa sœur en fasse autant : « Crois-moi, ma sœur, mieux vaut céder » (*Credi, sorella, è meglio che tu ceda*) (Da Ponte, 1790 : 47). Ainsi, la présentation du thème de la sexualité transgressive, avec l'opéra de Mozart comme point de référence, est non seulement manifeste mais même soulignée jusque dans les paratextes.

En raison de ses observations adroites et souvent poignantes, sur la toile de fond de multiples rencontres érotiques, le roman de Ness fait preuve de la même qualité que relève Edmund Goehring (2004 : XIV), grand spécialiste de Mozart, dans *Così fan tutte* : « an agency, a purpose, in its ambiguity ». Tout comme l'opéra, *Ainsi font-elles toutes* évite de représenter la passion physique comme risible : il vise même à critiquer une conception erronée de la passion, c'est à dire l'idée qu'il est impossible que la vertu soit basée sur la passion physique.

Le roman se donne comme but explicite de reprendre, depuis une perspective littéraire, une des conditions essentielles de la représentabilité de l'opéra, c'est à dire de développer une relation, toujours complexe, entre le libretto et la musique. « La question est d'imbriquer [...] la musique dans le roman, et le roman dans la musique », dit la narratrice (Ness, 2005 : 124). Nous nous proposons ici de considérer ce défi ainsi posé, sous forme de question, en cherchant à distinguer de quel type d'enchevêtrement somme toute « opératique » Ness développe entre texte et musique. Puisque la seule fidélité en jeu dans *Ainsi font-elles toutes* est celle qui se donne au plaisir renouvelé au fil d'une série de relations physiques, nous traiterons de l'oscillation de la logique esthétique du roman dans son tissage de musique et de littérature qui s'entrelacent tel un couple de figures érotiques.

Romancière, journaliste et critique<sup>2</sup>, Marie-Ève Lacasse publie à quatorze ans un recueil de nouvelles intitulé *Masques* (1997), qui sera primé au Canada. Son premier roman *Ainsi font-elles toutes* sera signé du pseudonyme Clara Ness en 2005<sup>3</sup>. Si Ness garde ce nom d'emprunt pour *Genèse de l'oubli* (2006), elle reprendra son nom de naissance pour ses prochains romans. *Peggy dans les phares* (2017) s'ancre dans la fameuse

<sup>2</sup> Ses articles ont paru dans divers journaux, revues artistiques et scientifiques tels que *Libération*, *Filigranes*, *Chimères*, et *Talweg*. Ness/Lacasse participe aussi à des formations d'écriture créative dans des milieux dits prioritaires de la politique de la ville (QPV), dont il existe plus de 1.500. Ces quartiers sont censés bénéficier des dispositifs de la politique de la ville, « notamment en matière fiscale, et autour des enjeux éducatifs, d'emploi, d'insertion et de développement économique, ou sociaux » (*Le Monde*, 2023).

<sup>3</sup> Pour respecter les vœux de l'auteure, et parce que le livre n'a pas été réédité sous son « vrai » nom, nous utiliserons ici le pseudonyme Clara Ness pour traiter de ce roman.

histoire d'amour qui a duré vingt ans entre Françoise Sagan et Peggy Roche. Dans *Autobiographie de l'étranger* (2020), Lacasse affirme son opposition à la possession, que ce soit dans le cadre d'un rapport à un animal ou à une personne humaine. L'intensité du désir ne participe pas d'une volonté de contrôle, mais plutôt d'un manque ontologique vis à vis de la mère : dans le « tum'asmanqué » que lui adressait sa fille chaque soir en rentrant de l'école, l'auteure entend le « m'asman/maman » primordial (Ness, 2020 : 10). Son dernier livre, intitulé justement *Les manquants* (2023) est un roman à la fois écologique et politique qui illustre la condition et l'amitié de trois femmes dans un monde viticole où le regard social se distingue radicalement de celui de l'intimité.

*Ainsi font-elles toutes* a très vite été salué d'abord au Québec puis en France. Les critiques relèvent très justement un style sollersien chez Ness, qui d'ailleurs publiera deux ans plus tard une étude du rêve dans les écrits de Sollers (2007). Pour Christian Desmeules, le roman est composé « avec l'oreille absolue de la musicienne-née. C'est une "opération amoureuse" qui se conjugue tout au féminin : échappée de la rencontre, glissando de la séduction, climax puis retour au réel des malentendus » (Desmeules, 2005). Ceci dit, le livre incitera aussi quelques rares critiques. Jean-Philippe Martel (2005) émettra des doutes éthiques quant à l'attitude transgressive du personnage principal notamment dans ses choix moraux et même langagiers. Il déplore le fait que l'héroïne « ne semble connaître d'autre limite que celle de n'en pas avoir » ; et dans la préférence de la narratrice pour certains termes en usage dans la Métropole, Martel accepte de reconnaître « l'adaptation – et donc l'évolution – d'un sujet moralement et financièrement "libre" » mais cette adaptation reflète pour lui « un profond vide existentiel, une faiblesse identitaire, qu'il s'agit absolument, et immédiatement, de combler. Et comme il est éloquent de constater vers quelles chimères se tournent les personnages ! ».

À propos de cette critique, il est utile de rappeler l'attitude traditionnelle, ainsi que celle quelque peu différente de Wagner, face à *Così fan tutte*. On a longtemps pensé que le libretto de l'opéra semblait incompatible avec la musique. Le *Leben* de Niemetschek inaugure cette tradition en 1798 avec ce commentaire qui sera souvent repris : « On se demande comment [Mozart] a pu condescendre à gaspiller ses mélodies divines sur un texte aussi frivole » (*apud* Goehring 2004 : 6). La critique en général, du moins telle qu'elle s'est exprimée jusqu'à la réévaluation de l'opéra dans les années 50, s'est heurtée à l'apparente incongruité entre la musique de Mozart et le libretto de Da Ponte, s'efforçant de voir dans le paysage de l'œuvre autre chose que quelques oasis musicales dans un vaste désert verbal.

Wagner, quant à lui, adoptera une vision assez similaire, mais qui se distingue aussi en partie de manière importante, de l'opéra. Lui aussi critique l'œuvre, mais il relève encore, somme toute ironiquement, le génie de Mozart d'avoir su adapter sa musique à la qualité propre du libretto :

Oh ! que j'admire Mozart de n'avoir pu trouver, pour le *Titus* et pour *Così fan tutte*, une musique comme celle de *Don Juan* ou celle du *Figaro*. Il était impossible à Mozart d'écrire de la belle musique lorsqu'il n'était pas inspiré. [...] Il lui fallait rencontrer un poète que lui, musicien, n'eût eu qu'à aider ; et il ne rencontra pas ce poète. Un faiseur de livrets d'opéras, tantôt pédant et ennuyeux, tantôt frivole et léger, lui présentait des sujets d'airs, de duos et de morceaux d'ensemble qu'il mettait ensuite en musique suivant le degré de chaleur qu'ils éveillaient en lui et de façon à leur donner une expression aussi exacte que le comportait leur texte. Mozart avait ainsi mis en évidence cette inépuisable faculté de la musique, de répondre pleinement à toutes les exigences du poète (Wagner, 1874 : 144).

Ainsi, en marge de la tradition, Wagner ne fait pas la distinction entre la qualité de la poésie et celle de la musique : il les critique toutes deux.

Depuis la perspective wagnérienne, ce serait une erreur que d'appliquer la critique commune de l'opéra de Mozart au roman de Ness en disant que son roman puise aussi bien dans ce qui est « élevé et vertueux » – c'est à dire l'art de la littérature et de l'opéra – que dans ce qui est « vulgaire et chargé de vice » – la sexualité et ses chimères. Ce serait aussi une erreur d'affirmer que la source et le produit sont tous deux « frivoles » comme le pense Wagner. Cette distinction entre ce qui est élevé et ce qui est vulgaire impliquerait une perspective éthique dont le roman lui-même se débarrasse à toutes ses pages. Si les critiques de cet ordre n'ont que peu de prise sur le roman c'est parce que, selon les propos de l'auteure recueillis dans un entretien sur son roman *Autobiographie de l'étranger*, à la base « l'interdit reste, comme tout désir, irrésolu » (Lacasse, 2020). Par ailleurs, dans un des nombreux moments autoréflexifs d'*Ainsi font-elles toutes*, le personnage principal – et on a toutes les raisons de croire que nous entendons ici la voix de Ness<sup>4</sup> – désarme la critique de l'ordre éthique qu'elle prévoit se lever à son encontre, en se reconnaissant en somme dans les héroïnes de *Così fan tutte* : « Ça se met encore à chuchoter. La femme légère... la perverse... la volage... la profiteuse... la menteuse... la contrôlante... l'hystérique... » (Ness, 2005 : 67). Et plus loin, de dire : « Les jaloux se révoltent... On me traite d'immature... d'idéaliste de complexée... de romantique... d'exigeante... d'égoïste... de capricieuse... d'adolescente... d'utopiste... de provinciale en mal de bohème... Allons plus loin. La vie seule ne suffit pas » (Ness, 2005 : 67). En somme, tout comme Mozart dans *Così fan tutte*, Ness choisit d'aller au-delà de la religion de la Faute.

<sup>4</sup> Les textes de Marie-Ève Lacasse estompent les frontières entre genres littéraires. Dans son entretien de 2020 avec le journal *Le Devoir* où elle tente d'éclaircir la fonction de narratrice de son roman *Autobiographie de l'étranger*, elle dit trouver plus juste de parler, en général, de « la persona de l'auteure ».

Dans ce passage du roman, on peut entendre l'écho d'*Une saison en enfer* de Rimbaud où il écrit que « la vraie vie est absente ». Ness, qui cite ou paraphrase Rimbaud à plusieurs reprises, choisit de reprendre du « poète fulgurant » la résistance politique à l'ordre bourgeois – notamment vis-à-vis du travail – et la transgression tant langagière que sexuelle. Dans un de ses nombreux passages autoréflexifs, elle écrit : « Ce livre aurait pu s'intituler “De la désobéissance” ou “De la transgression” » (Ness, 2005 : 124). L'opéra *Così fan tutte* lui aussi s'inscrit dans une voie de la désobéissance, et même de la transgression, notamment dans la position que prennent Mozart et Da Ponte face à l'influence grandissante au XVIII<sup>e</sup> siècle de l'auteur dramatique Carlo Goldoni<sup>5</sup>. L'énorme influence que joua la rébellion de Mozart contre Goldoni sur le travail de Ness mérite d'être mentionnée ici.

Dans *The Cambridge Companion to Mozart*, Goehring (2003 : 131), relève le fait que Goldoni s'érige contre la fameuse formule aristotélicienne de la catharsis selon laquelle la comédie donne les moyens de promouvoir la vertu en offrant aux spectateurs des exemples négatifs. Pour Goldoni, le simple fait de montrer le vice sur scène, même pour s'en moquer, ne fait que promouvoir ce vice. Pour rehausser la place de la vertu au théâtre, il choisit d'éliminer l'improvisation, une caractéristique essentielle de la *commedia dell'arte* ; il demande à ses comédiens d'adhérer fidèlement à son texte ; et il choisit de pacifier la comédie en la mêlant avec la tragédie (Goehring, 2003 : 131). De la tragédie, Goldoni reprend la noblesse des sentiments et de l'action, et de la comédie il garde les situations et les personnages plus plausibles que ceux de la tragédie. Ainsi, le théâtre de Goldoni cherche à relier l'exubérance créative à la vertu, en injectant dans la comédie une dignité morale que l'on ne trouvait pas dans la *commedia dell'arte* (Goehring, 2003 : 131). Goldoni vise en somme à réformer le théâtre en donnant à l'éthique de la tragédie les moyens de la comédie.

*Don Giovanni* et *Così fan tutte*, les deux opéras de Mozart dont les livrets furent écrits par Da Ponte, rejettent non seulement cette visée goldonienne d'une comédie « bien élevée » mais ils repoussent aussi la notion qui est dominante à l'époque, d'une sentimentalité psychologique selon laquelle le corps externe constitue le reflet fidèle de la vertu intérieure (Goehring, 2003 : 146). En réponse à Goldoni, *Così fan tutte* propose de démontrer la légèreté des femmes de façon méthodique, certes, mais sans pour autant les condamner (Goehring, 2004 : xiv).

Le libretto de l'opéra s'ouvre dans un café, où deux officiers prétendent que leurs épouses, deux sœurs, leur seront éternellement fidèles (Da Ponte, 1790 : 4). Un inconnu, Don Alfonso, lance le pari qu'il saura prouver qu'ils se leurreront : « Tout doux ; et si je vous démontre aujourd'hui même qu'elles sont comme les autres ? » (Da Ponte, 1790 : 6). Pour Don Alfonso, toutes les femmes sont infidèles. Une fois le pari accepté,

<sup>5</sup> Goldoni écrivit plus de 150 pièces dont la tragédie *Griselda*, la comédie *Arlequin serviteur de deux maîtres* ; et l'opéra bouffe *L'apothiquaire* mise en musique par Haydn.

les deux officiers font semblant de partir à la guerre et quittent leurs femmes. Ils reviennent peu de temps après, déguisés en officiers albanais, et chacun courtise la femme de l'autre. Dans l'Acte II, ils réussissent tous deux à vaincre les résistances des femmes grâce aux efforts de la servante et de Don Alfonso. Elles acceptent le mariage avec ces nouveaux prétendants, mais lors des doubles épousailles, les deux officiers tombent le masque et les sœurs découvrent qu'elles ont été bernées (Da Ponte, 1790 : 59). Après tous ces malentendus et cette confusion contagieuse, tout est pardonné dans l'admiration que les personnages ont tous de leur aptitude à accepter le bon et le mauvais dans la vie (Da Ponte, 1790 : 60).

Dans un sens, le récit de *Così fan tutte* n'est pas original. Le libretto suit la lignée des histoires de gages sur la fidélité des femmes, telles que *Le Decaméron* de Boccaccio, *Cymbeline* de Shakespeare, et l'histoire de Céphalus et Procris dans le septième livre des *Métamorphoses* d'Ovide. Toutefois, ces textes-là présentent la question de l'infidélité des femmes de manière tragique tandis que *Così fan tutte* évite de porter jugement sur les deux sœurs qui tombent dans le piège monté par tous leurs proches. Plus près de la comédie de Da Ponte, il y a sans doute *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux et son histoire de jeux d'identités. Mais chez Marivaux, il s'agit surtout d'étudier les conflits d'intérêt entre les maîtres et les serviteurs, tandis que Mozart et Da Ponte présentent des relations de classe plus horizontales.

Ainsi, par rapport à son horizon textuel, *Così fan tutte* nous offre un comique qui décape, qui mine les bases d'une morale sentimentale, et qui privilégie la mobilité ironique sur la certitude de la vertu. Le libretto de l'opéra se termine avec ces mots que tous les personnages chantent en chœur : « Heureux celui qui prend tout par le bon côté, et qui laisse la raison le guider à travers les événements et les épreuves. Ce qui d'habitude fait pleurer les autres, il trouve le moyen d'en rire et au sein des tourbillons terrestres, il saura trouver le calme » (Da Ponte, 1790 : 60). En ceci au moins, l'opéra de Mozart désobéit aux normes, et peut même être considéré comme une interprétation transgressive d'un modèle de récit déjà bien développé.

Dans *Ainsi font-elles toutes* comme dans *Così fan tutte*, il n'y a aucune volonté de transcendance morale. Le roman et l'opéra sont à la fois légers et légèrement déconcertants. Plutôt que d'adopter cette trop commune « mission de bonne conscience », dont parle Barthes, le texte de Ness, de par son style haché, est imprégné d'une éthique de l'instantané. En promouvant ce qui est décrit comme une « vie-diapositives. *Pause. Rewind. Skip* » (Ness, 2005 : 58), il propose une relation à la vie de type *Erlebnis* où le plaisir du moment prime sur l'*Erfahrung* et son apprentissage cumulatif au fil du temps (Benjamin, 1982) : « Si Agnès et moi étions allées au bout du monde, ça aurait été uniquement pour ne rien faire. Célébrer le plus inutile, le plus gratuit » (Ness, 2005 : 80).

En effet, dès l'incipit du roman – « Dans un instant » – son mode opératoire est donné : tout tournera autour de l'expérience de l'imminent. Le premier paragraphe

qui fonctionne comme une sorte d'ouverture musicale, annonce l'enjeu radical du roman qui est de vivre dans le moment.

Dans un instant, il n'y aura rien d'autre au monde que la porte bleue et la poignée, le paillasson, la serrure, le papier collé dans la vitrine qui dit Entrez, nous sommes ouverts, un signe de ta main, notre premier silence. Je guetterai l'entrée en matière, la décharge musicale. Elle viendra (Ness, 2005 : 15).

Il s'agit ici non seulement d'un désir vécu dans l'instant mais du désir même d'un désir à venir, mû par une « décharge musicale ». À la base, le terme de « décharge » fait référence à l'enlèvement d'un poids, c'est à dire un soulagement, un conduit par lequel s'écoule un trop plein de substance. C'est, selon le *Trésor de la langue française informatisé* (2004), littéralement « le passage d'une charge électrique d'un corps dans un autre ». Par extension, il s'agit aussi, dans la décharge, d'une action de libération émotionnelle, affective ou nerveuse, voire sexuelle, chez un sujet, et le résultat de cette action. Puisque cette action et son résultat sont musicaux chez Ness, le texte suggère que le sujet à la fois compose – et est composé de – sa propre musique.

La première référence à la musique (en dehors du titre) est donc associée aussi bien à Agnès, la libraire, qu'au langage à connotation érotique qui établit dès le début du livre un lien fort entre les livres comme objets, le désir physique et l'écriture du roman : « Elle a choisi un disque que je reconnaissais. Cette musique, tellement française, qu'elle fait jouer parmi les livres, les rayons... Étangs, mares, lotus, nénuphars » (Ness, 2005 : 17). Ce lien érotique entre livres et musique trouve son écho dans le couple de ses amants puisque, comme nous l'avons vu, Luis est écrivain et Paul musicien.

Précisons tout de suite que la musique n'est pas idéalisée chez Ness. Par exemple, un après-midi de « cuite », la narratrice rentre chez elle, s'effondre sur le lit, passe d'un disque à l'autre avec la télécommande à bout de bras : « j'accroche un des boutons avec mon pouce devenu énorme. Un concert orgiaque éclate dans mes tympans jusqu'à la douleur. J'éteins le lecteur de disques, puis m'écrasant sur le parquet, je me dis que la machine humaine s'occupera du reste » (Ness, 2005 : 31).

Si nous entendons l'hybridité de manière simplifiée comme l'imbrication d'au moins deux influences, la structure esthétique de base du livre y participe à un niveau essentiel. Les références à Rimbaud et à Mozart reflètent l'importance que jouent Agnès et Paul sur la narratrice. Ce mélange dans la vie de la narratrice d'une représentante de l'accès à la littérature et d'un représentant du monde de la musique fait écho à la condition de possibilité de l'opéra en général, c'est à dire le rapport intime entre le livret et la musique.

Pour mieux évaluer l'apport de Ness dans l'hybridation de la littérature avec la musique, considérons ici les caractéristiques essentielles de l'opéra comme genre. Comme le notent Linda et Michael Hutcheon (1996 : 7),

[...] what is usually forgotten is that the opera libretto is a *script*, and as such it is words, but words that make possible the dramatization on stage of a place, a time, a set of characters and dramatic action – all crucial to the *experience* of opera as a performed art form and therefore to the *meanings* given to it.

Étant donné que l'opéra se présente comme un art lyrique à la fois musical et théâtral, on ne s'étonnera pas si beaucoup d'écrivains – comme Beaumarchais, Voltaire, Rousseau, Zola, Colette, Claudel, Gide, Valéry et Cocteau – s'adonnent aussi à l'écriture de livrets d'opéra. Certains refusent que l'on coupe ou manipule quoi que ce soit dans leur textes, tandis que d'autres donnent toute licence de couper, de désarticuler, ou de modifier leurs écrits. Pour Catherine Kintzler (1991 : 351), « l'opéra ne se construit pas sans le théâtre, et le théâtre ne se dévoile pas sans l'opéra ; leur intelligibilité repose sur leur parallélisme ».

Parce que l'opéra est une œuvre musicale écrite pour un orchestre et des chanteurs et parce qu'il emploie musique, texte, action, jeu théâtral, scène et danse, il se définit comme un « art total » qui vise à rendre l'unité et l'intensité des émotions. Pour Guerino Mazzola, « la performance musicale traite de la transformation d'une partition (typiquement occidentale et classique) en une entité physique composée d'événements acoustiques et de l'incarnation des symboles de la partition dans le corps des musiciens » (Mazzola, 2011 : 3).

Le projet « opératique » de Ness d'imbriquer texte et musique repose donc sur un système de relations complexe fort développé. Pour simplifier, il est utile ici de rappeler un aspect essentiel de l'expérience que nous faisons tous de la musique. Le travail du philosophe Philippe Lacoue-Labarthe (2015) met en lumière trois questions fondamentales qui se posent à l'écoute de la musique. La première touche à la sonorité : comment cela sonne-t-il ? La deuxième a à voir avec la forme et sa structure, par exemple en relation à sa syntaxe, sa polyphonie, son rythme, etc. : comment se développe et évolue le morceau ? La troisième question concerne son effet : comment cela me *touche* ? L'apport de Ness au débat de la relation entre musique et littérature tient à cette sonorité, à ce développement, et surtout à ce toucher. *Ainsi font-elles toutes* repose en grande partie sur l'idée que la musique accompagne, communique et appelle le désir érotique.

Pour développer cette idée du rapport de Ness à la musique notamment de *Cosi fan tutte*, citons la perspective d'Yves Bonnefoy sur le caractère érotique de l'opéra de Mozart. Malgré les fréquents mobiles sérieux tels que « le bien de la société, l'élan vers le Ciel, l'amour supposé des humbles, l'amour, tout simplement » (Bonnefoy, 1995 : 172), il note que *Cosi fan tutte* est en fait traversé de pulsions déguisées, qui sont plus érotiques que spirituelles. Pour Bonnefoy, cet opéra est l'expression la plus spontanée et la plus fiévreuse du désir. Ce qui frappe avant tout, c'est la gaieté de l'opéra, et même son intense élan de joie : « À chaque instant [...] éclate une joie puissante, mystérieuse

et c'est même une affirmation qui semble s'en dégager [...] » (Bonnefoy, 1995 : 186). Cette joie peut étonner face à la découverte, notamment dans le finale, de tant de manquements, de mensonges et de manipulations : « On s'attendrait [...] dans la musique à quelque chose de discordant ou de doux-amer plutôt qu'à ces accents de triomphe » (Bonnefoy, 1995 : 186). Mais pour Bonnefoy, la joie n'est pas limitée à l'expérience des personnages qui trouvent une entente après tant de machinations : elle reflète aussi la joie de Mozart lui-même d'avoir su proposer une vision positive, et unifiante jusqu'à la compassion, de l'éros plutôt que sa condamnation : « La fin de *Così fan tutte*, et d'ailleurs de bien des passages de l'œuvre, sont cette compassion, sont cette transmutation du néant en être, source de joie<sup>6</sup> » (Bonnefoy, 1995 : 188). Si besoin était, cette perspective justifierait pleinement le choix de Ness de traiter de la qualité musicale de l'érotisme avec joie, sans honte et sans aucun sentiment de culpabilité<sup>7</sup>.

Le discours que tient Ness sur le plaisir érotique ajoute au moins trois éléments à cette déculpabilisation : la quête du plaisir est l'équivalent de l'expression de la désobéissance, et même de la liberté radicale ; le style qui sied à l'expression de l'érotisme suit chez Ness le principe de la métonymie, c'est-à-dire de la juxtaposition spatiale des objets et des corps ; et ce qui exprime le mieux cette idée de l'érotisme est ce que Ness appelle *la forme musicale*.

Si la narratrice vit avec Paul, un compositeur à succès et un créateur d'une énergie remarquable, l'objet essentiel de son désir n'est pas Paul, mais Agnès. Le lendemain de sa rencontre avec Agnès à la librairie, la narratrice dit avoir

passé le reste de la journée à flâner d'un café à l'autre, à feuilleter les journaux, à écraser des cigarettes à peine entamées, à boire d'excellents vins et des liqueurs médiocres dans la plus exquise insouciance. J'ai gaspillé ce que j'ai pu, j'ai voulu célébrer le côté sacré du jour. Agnès, est-ce une fleur ou un fruit ? *Une fruit* ?  
(Ness, 2005 : 20).

---

<sup>6</sup> Michèle Finck (2002 : 26) résume bien la perspective de Bonnefoy sur le compositeur : « Mozart confirme à Bonnefoy qu'il y a deux voies en art : celle de *Don Giovanni* (violence) et celle de *Così* (compassion, tension vers un dépassement des dualismes et vers un "éros" en paix dans "l'agapè"). Même si *Così* n'est qu'un "rêve", il faut œuvrer à cette possibilité ».

<sup>7</sup> Sa décision d'écrire candidement sur l'érotisme et la musique fait aussi écho au choix de Sollers dans son essai *La guerre du goût* de traiter de l'érotisme dans les dessins de Rodin et dans sa correspondance sur ces mêmes dessins. Ness rend d'ailleurs manifeste ce lien avec Sollers en citant cette correspondance de Rodin. Une amante de la narratrice parle du don qu'elle veut lui faire : « Au fait, j'ai copié pour toi des notes qui pourraient t'intéresser, ce sont les lettres de Rodin à Hélène de Nostitz. Écoute la musique [...] » Ce sont des morceaux de Neptune, des femmes déesses. Et tout ceci n'est pas mort, ils sont animés et je les anime encore plus, je les complète facilement en vision, ce sont mes amis de la dernière heure. *Je suis bien heureux ainsi, d'être entre ciel et terre et obligé de l'être comme on est heureux dans les limbes* » (Ness, 2005 : 44, je souligne).

Comme nous l'avons déjà suggéré, le cœur du récit se déroule entre deux axes sexuels, qui forment aussi deux axes esthétiques : cet homme, Paul ; cette femme, Agnès ; et les formes d'expression auxquelles ils sont associés : la musique et le roman. Mais Ness ne se limite pas à un aller-retour entre ces deux axes. Elle veut emboîter ces axes l'un dans l'autre, et tirer le bénéfice de chacun, même dans la transgression du genre dont le mot « fruit » constitue une des nombreuses traces formelles, car l'hybridité esthétique entre le roman et la musique pour Ness passe aussi par l'hybridité des genres.

Après bien des efforts, la narratrice arrive à séduire Agnès, et Paul quitte le domicile devant ce défi qui va au-delà d'une simple affaire de plus de la part de sa compagne. Les deux femmes partent alors vivre des moments de passion intense sur la côte, avant de revenir au Québec, où c'est Agnès qui quitte la narratrice sans aucune explication. Celle-ci, se sentant flouée, se venge sur Agnès en lui faisant regretter la séparation, puis retrouve Paul avec qui elle part vivre à Paris pour continuer leur relation ouverte. Mais une fois en France, elle découvre que Paul a pris pour maîtresse, justement, Agnès. Le livre se termine par un retour circulaire au début du roman. Non seulement la vie de la narratrice se poursuit de la même manière qu'avant, sans transcendance, mais dans le dernier paragraphe elle commence à écrire ce roman-*ci* : les toutes dernières phrases du livre sont identiques aux toutes premières, la seule chose qui les distingue sont les italiques. Ainsi, dans ce futur antérieur, il n'y a rien d'autre au monde que des objets matériels, rien de plus qu'un accueil, un signe physique, un silence qui sera suivi d'autres silences, c'est-à-dire, en somme, les composantes essentielles de la musicalité.

Notons au passage que tout ceci s'écrit sur un fond politique de perspective critique vis à vis du Travail, que Ness écrit avec un T majuscule. Indirectement, tout d'abord, puisque le roman est composé dans son bureau à la clinique où, étudiante en médecine, elle est employée, et où elle devrait se consacrer à sa formation professionnelle. Mais c'est aussi la critique du travail marchand qui se fait explicitement à plusieurs reprises dans le roman. D'une part l'ascension sociale n'intéresse pas la narratrice, d'autre part le Travail est la seule honte qu'elle ressent, car elle s'y sent dépossédée (Ness, 2005 : 35). La critique est claire chez d'autres personnages aussi, par exemple chez Luiz, qui « s'est évadé tôt de la tour du Travail, il préfère se tenir loin, il veille, il est un miracle de folie dans l'immense arnaque » (Ness, 2005 : 69). Du point de vue des relations économiques aussi, donc, le roman propose une perspective sociale alternative.

Précisons si besoin est, ici, que si l'influence capitale de *Così fan tutte* sur *Ainsi font-elles toutes* est indéniable, et si le roman de Ness suit l'interprétation transgressive du vice et de la vertu des femmes de l'opéra de Mozart, il n'a pas pour but de reprendre exactement ou fidèlement les qualités *proprement* musicales de celui-ci. Qu'entendons-nous par littérature et musique ? De la manière la plus succincte possible, le terme littérature fait référence, pour nous, à tout texte imaginatif écrit dans le but de

provoquer du plaisir ou une appréciation esthétique. Le terme de musique, quant à lui, désigne l'art qui combine des sons vocaux ou instrumentaux en vue de produire un sentiment de beauté ou d'émotion, selon des normes culturelles de rythme, de mélodie et d'harmonie. Puisque le style de Ness n'est pas sujet à un principe harmonique de la sonorité des mots et de leurs combinaisons, il est vrai que la musicalité dans son écriture n'est pas euphonique. Nous pouvons, néanmoins, lier la variété remarquable et dynamique des interactions subtiles entre les personnages, telles qu'elles sont véhiculées dans l'orchestration de Mozart, avec le style trépidant qui domine chez Ness. Prenons comme exemple, d'abord, cette description d'Agnès :

Tu t'es lancée derrière ton ordinateur. J'ai guetté un signe particulier, un sourire ou une moue. Rien. Pas indifférente non plus. Tu circulais de toutes tes hanches entre les bibliothèques, visiblement danseuse, regard épaules ventre genoux chevilles seins bassin cuisses dos cul, *being beauteous* (Ness, 2005 : 20).

Au-delà de la référence explicite ici au poème à la fois transgressif, politique et érotique, voire extatique, de Rimbaud « Being Beauteous » (Khan, 2016), si nous imaginons que le style de Ness est fait de notes on pourrait le décrire comme « mozartien » dans le sens où il est traversé de tours inattendus. *Così fan tutte* est construit à partir de toute une série de ruptures de plans scéniques. Le style du roman de Ness, lui aussi, est haletant, fait d'éléments rapidement liés par leur proximité spatiale plutôt que par une narration à base psychologique ou sentimentale. L'importance du procédé métonymique est telle que même les virgules disparaissent. Aucun espace n'est consacré au domaine de la psychologie ou de la sentimentalité. Selon la narratrice, la psychologie est d'ailleurs source de violence. En parlant de Paul, elle dit : « Il sait que je sais, pour Agnès. Il ne s'en préoccupera pas, il y a longtemps qu'il a abandonné les tentatives de compréhension, la violence de la psychologie » (Ness, 2005 : 126).

La littérature ne peut généralement pas se mesurer à la musique quant à sa capacité polyphonique. Comme le dit bien Milos Zatklik (2001 : 61) : « polyphonic setting is possible in pre-object music arising from the permeation between the self and the surrounding world but not in discursive literature, where objects cannot truly permeate each other ». Ceci dit, si les effets de simultanéité sont un véritable défi pour l'écrivain, Ness s'en approche, comme nous venons de le voir, grâce à son emploi de la métonymie, de l'absence de ponctuation et son effet d'énumération rapide de termes descriptifs.

Citons un deuxième exemple du style rompu de Ness qui se détourne des conventions syntaxiques traditionnelles. Ici, l'énumération la plus rapide possible d'événements se rapproche, en quelque sorte, de la verticalité de la polyphonie musicale :

Deux filles se flattent les fesses devant moi, elles se sentent immédiatement regardées, accentuent leur jeu, j'entre dans le bal

des araignées. Je me tourne vers la Suzon, je paye, je glisse mon numéro de téléphone avec la facture. Elle sourit, sans plus. Alors marche arrière. Manteau, ouvreuse, dehors. Vague impression de naissance, dedans chaud et humide, dehors froid et hostile. Il y a des milliers d'étoiles ce soir, en plein centre-ville. Un avion passe (Ness, 2005 : 51).

D'un côté, Ness adopte une perspective hypermatérialiste sur le monde. En ceci, son écriture reflète assez fidèlement son propos sur l'érotisme : la récompense se trouve dans le passage d'une partie de plaisir à la suivante, d'un acte sexuel à un autre, sans grande conséquence, même pratique. Elle « flashe » sur un corps, puis un autre, et exprime ces coups de foudre dans un style « diapositive » qui fonctionne précisément comme une série d'apparitions et de disparitions subites de contrastes de lumière et d'ombre. Chez Ness, une image suit une autre, rapidement, et elles ont pour lien principal une structure métonymique. Ce qui compte par-dessus tout ce n'est pas l'image elle-même, mais la proximité de deux objets, de deux corps dans l'espace. Ainsi, son esthétique littéraire constitue la représentation matérielle du contenu de son propos sur l'érotisme. Ce que recherche Ness (2005 : 87), c'est « la primauté de la volupté sur le dieu Logos. Pas de cagibi sombre ni de lumière absente. Que le soleil continue la nuit. Point ».

L'écriture de Ness reflète non pas seulement la musique de Mozart dans ce qu'elle a de plus rythmique, mais surtout les besoins du plaisir érotique tel qu'elle l'envisage. D'ailleurs elle écrit : « J'ai passé l'après-midi à écouter des concertos, couchée par terre, les bras en croix. Je voulais que la musique entre dans mes oreilles, mes yeux, mes narines, ma bouche, qu'elle m'habite comme un homme, jusqu'au cœur. C'était Mozart » (Ness, 2005 : 123). Il ne s'agit donc pas d'imiter Mozart, mais de le prendre et d'en être prise. Ce n'est pas une proposition simple : le plaisir érotique pour Ness – le lien qu'elle recherche entre son corps, les musiques et les corps désirés – produit en même temps une coupure radicale d'avec le reste du monde, car ce plaisir se situe dans un présent disloqué de toute continuité temporelle, et même de toute raison : « L'érotisme est rare, il est dans l'instant d'une seule seconde » (Ness, 2005 : 82). C'est aussi « l'expérience la plus intime qui soit. Ça nous coupe du reste, de la raison, de la mort » (Ness, 2005 : 70).

En somme, non seulement *Ainsi font-elles toutes* prend pour thème l'éros, mais aussi l'érotisme traverse son écriture et est donc coextensif au mouvement de sa musicalité. Aux côtés des glissements, Ness nous offre des changements de directions, des petits soubresauts qui ressemblent à des hoquets, des parataxes, des surgissements du hors champ, des murmures, des mélanges d'élégance et de rudesse, des motifs imbriqués les uns dans les autres, aguicheurs, à la fois sensuels et nerveux. Dans ce matérialisme où la narratrice passe d'un corps et d'un amour à un autre, et tant pis pour le précédent sujet de l'affection, nous sommes aux antipodes du romantisme, dans

le sens où celui-ci vit principalement dans un monde de métaphores tirées de l'environnement en général et du monde naturel en particulier. De plus, le romantique est au moins sémiologue, continuellement en désir d'interprétation, tandis que le libertin ne s'intéresse à l'étude des signes que pour mieux jouir de la séduction de son partenaire, avant de jouir de son corps.

Qu'en est-il, alors, de l'amour dans ce monde ? Si Ness y fait souvent référence, elle n'en développe ni l'expérience, ni le concept. La narratrice déclare aimer, puis trouve très vite ailleurs matière à assouvir ses désirs, puis dit aimer de nouveau. D'ailleurs, pour elle, l'amour est un but invivable en soi. Dès que l'on se dit « je t'aime » il faut se quitter. « Je ne crois pas que l'on puisse se supporter davantage que cela. Je ne crois pas que l'on puisse vivre autrement l'amour » (Ness, 2005 : 117). Pour certains lecteurs, le fait que les amants chez Ness n'ont de valeur que dans l'instant du plaisir sera vu comme un défaut éthique. Mais, posons la question de nouveau : *Ainsi font-elles toutes* est-il vulnérable à ce genre de critique ? Considérons le passage suivant :

L'amour est peut-être affaire d'hommes, mais le plaisir reste l'affaire des femmes. Qu'est-ce que le plaisir ? Ce qu'il plaît à quelqu'un de faire, d'ordonner ; ce qu'il juge bon, ce qu'il veut. Si c'est votre plaisir, si c'est votre bon plaisir. A son plaisir : comme il lui plaît. Comme cette définition est légère ! musicale ! On n'atteint pas le plaisir contre quelqu'un ou quelque chose ; le « bon plaisir » résonne tel un rire, « comme il lui plaît », oui, selon son envie, son goût, son enchantement, son humour, sa liberté radicale (Ness, 2005 : 119).

Nous voyons ici la marque d'un début de résonnance sadienne selon laquelle les corps appartiennent à tous et, comme tels, se doivent d'être disponibles à chacun qui désire en user pour son plaisir. Mais ce qui est plus important, c'est que le plaisir correspond, chez Ness, au besoin de concilier ce qu'elle appelle deux « chances contradictoires, la solitude et l'amour ». La solitude « est une arme lourde, essentielle, une vertu » dont il faut se « revêtir comme d'une parure » (Ness, 2005 : 103). *Larvatus prodeo*, aurait dit Descartes. Mais la narratrice est d'accord avec son concubin Paul lorsqu'il proclame, parlant des différences dans l'interprétation instrumentale :

Les femmes ont un jeu plus feutré que celui des hommes. On dirait qu'elles veulent nous dire un secret... Elles jouent plus seules, aussi. Fermées. C'est leur principal défaut. La musique de chambre porte bien son nom. Les femmes interprètes sont des virtuoses de l'intimité et de la solitude (Ness, 2005 : 57).

La réponse à notre solitude existentielle serait alors de pratiquer sur celle-ci une sorte de réappropriation. À travers les qualités que Ness découvre dans la musique, elle cherche à créer un nouveau monde séparé du monde quotidien. Dans ce qui rappelle le trait de l'écriture que Barthes avait reconnu chez Sollers, le premier paragraphe

d'*Ainsi font-elles toutes* sera repris, comme nous l'avons mentionné, mot pour mot, dans une sorte de « futur antérieur », et le livre, échappant en cela encore une fois à toute transcendance, pourrait ainsi ne jamais terminer. En effet, la fin du roman auto-cite son début ainsi :

*Dans un instant, il n'y aura rien d'autre au monde que la porte bleue et la poignée, le paillason, la serrure, le papier collé dans la vitrine qui dit Entrez, nous sommes ouverts, un signe de ta main, notre premier silence. Je guetterai l'entrée en matière, la décharge musicale. Elle viendra* (Ness, 2005 : 126).

Ce texte répété aux deux bouts du livre donc – et dont la seule différence est l'emploi d'italiques à la fin – propose un rapport de type érotique, une décharge musicale qui éliminera le reste du monde, qui existera seul et par-dessus toute autre expression, toute autre manifestation individuelle ou sociale.

Dans cette absence de fin, sont réunies les trois fonctions essentielles de ce livre que nous avons développées dans cette étude. Il y est question de la fonction de la qualité musicale du rapport érotique, étant donné que la musique accompagne et communique le désir érotique depuis la nuit des temps. Nous y entendons aussi le style « diapositive » qui fonctionne comme représentation matérielle du contenu de son propos sur l'érotisme puisque le style du roman reflète son éthique. Finalement, nous nous trouvons face à une sorte de transgression temporelle. Ce retour du texte au début du livre signifie une résistance à la progression du temps. Bien que le sous-titre de l'opéra de Mozart qui sert de source d'inspiration au roman soit « L'école des amants », chez Ness aucune leçon n'est apprise. Mais aucune n'est recherchée non plus, car il s'agit de vivre le plaisir avant tout : « la primauté de la volupté sur le dieu Logos ». Dans *Ainsi font-elles toutes*, toutes les musiques, même littéraires, font ainsi, elles se frayent un chemin vers nous et cette rencontre peut prendre des formes érotiques.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ATILF (2004) : *Trésor de la langue française informatisé. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, ATILF, CNRS et Université de Lorraine. URL : <http://atilf.atilf.fr-tlf.htm>
- BARTHES, Roland (1979) : *Sollers écrivain*. Paris, Seuil.
- BENJAMIN, Walter (1982) : « Sur quelques thèmes baudelairiens », in Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris, Payot.
- BONNEFOY, Yves (1995) : « Mozart en son point du monde », in Yves Bonnefoy, *Dessin, couleur et lumière*. Paris, Mercure de France.
- DA PONTE, Lorenzo (1790) : « Mozart, *Così fan tutte* », in *Opus 31*. URL : [https://musique-opus-31.fr/fichier\\_oeuvre/Mozart-Cosi%20fan%20tutte](https://musique-opus-31.fr/fichier_oeuvre/Mozart-Cosi%20fan%20tutte)

- DESMEULES, Christian (2005) : « Roman québécois - Clara Ness ou l'exercice du bonheur ». *Le devoir*. URL : <https://www.ledevoir.com/lire/79372/roman-quebecois-clara-ness-ou-l-exercice-du-bonheur>
- FINCK, Michèle (2002) : « Yves Bonnefoy et Mozart : de *Don Giovanni* à *Cosi fan tutte* ». *Dalhousie French Studies*, 60, 17-27. URL : <http://www.jstor.org/stable/40836789>
- GOEHRING, Edmund (2003) : « The opere buffe », in S. P. Keefe (éd.), *The Cambridge Companion to Mozart*. Cambridge , Cambridge University Press, 131-146.
- GOEHRING, Edmund (2004) : *Three Modes of Perception in Mozart: The Philosophical, Pastoral, and Comic in Così fan tutte*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HUTCHEON, Linda & Michael HUTCHEON (1996) : *Opera : desire, disease, death*. Lincoln, University of Nebraska Press.
- KHAN, Salah (2016) : *Revolución e ironía en la Francia del siglo XIX*. Madrid, Anthropos.
- KINTZLER, Catherine (1991) : *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. Paris, Minerve.
- LACASSE, Marie-Ève (1997) : *Masques*. Hull, Québec, Vents d'ouest.
- LACASSE, Marie-Ève (2017) : *Peggy dans les phares*. Paris, Flammarion.
- LACASSE, Marie-Ève (2020) : *Autobiographie de l'étranger*. Paris, Flammarion.
- LACASSE, Marie-Ève (2020) : « Autobiographie de l'étranger : ici comme ailleurs ». Entretien animé par Natalia Wysocka, *Le Devoir*. URL : <https://www.ledevoir.com/lire-573870/iii-litterature-quebecoise-ici-comme-ailleurs>
- LACASSE, Marie-Ève (2023) : *Les manquants*. Paris, Seuil.
- LACOUE-LABARTHÉ, Philippe (2015) : *Pour n'en pas finir : écrits sur la musique*. Paris, Bourgois.
- Le Monde & AFP (2023) : « Politique de la ville : 111 nouveaux quartiers classés prioritaires en 2024 ». URL : [https://www.lemonde.fr/societe/article/2023/12/30/politique-de-la-ville-111-nouveaux-quartiers-classes-prioritaires-en-2024\\_6208432\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2023/12/30/politique-de-la-ville-111-nouveaux-quartiers-classes-prioritaires-en-2024_6208432_3224.html)
- MARTEL, Jean-Philippe (2005) : « Nouveauté livres : *Ainsi font-elles toutes*, Clara Ness ». *Liaison*, 1 : 1. URL : [https://www.usherbrooke.ca/liaison\\_vol40/n01/a\\_sortie\\_4001.html](https://www.usherbrooke.ca/liaison_vol40/n01/a_sortie_4001.html)
- MAZZOLA, Guerino (2011) : *Musical Performance. A Comprehensive Approach: Theory, Analytical Tools, and Case Studies*. Berlin et Heidelberg, Springer-Verlag.
- NESS, Clara (2005) : *Ainsi font-elles toutes*. Montréal, XYZ éditeur.
- NESS, Clara (2006) : *Genèse de l'oubli*. Montréal, XYZ éditeur.
- NESS, Clara (2007) : « Du rêve dans les romans de Philippe Sollers ». *Filigrane*, 16 : 2, 54-61. DOI : <https://doi.org/10.7202/016921ar>
- WAGNER, Richard (1874) : *Opéra et drame in Musique et musiciens*, vol. 1, trad. de Guy Charnacé. Paris, P. Lethielleux. URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Opéra\\_et-Drame,\\_I\\_\(Wagner,\\_trad.\\_Charnacé\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Opéra_et-Drame,_I_(Wagner,_trad._Charnacé))
- ZATKALIK, Milos (2001) : « Is there Music in Joyce and Where do we Look for it? ». *Joyce Studies Annual*, 12, 55-63.