

LA MARIONNETTE ET LE PAPILLON III

(fin)

I

La souffrance

L'expression, donc, mais la souffrance !¹ Elle se trouve redoublée par ce que loin de n'être que l'épreuve la plus ultime et consciente de la vie physique, elle souffre aussi d'elle-même. On veut dire la souffrance de ne pas pouvoir se résoudre, se dépasser ou se sauver par quelque raison, justification ou révélation. On se souvient des mots prononcés lors de la mort d'Écho et qui enclenchèrent le cours terminal du destin d'Adrian : la nécessité implacable qui ordonne d'effacer le bien, la joie et l'espérance. À l'interrogation inscrite dans les marges du XVI^o quatuor : « *Muss es sein ?* », Beethoven avait été répondu par l'affirmative. Adrian, quant à lui, portera sur la partition de cet « *hymne à la souffrance* » la didascalie implicite : « *Ah! Cela ne doit pas être* ». Et, tout aussi fatalement, la musique ne sera *pas* accompagnée d'un remerciement à la divinité pour ses bienfaits et la convalescence accordée comme ce fut le cas dans le mouvement lent du XV^o quatuor de Beethoven. Ainsi, « *de toute évidence, il [l'hymne à la souffrance] a été écrit les yeux fixés sur la Neuvième de Beethoven, en guise de contrepartie au sens le plus mélancolique du terme ; mais non seulement il utilise plus d'une fois négativement la forme de celle-ci, non seulement il la réfute sur le plan négatif, mais il contient aussi une négativité de la religion...* ». Ce point crucial – et, une

¹ Il faut se référer au chapitre précédent, paru en août 2019.

fois de plus, n'oublions pas que Thomas Mann présente le *Faustus* comme une œuvre religieuse – ne doit surtout pas laisser penser au pur et simple athéisme. L'inscription dans le négatif dont il s'agit en réalité creuse bien plutôt le négatif, cette part qui dialectiquement n'est jamais qu'un moment nécessaire, bien qu'ici la négativité soit présentée dans son aspect figé et tétanisé. Toujours est-il qu' « *une œuvre qui traite de la chute, de la damnation, que serait-elle sinon une œuvre religieuse ?* »

Une autre scène se présente alors dans « *un brutal et fier retournement de la pensée* » que Zeitblom, le narrateur, attribue à cette musique autant qu'au geste d'Adrian. C'est une autre scène en effet, une autre Cène en vérité qui retourne l'injonction originelle faites aux proches : ce n'est plus « *veillez avec moi* », mais « *dormez en paix* ». Et ce qu'on peut entendre dans ces propos, c'est « *un renversement de l'idée de tentation, car Faust repousse comme telle la pensée du salut* ». Surtout, ce n'est pas le Pacte qui contraint à refuser le monde ; ce qui est en cause, c'est le jugement subjectif de Faustus, *sa* pensée. En effet, « *il dédaigne de toute son âme le caractère positif du monde en vue duquel on voudrait le sauver et le mensonge de la divine béatitude* ».

*

La question ne peut manquer de se poser : vers quoi nous mènent ces considérations, toutes ces négations et déplacements ? En premier lieu, vers un renversement de la tentation, dit Thomas Mann, car le salut serait la tentation. L'ironie de ce geste – le Sauveur comme tentateur – donne au propos une allure que Dostoïevski n'aurait pas reniée. On songe aussi au

« *non !* » de Don Giovanni. Le religieux, au sens positif de la possibilité d'un salut, apparaît dans ce contexte comme le « *conformisme* » le plus plat. Mais, d'autre part, on fait face à un autre « *renversement de la pensée* », plus subtil, plus profond, dans la mesure où il est engagé par la musique. Le texte est en effet explicite : ce renversement se fait au moyen d'« *une formule informulée, accordée à la seule musique* ». On relèvera la forme oxymorique de cette « *formule informulée* », mais elle ne concerne pas ce qu'on croit à première lecture.

La musique semble s'imposer au titre de voix de « *la lamentation de Dieu devant la chute et sa création à l'abîme* », ou encore celle du « *fait qu'à la créature, une voix fut du moins donnée pour exhaler sa douleur* », celle enfin de la « *consolation autre que celle de l'expression et du pouvoir d'élever sa plainte* ». On pourrait estimer à juste titre que la musique est bien cette voix. Or, il n'en est rien. La thèse est plutôt, dans sa sècheresse, qu'il n'existe « *nulle consolation, nulle conciliation, nulle transfiguration* ». La musique, en vérité, ne dialectiserait rien, et ne tracerait, encore moins véhiculerait, la moindre voie de sortie hors de ce cercle infernal de la plainte. Ce qui se trouve alors souligné, c'est l'« *intransigeance de l'œuvre* ». Tel serait le résultat logique du Pacte : une œuvre géniale, mais diabolique, qui, au moyen *seulement* de la musique, ferait état d'une négativité radicale.

Toutefois, et c'est là l'essentiel pour notre propos, la question nous revient, revêtue d'un autre oxymore : la musique est-elle une propriété du Diable ? Est-ce bien lui qui la commande, totalement et absolument ? Plus radicalement encore : la musique est-elle de part en part d'essence diabolique, sa création la plus haute alors que le Malin n'est que négation,

« *esprit qui toujours nie* » ? Si cette hypothèse se vérifiait, le problème de l'« *ambiguïté* » de la musique serait résolu...

*

Thomas Mann, pourtant, y revient : ce fait, cette damnation de la musique, aussi évidente qu'elle puisse alors paraître, aussi fermée que soit l'œuvre d'Adrian, aussi définitive que soit la présentation, condensée dans cette œuvre, de toute l'histoire de la musique et l'Histoire tout court, ne saurait clore la « question » de la musique. Le texte est en effet jalonné par l'expression « *peut-être* » pour indiquer, à défaut de signifier, une possibilité de la musique, en dehors et au-delà de toute dialectique. Ainsi : « *Mais peut-être, qui sait ?* » Cette formule, dans sa plus grande indétermination, s'accompagne de la mention de « *l'expression en tant que plainte* » dans le contexte d'un « *paradoxe religieux* ». On assiste dès lors à une nouvelle inversion, à un nouvel échange hyperbolique ou hyperbologique, autrement dit le retournement au sein du désespoir le plus terminal en espoir.

Et ce qui se profile ici, dans l'improbable le plus fermé, comme une possibilité qu'aucune logique, qu'elle soit dialectique ou même religieuse, au sens d'annoncée dans et par quelque Écriture, c'est *un au-delà* – comment le nommer autrement ? – de l'intention créatrice, une sorte de vérité informulable qui se soustrait à la connaissance et par conséquent à l'intention. Se révèle donc ceci que, si la musique n'était *que* l'effet de la volonté du Diable, cet au-delà n'aurait guère la moindre chance de paraître.

Thomas Mann parle à propos des dernières mesures de l'œuvre – le fameux passage au violoncelle qui a servi de fil et d'horizon constant à la lecture du *Docteur Faustus* présentée ici² – de « *miracle qui dépasse la foi* ». Il faudrait, *peut-être*, prendre en considération *un* religieux, *quelque chose* de religieux, au-delà de la religion, un peu comme ce fut le cas dans les propos terminaux de Thomas Mann concernant Nietzsche. Cet au-delà « religieux » n'est plus religieux au sens le plus courant (la « *foi* »), puisque ce terme ne recouvre aucun dogme, aucune figure, aucun dieu et il ne fait pas davantage référence à quelque religion naturelle.

*

La forme que prend la dernière échappée de son du violoncelle, c'est donc l'au-delà de l'intention créatrice, qui, de fait, échappe au Diable. Et ce qui se déploie dans le son n'est pas « *le dernier mot* », ou un dernier mot, mais l'au-delà du dernier mot et de la dernière note. On assiste à l'extinction de la musique *pour nous* (« *le silence, la nuit* »). Le son se retire d'ailleurs dans le silence, « *le son qui a cessé d'exister* », et on doit se rendre à l'évidence qu'il se retire de la musique *du* monde et de la musique qui est *au* monde. En effet, dans cet au-delà auquel l'audition s'est hissée, résonne un son « *que l'âme seule perçoit* ». Et c'est pourquoi la musique connaît un retournement : le son « *a changé de sens, et à présent il luit comme une clarté dans la nuit* ».

Plusieurs conséquences se dégagent à cet égard. Tout d'abord, la musique retourne – encore un retournement ! – à son objectivité. Ce n'est plus

² Pour mémoire, il s'agit de la fin du chapitre XLVIII, p. 525 dans l'édition Albin Michel où est commentée la fin de l'œuvre d'Adrian, *Le Chant de Douleur du Dr Faustus*.

l'intention qui préside à son déploiement, mais elle parle *elle-même*. Ce faisant, elle sort de l'ambiguïté dans laquelle elle se trouvait prise et pour ainsi dire confinée. Certes, l'ambiguïté ne cesse pas réellement *pour nous*, qui sommes de ce monde, mais « *peut-être, qui sait ?* », selon la formule, la musique est-elle dès lors à enregistrer à un tout autre état. D'autre part, et conséquence de cette première conséquence, la musique ne serait pas de ce monde et indiquerait *l'autre* que le monde. En effet, que peut bien signifier la remarque : « *Mais le son encore en suspens dans le silence...* » sinon une présence au-delà de l'absentement ? L'épuisement de la musique dans le monde, en quelque sorte son accomplissement en lui, ferait paradoxalement jaillir une libération que la forme profane et éclairée de la musique de *Leonore (Fidelio)* de Beethoven avait signifiée. Toutefois, en insistant, on doit relever que l'accomplissement de la musique selon l'intention, commandée et dirigée par le Diable, ne parvient « miraculeusement » pas à dissoudre l'être ou la présence de la musique. En d'autres termes, la musique ne provient pas de l'esprit négateur, pas davantage y retournerait-elle comme à sa source. En définitive, *l'opération* de la musique sur elle-même, son « *miracle* », à la fin du *Chant de douleur du docteur Faustus*, produit une inversion de la volonté diabolique, en affirmant l'être plutôt qu'en le niant. En un mot, on assiste à une défaite du Diable, et, si l'on poursuit le raisonnement, à une registration de la musique sinon à Dieu, du moins à la positivité de ce qui est. *A minima*, l'affirmation du son suspendu suggérerait que l'être n'est pas défait. C'est le sens, précisément, que l'on pourrait attribuer à l'énoncé : « *Il a changé de sens* ». S'imposerait encore ceci : l'affirmation de la vie et non l'imposition négative de la mort victorieuse. L'être en question serait profilé par une

lueur (« *il luit* »). Enfin, dernière conséquence, la musique relèverait, *à la limite du monde* – formule qui définirait sous un aspect la musique –, et sur les bords opposés de cette limite, d’une méta-ontologie.

C’est ainsi faire l’hypothèse qu’en l’état l’être du monde est troué de part en part par la dissolution et par le commandement du négatif. À l’inverse de cet être en pourrissement, et par le truchement d’un saut dont la dialectique ne peut plus rendre compte du point de vue du monde – et, inversement, dont elle serait absolument le plus ultime des gestes et la vérité –, la musique indiquerait la *présence* flottante, non spatialisable et temporellement inassignable, de l’esprit contre le rien. Cet esprit, cette présence, cette vie, cet être n’envelopperaient pas l’esprit *du* monde – ce qui serait encore dialectique au sens logique et commun –, mais le pur esprit que le monde, malgré ses forces et tendances néantisantes, ne peut épuiser et encore moins vaincre. Pour le dire simplement et peut-être naïvement, il y a les sons du monde, et les autres, que l’on ne peut imaginer, c’est-à-dire imager, et qu’« on » entend en silence *dans* le silence, qu’on entend en ne les entendant pas comme tous les bruits du monde, qui traversent le monde et épongent les traces vides laissées par le travail du néant. (On peut se rendre compte de la réalité de ce paradoxe, qui n’est certes accessible qu’à ceux qui s’adonnent au moins quelque peu à la musique, lorsqu’on a compris qu’il faut établir, ce qui n’est jamais facile, le silence autour de soi mais aussi et surtout en soi pour que la musique, dont il est alors davantage que la condition, c’est-à-dire une réelle partie prenante, ait une chance d’avoir lieu et de se faire entendre). Et c’est cela, cette musique, qu’on percevrait – toujours, en quelque manière – par une

écoute singulière, pour laquelle nous ne possédons pas même d'organe, en entendant la musique désespérée du monde.

*

Rien n'y fait : la musique est toujours mise en cause dans le discours d'adieu qu'Adrian adresse à ses invités dans le chapitre XLVII. En la comparant à la parole, Adrian ne peut s'empêcher de souligner – s'agit-il encore d'une parole diabolique ? – son « *avantage* », c'est-à-dire son ambiguïté, le fait qu'elle « *ne dit rien et dit tout* ». Toutefois, la question qu'Adrian aborde, presque avec distance et avec une lucidité dont on a l'impression qu'elle est touchée par la grâce, ce qui fait la singularité de son discours terminal, est celle de « *l'irresponsabilité préservatrice de l'art en général* ». Et ces considérations impliquent un retour réflexif et critique sur l'esthétique ! Autrement dit, un retour sur le fondement même de l'art allemand, de ses dérives, en particulier dans le cadre du cercle fascisant de Kridwiss, un retour encore sur tout le conditionnement mythologique de la culture allemande (« *il ne fut plus possible de croire à une fiction politique* » !). Ce passage de l'esthétique à sa vérité, au moins dans le discours d'Adrian, conjuguant le bilan, le constat et la critique, avec un ton qui relève, on ne peut en douter, de la confession, comme si cette fois une distance réelle avait pu par la pensée être prise à l'égard du Diable, est une prise en compte du réel. Non seulement du réel, de ce qu'est cette esthétique, à quoi elle a servi, comme elle a véhiculé le mythe et la culture et la culture comme mythe, mais aussi de la pure et simple réalité.

C'est pourquoi, on ne peut refouler le sentiment de désolation à l'écoute de ce discours, dans la mesure où Adrian s'y montre bien plus lucide que la plupart des invités. Car, mis face aux éléments qui constituèrent le Pacte, auquel culturellement ils participent, la majorité des invités quittent les lieux dans l'indignation. Ce départ des invités signifie la même dénégation de réel et de réalité que celui qui se manifeste dans le défilé des habitants devant l'horreur des camps de concentration dans le chapitre précédent. Le contenu de la musique, tout ce qu'elle a véhiculé, tout le fictionnement qu'elle a opéré, toutes les omissions et les oublis, enthousiasmes et jouissances qui furent rendus possibles en son nom, voilà ce que les invités et le plus commun des habitants ne sauraient voir et encore moins accepter pour des raisons *morales* qui n'en apparaissent que plus vicieuses, de tout cela une simple lecture de Nietzsche les en aurait pourtant guéris.

*

L'accent le plus cruel d'Adrian se porte au demeurant sur le lien, lui aussi encore plus inconcevable et dénié, existant entre la religion et le Diable. Le langage archaïque qu'utilise Adrian dans tout son discours fait ainsi référence à la prédestination (« *mon estude de Dieu fut déjà le commencement du pacte...* »), ce qui corrobore le lien avec le luthérianisme et qui, de fait, engage la responsabilité de ce dernier. C'est pourtant la langue, son usage, en l'occurrence son archaïsme, qui prend le relais de l'ambiguïté de la musique, qu'il faut considérer ici, une langue dans laquelle, au fond, la culture et sa musique furent conçus.

Le choix de cette langue par Adrian n'en est pas véritablement un. Le musicien parle la langue qui gît et parle au fond de lui. C'est en elle qu'il se dit en vérité. Et cette langue, dans son archaïsme, dans tous ses aspects au fond si difficiles à registrer au sein d'un cadre, d'une figure ou d'une identité, rassemble tout le fonds culturel des Allemands qu'Adrian résume, voire porte comme un Christ. Cette langue ne cesse de fourcher dans sa bouche, aux deux sens, du lapsus bien évidemment comme glissement et torsion, comme ce qui « *tourne mal* » et fourche dans la bouche, et aussi du diabolisme. L'enchevêtrement des mots, leurs superpositions et leurs échanges ne peuvent être considérés seulement comme spécifiques d'« *une sorte de vieil allemand* », car ce serait là registrer ces effets à la langue de l'extérieur, comme à un objet linguistique parmi d'autres, alors que ce fonds linguistique est en revanche donné et déjà en quelque façon taché et marqué par le mythe. Au demeurant, cette langue, si difficile à formuler ou à arrêter, est sans doute davantage que nulle autre habitée par le mythe. Il est vrai que l'on pourrait affirmer la même chose de bien d'autres langues, et à la limite de toutes. Mais ce qui s'avère spécifique ici, c'est que l'indétermination première, le mélange qu'elle est pour elle-même, ne débouche sur aucune figuration stable. L'indétermination *produit* sa propre indétermination. Autrement dit, l'ambiguïté produit, et *affirme*, l'ambiguïté. Ce trait fondamental touche autant la langue commune que celle de la littérature, et plus encore celle de la philosophie, malgré quelques moments historiques qui ont tenté de reprendre cette langue et de la fixer dans la clarté d'une forme (sûrement pas Luther, malgré la réputation d'avoir donné son acte de naissance à la langue allemande, si l'on veut bien comprendre que derrière cette fixation le fonds obscur continue à agir et

à commander, Goethe sans doute, Nietzsche également car ce fut même son ambition d'essayer d'y mettre un peu d'ordre). « *Problématique et négligé* », tel apparaît en effet cette « *sorte de vieil allemand* ». La remarque donnée par le texte est on ne peut plus claire : « *En effet, depuis combien de temps notre langue est-elle une sorte de barbarie et passablement disciplinée sous le rapport de la syntaxe et de l'orthographe ?* »

Thomas Mann, à l'évidence, connaît la problématique identitaire si spéciale de l'Allemagne. Rien en elle n'est fixé, encore moins objectivable sous le poids de l'intériorité, tout y malléable, compliqué au sens le plus fort, et également tordu. La langue, qui en est le reflet, si pénétrée par le mythe, n'a pas rencontré, surtout au moment de ses assises, le forgeron qu'est la raison. Celle-ci lui apparaissait bien trop superficielle et réductrice, si peu apte à rendre la vérité d'une culture. Et ce trait perdurera, comme on sait, jusqu'à la langue heideggérienne et à ses prises de position à l'encontre de la raison. Et aussi, dans un ordre différent, il n'est pas anodin que la psychanalyse freudienne soit née dans cette langue si malléable, si réceptive aux contraires et aux réversibilités, avec l'idée, sans doute fautive, si l'on suit les analyses de Benveniste, que ce trait linguistique serait le propre de toute langue et le pivot de son fonctionnement, sans parler de la question de l'universel et de l'origine qui furent des obsessions freudiennes, mais pas seulement dans le domaine germanique.³

Pour aller à l'essentiel, on dira que cette langue que pratique Adrian et qu'il met en exergue à la toute fin du livre est de celle qui ne cesse de faire retour

³ Émile Benveniste, *Remarque sur la fonction du langage dans la découverte freudienne*, in *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966. Ce texte est en tout point décisif et mériterait une étude approfondie afin de remettre en perspective non seulement la question de la langue, cela va de soi, mais son traitement en psychanalyse.

– c’est bien en ce sens qu’elle est « poétique » et qu’en toute logique elle ne traite que des retours –, une langue « *versus* » en somme, qui s’oppose à toute forme d’avancée, de ligne et de démonstration quelque peu fondée en raison : « *prorsus* ». Archaïsme, soit, mais surtout archaïsation incessante de la langue au titre de geste fondamental de la pensée, processus par lequel l’ambiguïté, et non seulement en musique qui de fait n’est que l’extrapolation ou la vérité de cette langue, est érigée en principe et en système de pensée.

*

Et l’art, dans ce contexte ? « *L’ambiguïté érigée en système* », donc, mais davantage encore qu’on aurait pu le penser au départ, du point de vue de la réception que chacun peut en avoir. Ici, Adrian revient sur la création et fait le récit, simple, de sa damnation. Le propos est factuel et s’achève aussi dans l’ambiguïté. Il contient d’une part la damnation de devoir composer et d’abord de pouvoir le faire de manière géniale, et d’autre part la tentation de croire, une faiblesse en vérité de croire, que cette musique maudite posséderait une valeur et une positivité au-delà de ce qui la destinait.

Nous revenons donc à la source du *Faustus* : « *... nous sommes au temps où il est devenu impossible d’accomplir une œuvre par des voies vertueuses régulières, en se servant de moyens licites. L’art est désormais devenu impraticable sans l’aide de Satan et le feu infernal sous le chaudron... Oui, oui, chiers compaings, l’art est à un point mort, et devenu trop lourd, se raille lui-même d’estre devenu trop lourd (...). Que si pourtant quelqu’un convie le diable à estre son hôte, pour sortir de cette stagnation et arriver à percer, celui-là engage son âme et prend le fardeau de la faulte de l’époque sur*

sa propre nuque, en sorte qu'il est damné ». Le problème de l'art, de toute évidence, excède la personne d'Adrian. Celle-ci surgit dans une époque elle-même maudite, sa stérilité en atteste ; elle doit se charger d'une mission artistique – telle serait l'intention du Diable – de « sauver » l'art du naufrage quitte à faire faire naufrage au monde ! *Fiat ars, pereat mundus* serait en effet la devise du Diable. Ce versant activiste, ou effectif, de « l'esthétique », qui n'est donc pas simplement une indifférence à la matérialité du monde, mais le mépris le plus total affiché à son encontre, confère réalité au Pacte. Pour réaliser la « percée » de l'art, il aura fallu la négation du monde. Adrian universalise ce Pacte, il en indique la réalité historique et culturelle, peut-être même anthropologique. Ce faisant, il ne se excuse pas, mais il souligne la réalité de la croix qu'il a dû porter et dont il a désormais une conscience parfaitement claire. Autrement dit, il reconnaît non seulement le Pacte, le contrat, mais il en comprend les enjeux depuis un point de vue qui n'est pas celui du Diable. Adrian n'est certes pas le Diable, mais il éprouve dans sa chair comme dans son intellect sa présence. Qu'on en juge : « *“Soyez sobres et veillez.” Mais ce n'est point là le fait de tout un chacun et au lieu de veiller prudemment à ce qui est nécessaire sur terre pour améliorer les choses et pour contribuer avecque discernement à instituer parmi les hommes un ordre qui prépare de nouveau à la belle œuvre un terrain où fleurir et un cadre adapté, l'homme parfait fait l'eschole buissonnière et explose dans un transport d'ivresse infernale ; lors, il y laisse son âme et glisse au charnier* ».

On vient de lire en quelque sorte le meilleur résumé qui soit du *Faustus*, fait par Adrian lui-même, avec la voix de Thomas Mann, le réformateur, le converti à la civilisation et à la démocratie, à la rationalité surtout et enfin à *l'humanisme* bien compris et nécessaire. Encore des bons sentiments, dira-

t-on. Seulement ? Ou bien la seule attitude concevable, au moins minimale d' « humanisme », bien que ce terme, on n'est pas sans l'ignorer, soit des plus obscurs et peu commode à manier ? Toujours est-il que la « *veille* » qui s'impose, qui ne signifie pas d'abord qu'il est impératif de ne pas dormir, mais essentiellement de ne pas délirer, de ne pas s'enfoncer dans des rêves qui aboutissent fatalement à ce dernier mot de « *charnier* », cette veille, donc, implique l'attention requise au monde, un amour en vérité, avec cette implication que c'est seulement de cet amour qu'une œuvre non ambiguë peut naître. La « *sobriété* » : ce serait le nom à donner, en lieu et place, de catégories plus anciennes, comme du reste celle d' « humanisme », aux gestes les plus fondamentaux de l'existence, à l'art lui-même, avec la conscience de *devoir* tourner le dos à toute forme d' « *ivresse* » suscitée par les mauvais vins, trafiqués, mélangés et ambigus, produits par une main diabolique. Ces mauvais vins ont en effet nié ce que c'est que l'esprit, ces mauvais vins qui ont, en un autre sens, « tourné » et « mal tourné », comme l'Allemagne...

Cet art de la « *sobriété* », envisagé ici un instant par Adrian lui-même, devrait faire l'objet, s'il est tout simplement concevable – mais c'est à cela que Thomas Mann nous enjoint – d'un autre « roman », un roman qui serait l'inverse d'un Pacte, un roman qui en vérité en appellerait à une Histoire qui n'est pas écrite et qu'il faudrait à tout prix, si le monde peut encore espérer quelque salut, écrire conjointement dans l'art et dans la politique, sans le moindre compromis, cela va de soi, avec la politique comme elle va, c'est-à-dire dans l'oubli du monde et de ses réalités. Il est vrai que toute l'œuvre de Philippe Lacoue-Labarthe a, avec ses termes propres, fait

sienne cette question qui l'aura, au sens propre, traversé, et dont il aura fait l'expérience intellectuelle, psychique et physique, à la manière d'Adrian.⁴

Image, « Le Roi », le plus ancien violoncelle au monde, réalisé par le luthier italien Andrea Amati.

[Source](#) (avec explication sur l'instrument).

⁴ Je renvoie à André Hirt, *Un homme littéral*, Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Kimé, 2009.