



**HAL**  
open science

# Fugue et identité: effets iconiques de la forme musicale en littérature

Marcin Stawiarski

► **To cite this version:**

Marcin Stawiarski. Fugue et identité: effets iconiques de la forme musicale en littérature. *Variations*, 2012, 2012 (20), pp.137-155. 10.3726/85613\_137. hal-02266710

**HAL Id: hal-02266710**

**<https://hal.science/hal-02266710>**

Submitted on 15 Aug 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## *Fugue et identité : effets iconiques de la forme musicale en littérature*

**Marcin STAWIARSKI**

Université de Caen Basse-Normandie, ERIBIA (E.A. 2610), F-14032, France

Fugue et identité : voilà un rapprochement qui peut surprendre. Or dans les trois textes anglophones sur lesquels notre étude s'appuie – *Changelings* de Tom Marshall<sup>1</sup>, *Blood Fugues* d'Edgardo Vega Yunqué<sup>2</sup> et *Thirteen Fugues* de Jennifer Natalya Fink<sup>3</sup> – la musique contribue à configurer l'intrigue en construisant des réseaux métaphoriques et symboliques qui s'articulent précisément autour de la question d'identité. Ces textes s'approprient la forme de la fugue, revendiquant le lien musico-littéraire de façon explicite. Je me propose d'interroger la notion de *transfert intersémiotique* en examinant sa pertinence textuelle, à savoir la manière dont une forme musicale telle que la fugue participe à la construction d'un sens symbolique, tant par sa thématique que par sa structure.

Le cadre théorique de mon travail s'inscrit dans le champ de l'*intermédialité*, conçue comme la relation entre plusieurs langages artistiques et moyens de représentation au sein d'une œuvre<sup>4</sup>. L'intermédialité musico-littéraire a fait l'objet de nombreuses catégorisations, selon qu'il s'agit d'une *thématisation* de la musique en littérature ou d'une formalisation, connue sous le nom de *musicalisation de la fiction*. Je souhaite démontrer que la forme musicale insuffle une *force iconique*<sup>5</sup> à un texte et adhère à la logique de l'*image*.

Il ne s'agit donc aucunement de considérer que la forme musicale est littéralement *transférée* dans un texte littéraire. Ce problème, découlant surtout de la non-correspondance de la linéarité textuelle et de la simultanéité musicale, a souvent été abordé et me semble devoir être écarté dès le départ. La question de sa faisabilité ne peut mener qu'à un constat d'échec. Bien entendu, il n'y aura pas de fugue en littérature, mais des effets textuels métaphoriques. Le lecteur n'aura pas affaire à une traduction, et les notions de fidélité et d'équivalence n'ont pas de sens. En revanche, une apologie d'infidélité ou d'impertinence paraît plus porteuse d'implications en ce qu'elle rapproche le transfert intersémiotique du fonctionnement de l'image littéraire. Il me semble donc plus intéressant de s'attacher à l'étude de ces effets textuels iconiques produits par l'analogie musico-littéraire.

Dans les textes analysés, la forme musicale est au fondement de la quête identitaire participant à la représentation des itinéraires symboliques parcourus par les protagonistes ou

---

<sup>1</sup> Tom Marshall, *Changelings: A Double Fugue*, Toronto : Macmillan, 1991 [= R1].

<sup>2</sup> Edgardo Vega Yunqué, *Blood Fugues*, New York : Rayo, Harper Collins, 2005 [= R2].

<sup>3</sup> Jennifer Natalya Fink, *Thirteen Fugues*, Seattle : Dark Coast Press, 2011 [= R3].

<sup>4</sup> Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 1999, 37.

<sup>5</sup> Nous entendons par *force iconique* la disposition du texte à tendre vers un sens figuré au sens large.

véhiculant des schèmes d'exploration de soi. La fugue exprime ainsi des valeurs dynamiques, épistémiques et heuristiques.

La fugue est auxiliaire du sens que produit le texte, tissant des images autour de la question d'identité, soutenant la trajectoire fictionnelle des protagonistes ; auxiliaire, aussi, en ce qu'elle produit un certain nombre d'effets iconiques de structure que manifestent certains paramètres narratifs. La *fugue littéraire* n'est donc pas simplement représentation (*telling*), mais présentation (*showing*). Dans les deux cas de figure, elle reste *image*.

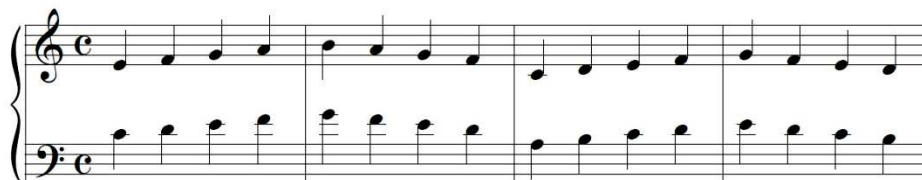
### **I Réseaux iconique de la fugue**

L'inscription d'une forme musicale en littérature est liée au processus métaphorique. La métaphore opère un transfert de terme à terme, un glissement de sens qui semble se produire aussi dans l'analogie intersémiotique. On peut concevoir la métaphore, comme Ricœur, en termes d'impertinence sémantique, une tension, menant à une nouvelle pertinence, à une *redescription*<sup>6</sup>. Analogiquement, le processus du rapprochement interartistique peut être conçu comme l'institution d'une relation iconique entre deux arts. Là aussi, il y a impertinence et tension conduisant à la production d'un sens nouveau.

C'est de cette manière que la fugue permet de configurer un réseau de significations métaphoriques. Celles-ci découlent d'un certain nombre de traits caractéristiques de ce type de composition. Il ne s'agit pas véritablement d'une forme, mais plutôt d'un procédé de composition et d'une spécificité de texture musicale.

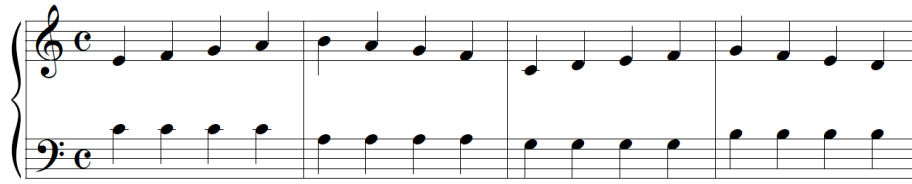
Au fondement de la fugue est le contrepoint. Celui-ci implique superposition et enchaînement de sons selon les règles harmoniques strictes. L'harmonie présuppose deux axes : un axe vertical, celui de la concordance des sons, et un axe horizontal, celui de la progression. Cette dernière dépend de la conduite des voix – mode de mouvement d'intervalle à intervalle. Les voix peuvent avancer dans la même direction (*mouvement direct*) ; une voix peut rester immobile par rapport à l'autre (*mouvement oblique*) ; enfin, une voix peut descendre alors que l'autre monte (*mouvement contraire*).

**Fig.1. Mouvement direct**

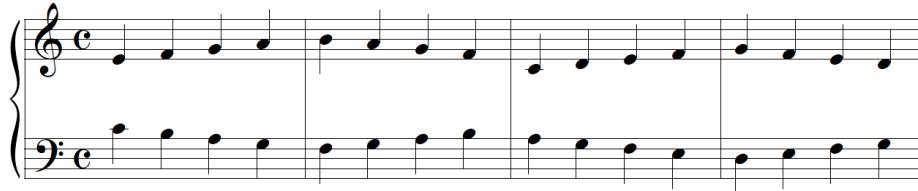


**Fig.2. Mouvement oblique**

<sup>6</sup> Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris : Seuil, 1975.



**Fig.3. mouvement contraire**



Ces exemples expriment l'idée de l'équilibre des voix et leur plus ou moins grande indépendance. Cette autonomie des voix est au cœur de la polyphonie occidentale, impliquant superposition et simultanéité. La fugue est fondée sur le style contrapuntique selon le principe de l'*imitation* stricte. L'imitation consiste en ce qu'une voix (*antécédent*) annonce un thème qui est reproduit par une autre voix (*conséquent*)<sup>7</sup> :

**Fig.4. Imitation**



Le principe d'imitation convoque un dialogue entre les voix, une mécanique d'échos et un dispositif spéculaire. Elle peut prendre plusieurs formes, employant les différents modes de mouvement : imitation par mouvement contraire, où une voix progresse comme réfléchi par un miroir ; imitation par mouvement rétrograde, qui fait entendre la seconde voix comme à rebours (*imitatio cancrizans*) ; imitation combinant le mouvement contraire et rétrograde :

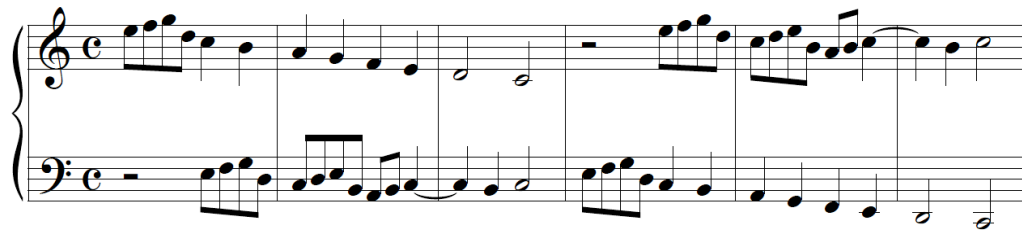
**Fig.5. Imitation par mouvement contraire**



**Fig.6. Imitation par mouvement rétrograde**

<sup>7</sup> Exemples empruntés à Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, in : Alfred MANN, *The Study of Fugue*, New York : Norton & Company, 1958, 1965, 139-202.

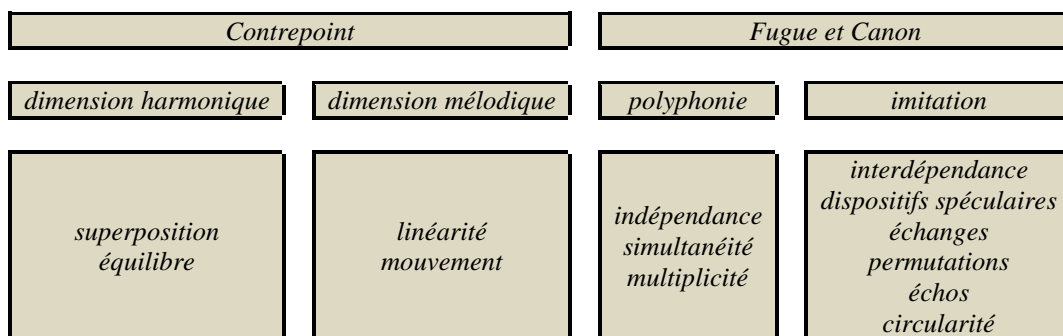




Tous ces procédés sont à la base de la fugue et du canon qui utilisent l'imitation rigoureuse et qui ont partagé une évolution commune. La fugue est habituellement construite autour d'un seul thème, appelé *sujet*, repris par imitation par d'autres voix et transposé à d'autres intervalles. Le canon, autrefois appelé *fuga per canonem*, emploie aussi un seul sujet, répété à l'identique, à intervalles temporels différents, comme décalés. Le terme « fugue » semble avoir une double origine provenant du latin *fugare* ou *fugere*, signifiant donc soit chasser soit fuir. Ces images de chasse et de fuite métaphorisent la progression imitative du thème fugué ou canonique, articulant le mouvement et les échos entre les voix, comme si elles se chassaient les unes les autres.

Cette procédure est porteuse de contenus iconiques dynamiques et temporels abstraits, liés aux notions d'imitation et de simultanéité polyphonique que l'on pourrait schématiser ainsi :

**Fig.12. Contenus polyphoniques iconiques**



Ces notions servent de socle iconique dans les textes étudiés. Sont privilégiés la texture polyphonique dense et simultanée, les différents modes du mouvement imitatif et les dispositifs spéculaires.

*Blood Fugues* convoque dès le titre une double métaphore : c'est l'association du sang, de l'origine, de la parenté et de la fugue, au sens de fuite et de lien social à la fois. Cette métaphore fera se déployer un réseau d'associations dans le texte, charriant des interprétations symboliques liées à la forme musicale.

L'intrigue de ce roman tourne autour du protagoniste Kenny Romero. Issu d'une famille pauvre, d'un ghetto new-yorkais, âgé de dix-sept ans, Kenny part travailler l'été à la campagne, pour le compte d'un producteur laitier, Gabriel Brunet. Il traversera une série

d'épreuves qui construiront son parcours initiatique au cours duquel il accomplit un acte héroïque. Kenny en sera transformé, réconcilié à la fois avec ses liens familiaux et sa propre identité.

L'intrigue secondaire s'organise autour d'un réseau d'interconnexions entre les membres de la famille de Kenny. Elle fait se confronter l'identité individuelle et l'identité familiale, faisant la synthèse entre indépendance et interdépendance. La double intrigue prend un sens identitaire à la fois initiatique et généalogique. Et ces deux versants sont structurés par des réseaux d'associations iconiques avec la musique.

Le premier est relié à la cellule socio-familiale, où le sens musical sous-tend l'idée de fuite et de poursuite de l'identité familiale et nationale :

His mother was Frances Ann Boyle, an Irish girl from the Bronx, whose family was unable or unwilling to escape to the suburban tranquility [...]. Kenny's father was Tommy Romero, a Puerto Rican boy born in East Harlem. [...] the Romero family took flight to the Williamsburg section of Brooklyn. [...] Fleeing went the Irish seeking refuge from the advancing Harlems [...]. Fleeing went the Puerto Ricans escaping the same blackness, but impelled by the fears of blood, both physical and hereditary. Fearing with great horror the prospect of losing themselves in the anonymity that America forces on all of its people, both groups fought the country's wish for that homogeneity that destroys language and culture. As an antidote to assimilation they both retained fiercely their Irishness and their Puerto-ricanness. [R2 = 3]

Ce passage est structuré par le champ lexical de la fuite et de la poursuite, grâce aux verbes dynamiques, à la notion de quête, à la dimension agonistique, créant l'impression d'une multiplicité de forces en présence. Le lien iconique entre la fugue et le texte opère par *remotivation étymologique*. Le sens ancien est réactualisé et développé. Ce n'est pas seulement le champ lexical de la fuite, mais aussi celui de la chasse et de la circularité : dans l'histoire de la musique, le terme *fuga* était employé pour désigner d'autres formes à imitation stricte comme la *caccia*, chasse (angl. *catch*) ou le *rondellus*, canon perpétuel (angl. *round*).

C'est grâce à la *remotivation étymologique* que l'iconicité de la fugue peut opérer, convoquant des contenus métaphoriques et symboliques. Dans le roman, la fugue dit la fuite du milieu social, du ghetto et de la pauvreté ; elle s'associe à l'origine, à l'identité socio-familiale et nationale ; elle interroge en creux la multiplicité ethnique et culturelle, questionnant le multiculturalisme américain. La polyphonie, c'est à la fois l'individualité compromise par l'interdépendance et la préservation de la singularité dans l'indépendance ethnique et culturelle. La fugue interroge l'identité telle qu'elle évolue au sein d'une communauté.

Ce réseau métaphorique de la fugue est corroboré à la fin du roman. Au terme de son parcours initiatique, le protagoniste se trouve à l'hôpital et c'est la fugue qui vient figurer la vision dont le héros fait l'expérience :

He was underwater swimming with clown fish. There was a soundtrack [...]. The music was that of Bach, which Claudia loved, and she explained about fugues, [...], fugues repeating the themes like they were singing *Row, row, row your boat gently down the stream* in three parts with his mother singing the first part, and then he in the middle and Peggy the end when they were little. *Merrily, merrily, merrily, life is but a dream*. He smiled and remembered that Bach meant stream in German and Claudia was Bachlichtner, which meant stream of light or perhaps shining stream [...]. And she was a shining stream of life in him and he was a pilgrim, a Romero, but she said peregrine, which was a hawk, and he liked that. A peregrine searching for a stream to drink from and be whole. [R2 = 244]

Cette vision comatique, onirique, intervient à un moment culminant de la quête identitaire, le protagoniste étant sur le point de se réconcilier avec son rôle familial, social et amoureux. On a affaire à une *visualisation* du son, une hypotypose, image dynamique, marquée par le milieu aquatique où le son devient espace, la fugue devenant l'image d'entités multiples se mouvant en harmonie. Le canon, évoqué par la chansonnette « Row, Row, Row Your Boat... », renforce le lien avec le contrepoint. Le texte opère une *remotivation étymologique* associant le nom de Bach (all. *ruisseau*) à l'amie du protagoniste (Bachlichter), tout en ranimant l'idée de chasse par la métaphore du faucon. C'est l'idée d'union qui est parachevée ici, les images d'enfance reliant le féminin et le masculin.

L'iconicité musicale est confirmée dans le dernier chapitre du livre : « I recalled being in a coma and thinking of listening to Bach fugues and wondering if perhaps life is about the repetition of stories and our connections to each other » [R2 = 267]. Elle repose sur la dissémination et la généralisation des contenus musicaux, devenant une clef de lecture symbolique pour le roman. Il n'est pas sans importance que ce conditionnement d'une vision par la forme musicale soit relié à un état onirique. Cela suggère une confluence de sensations, un télescopage d'éléments au niveau de l'inconscient. La forme musicale reste du côté de l'irréel, du virtuel, du symbolique ; elle reste présence fuyante, intangible, presque insaisissable.

Dans *Changelings* et dans *Thirteen Fugues*, l'identité est également soutenue par la fugue, associée au trouble de la personnalité multiple (trouble dissociatif de l'identité). La notion centrale est la fuite de soi dans la fragmentation du *je*.

Dans *Changlings*, la trame tourne autour d'un personnage inculpé pour viol. Emprisonné, le protagoniste, Allen, lutte avec sa propre personnalité, démultipliée. La quête identitaire est



dominée par sa maladie mentale, par l'écart sociétal dû à son crime et par la visée de réconciliation avec ses multiples personnalités et avec son traumatisme d'enfance. Le héros est soigné par un psychiatre, Herb, qui vient régulièrement lui rendre visite et dialoguer avec ses multiples identités, chacune portant un nom, comme des personnages à part.

Les champs lexicaux s'associent à la fugue par *remotivation étymologique*. La fuite et la poursuite sont thématiques : Allen s'enfuit pour aller retrouver sa sœur, pour la violer et pour la tuer. Cette thématique crée des réseaux symboliques.

La métaphore de la fugue est associée à la multiplicité des voix, au caractère polyphonique de la conscience. En s'émancipant, la voix se scinde. Elle acquiert aussi une importance symbolique en ce qu'elle signifie projection de soi dans la dissociation. Dans sa jeunesse, Allen fabrique un personnage en bois qu'il investit d'une voix et d'une personnalité. Il se produit en spectacle comme ventriloque. En donnant la voix à un autre, il se projette dans l'autre. Cette projection concerne surtout son rapport à sa sœur jumelle, Eleanor. Le titre du roman convoque la métaphore de permutation, d'échange d'enfants (angl. *changelings*). Le sous-titre du roman, relie ce motif à la forme musicale de la double fugue.<sup>8</sup>

Ainsi se fait jour un système spéculaire. L'iconicité musicale ne figure pas seulement la multiplicité polyphonique, mais aussi les liens entre les personnages, leurs ressemblances et dissemblances. Allen et Eleanor se fuient l'un l'autre, tout en étant attirés l'un vers l'autre, attraction qui prend une tournure incestueuse. Tous les deux fuient aussi leur passé traumatique, également teinté d'inceste et de violence. La sœur du protagoniste, elle aussi, souffre du trouble de la personnalité multiple. Comme Allen, Eleanor connaît la présence spectrale de la voix lors de ses séances de spiritisme<sup>9</sup> : « The voices told her nothing about this. The voices spoke of people she had never met or heard of, places she had never been. The strange images flooded her mind. Invaded her. » [R1 = 26].

La question d'identité se cristallise dans ce mal-être psychique des deux individus, tous deux en proie à un dédoublement de la personnalité. La finalité de ce questionnement identitaire, c'est la réintégration, un recouvrement d'intégrité suite à la fragmentation. La thérapie passe par la voix et par le stade du miroir symbolique, car le psychiatre écoute le protagoniste, puis l'enregistre pour lui faire écouter ses autres *soi* dont il n'a pas conscience.

Dans *Thirteen Fugues*, c'est également le trouble de multiples personnalités qui est en jeu. Ici, le trouble psychologique s'aligne sur la forme de la fugue dès l'épigraphe qui donne une

---

<sup>8</sup> Une double fugue possède deux thèmes, deux sujets qui peuvent être exposés ensemble ou l'un après l'autre, puis reliés entre eux.

<sup>9</sup> Le roman explore le lien entre les troubles dissociatifs, le spiritisme et la télépathie.

double définition de la fugue : c'est une composition musicale, mais aussi une maladie psychiatrique (angl. *fugue state*). Ce qui relie les deux idées, c'est la notion de parcours : parcours musical métaphorisant le parcours psychique. La fuite, le morcellement, puis le recouvrement de soi.

Le roman conte l'histoire de deux sœurs, Jane et Tanya Irene Schwartz. Le passage de l'adolescence à l'âge adulte est teinté de valeurs initiatiques. En écho à ceci, apparaît l'intrigue secondaire centrée autour du trouble dissociatif, centré sur le personnage du Révérend Ansel Bourne, dont le cas fut décrit par William James<sup>10</sup>.

La fugue est thématisée dans la dernière partie du roman. Elle apparaît comme contenu psychique du personnage après une dispute. Elle sert de support aux émotions et à l'activité psychique du personnage, traduisant son intimité. Là encore, le champ lexical dynamique lié à la fuite, répété inlassablement, permet de récupérer le contenu métaphorique de la fugue. La forme musicale fonctionne alors à la fois comme image et comme *corrélatif objectif* :

I find myself on the street, [...], feet racing toward nothing at all. Liner notes to Bach's *The Art of Fugue* dart in and out of my head [...]. In a fugue, a musical theme or phrase is transposed a key, inverted, or repeated with slight alterations. The volume turns up in my head, must leave must leave pulsing through my veins [...]. The original melody elaborated, reduced, returned; yet still distinct, recognizably related to the original. [...] Different sub-classifications of fugues drum in my head: tonal, real, must leave must leave. In a fugue I walk toward the bus station [...]. Must leave must leave burns through me [...]. But fugues split hairs. There are real fugues and tonal fugues and endless arguments regarding which is which. The real fugues transpose invert repeat the same melodic structure; the tonal ones changes the original melody in the process. Some argue tonal fugues are the true if not real fugues, since the complex transformation of melody through fugal response is precisely the point of the fugue in the first place. My mind is calming, the beat of must leave slowing as I seize on the problem of defining fugues. Not to mention fugue states, that favourite malady of Victorian America, travelling under a new identity in a trance-like state to another geographical as well as psychic state. [...] I cannot find my name. [R3 = 103-104]

La musique métaphorise le psychisme et soutient l'itinéraire identitaire du personnage. Mais cette quête semble vouée à l'échec, car elle implique l'union du multiple dans l'un que suggère la structure fuguée. Or ici on assiste à une aliénation, une incompréhension, comme si la séparation d'avec l'autre ne pouvait opérer, comme si le sujet était condamné à la fuite impossible et perpétuelle, à l'image des *canons perpétuels*.

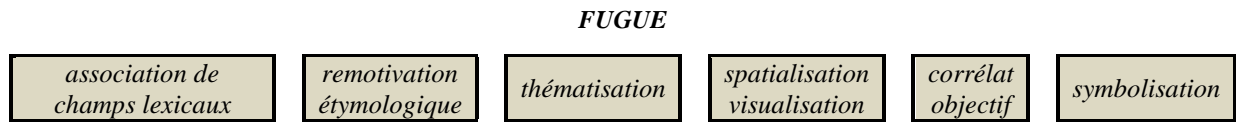
Ainsi, la fonction de la fugue dans ces textes repose sur la thématisation et sur la construction de réseaux iconiques, procédant par association de champs lexicaux, par

---

<sup>10</sup> William James, *The Principles of Psychology*, vol.1, New York: Cosimo, 1890, 2007.

remotivation étymologique, par des procédés de description sonore fondés sur la visualisation, mais aussi par symbolisation. Il se produit une irradiation du potentiel iconique musical que l'on peut schématiser ainsi :

**Fig.13. Réseaux iconiques de la fugue**



## **II Effets iconiques structurels**

L'iconicité musico-littéraire opère au niveau de la microstructure (réseaux et zones d'intermédialité), mais il y a aussi un processus iconique musical de la forme (musicalisation). La figuration de la musique comme structure est posée dès le départ, dans le paratexte, qui nous invite à filer la relation métaphorique pour la macrostructure. Le dispositif paratextuel est alors *surcodé*. Dans les textes étudiés, le titre et le sous-titre configurent le transfert métaphorique. De surcroît, les trois romans définissent la notion de fugue en épigraphe. Si l'on procède à un rapprochement entre la forme musicale et la structure du texte lui-même, c'est que l'on a ratifié ce *pacte iconique* consistant à considérer que *le texte est une fugue*. Le paratexte oriente ainsi la relation métaphorique et guide l'interprétation. C'est donc à partir du paratexte que les réseaux iconiques de la fugue pourront s'établir. C'est aussi grâce au paratexte que des effets de forme pourront être repérés dans la structure du texte. On parlera alors d'*effets iconiques structurels*.

Puisqu'il s'agit d'une relation iconique, cela signifie que le phénomène du transfert formel ne pourrait s'appréhender en tant que tel sans que la relation métaphorique ne soit clairement posée. Autrement dit, le paratexte fonctionne aussi comme indice de présence musicale, comme un marquage dont dépendait la reconnaissance du fait musical dans le texte.

C'est aussi un phénomène de marquage qui est en jeu dans la typographie et la division du texte en chapitres. L'introduction de termes de clôture, la division en chapitres et la typographie, fractionnent et cadrent l'espace textuel, suggérant l'existence d'un système formel latent, impliquant des jeux de proportions, de combinaisons ou de règles.

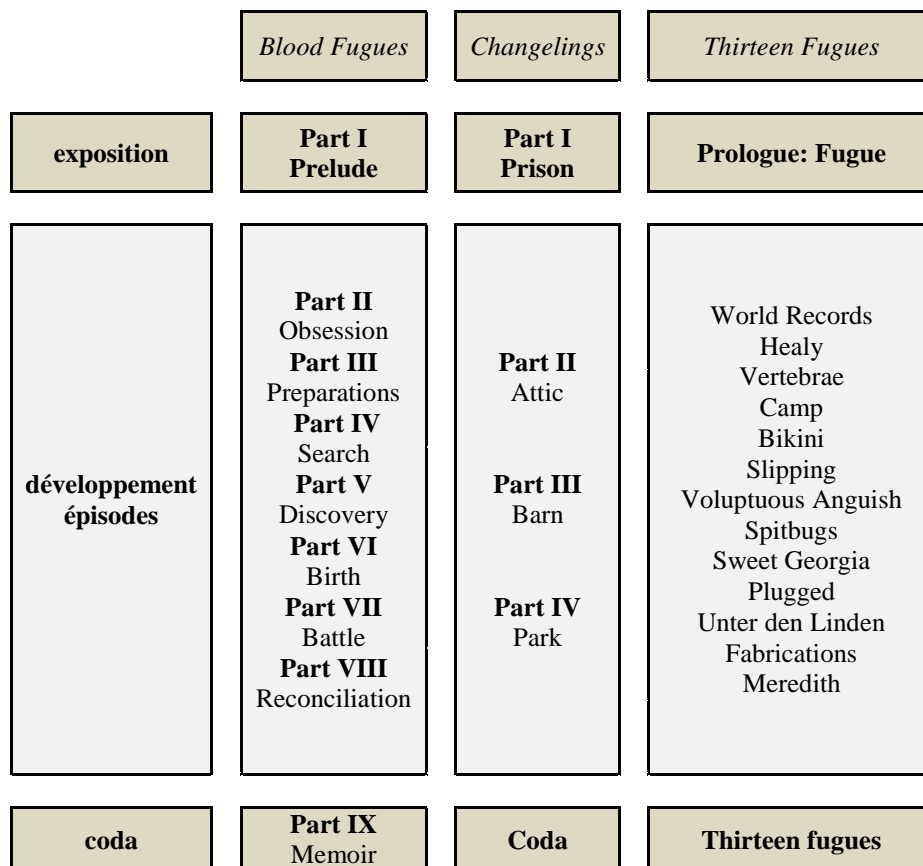
*Blood Fugues* est divisé en neuf chapitres. Le premier et le dernier, « Prelude » et « Memoir », cadrent le récit et constituent une clôture comparable à l'exposition et à la *coda* de la fugue. Le développement se fait en sept parties. Le premier et le dernier chapitre se démarquent clairement du développement. « Prelude » en qu'il retrace la généalogie de la

famille du protagoniste, tout en ancrant le roman dans sa temporalité de référence que sera le voyage initiatique du protagoniste. Les deux thèmes centraux du livre sont ainsi posés : le parcours que tracera le héros et son passé familial. La fin, « Memoir », se démarque par un changement de voix narrative, passant à un récit à la première personne, synthétisant le roman.

*Changelings* possède quatre parties, chacune liée symboliquement par leur titre à un lieu : « Prison », « Attic », « Barn », « Park ». Chaque partie est à son tour divisée en quatre chapitres. Le roman se termine par une section conclusive, appelé « Coda ».

*Thirteen Fugues* est divisé en quinze chapitres. Là aussi, les extrémités, « Fugue » et « Thirteen Fugues », cadrent le texte et instaurent un espace liminaire éponyme, sanctionnant l'iconicité musicale. Par un jeu de miroirs, l'exposition et la coda rappellent ainsi leur propre structure, recelant un aspect métatextuel. Le fractionnement du texte est saturé, car la plupart des chapitres comportent plusieurs sections, atomisant le tissu textuel.

**Fig.14. Divisions et parties**



Ceci suggère la présence d'un système structurant le texte. La typographie renforce le fractionnement par des signaux graphiques particuliers comme la lettrine (Yunque) ou diverses numérations (Fink). Cependant, cela n'a rien de spécifiquement musical. Certes,

l'idée de forme en musique peut passer par les divisions particulières en sections ; certes, la fugue procède habituellement en trois étapes : une exposition, un développement avec épisodes et *coda*. Mais, la fugue n'a pas de structure rigide qui permettrait de distinguer clairement des sections précises, si bien que l'on peut parler d'*écriture continue*. Le fractionnement, le cadrage et la typographie ne sont donc pas forcément des éléments pertinents du transfert formel, mais ils constituent un marquage visant à coder et à signaler une certaine notion de musique. Comme le titre et l'épigraphe, ce dispositif ne dit pas forcément *fugue*, mais dit surtout *musique*.

Néanmoins, on peut remarquer plusieurs phénomènes structurels qui peuvent s'apparenter à l'*écriture fuguée*. Il ne s'agit jamais d'une transposition absolue ou intégrale, mais plutôt des zones de texte conditionnées par les contenus iconiques de la fugue, conduisant à des effets de structure.

Le phénomène central est celui qui consiste à créer un effet de polyphonie par la multiplicité de voix. La technique fréquemment employée consiste en une alternance régulière de plusieurs entités. La proximité la plus immédiate à la *voix* musicale réside sans doute dans la notion de voix narrative. On peut distinguer la voix narrative en tant qu'instance autonome prenant en charge le récit et le point de vue, à savoir le filtre par lequel passe la perception dans un récit. L'alternance narrative pourra donc être celle entre différents narrateurs ou celle entre différents focalisateurs.

La technique d'alternance crée une impression de multiplicité, mais elle produit des effets différents dans chaque texte. L'impression de simultanéité n'est pas toujours opérante. L'alternance semble aussi mener à une dimension temporelle plus incertaine, un sentiment de concomitance esthétique ou symbolique, sans qu'il y ait systématiquement une synchronie.

Dans *Blood Fugues*, l'alternance émerge dès le début du roman. Le premier chapitre (X) instaure un premier type d'alternance qu'est celui entre le moment zéro du récit ( $T_0$ ), celui qui concerne l'intrigue centrale, et le passé ( $T_{-x}$ ) sur lequel le protagoniste revient dans ses pensées :

$$X (T_0 \rightarrow T_{-x} \rightarrow T_0 \dots)$$

À partir du second chapitre, chaque partie (A, B, C, etc.) reprend un fragment du récit analeptique du début du roman en épigraphe, si bien qu'on suit une structure partiellement régressive et fragmentaire, revenant à chaque changement de chapitre à un fragment de l'exposition X, tout en avançant dans le récit propre :

$$X (X_1 X_2 X_3 \dots) \rightarrow X_1 A \rightarrow X_2 B \rightarrow X_3 C \dots \rightarrow Y$$

Ce système rappelle certaines structures discursives argumentatives. Tout se passe comme s'il s'agissait d'exposer en introduction un certain nombre d'arguments  $X$  ( $X_1$ ,  $X_2$ ,  $X_3$ , etc.), pour ensuite revenir sur eux un à un, comme dans la figure d'épanode.

À compter du second chapitre, chaque partie instaure un deuxième niveau d'alternances : celle entre le récit central, relié au personnage de Kenny ( $R_0$ ), et une série de récits secondaires portant sur les autres personnages ( $R_1$ ,  $R_2$ ,  $R_3$ , etc.). C'est une alternance d'intrigues, une alternance thématique :

$$X (X_1 X_2 X_3 \dots) \rightarrow X_1 A (R_0 \rightarrow R_1 \rightarrow R_0 \dots) \\ \rightarrow X_2 B (R_0 \rightarrow R_2 \rightarrow R_0 \dots) \rightarrow X_3 C (R_0 \rightarrow R_3 \rightarrow R_0 \dots) \dots \rightarrow Y$$

L'effet polyphonique est renforcé par les changements de points de vue. Alors que le récit principal ( $R_0$ ) est associé à la focalisation passant par le protagoniste, les autres récits sont dominés chacun par un point de vue spécifique lié à un personnage secondaire. La technique utilisée est celle de la focalisation interne et celle du discours indirect libre, permettant de figurer la vision subjective. L'alternance des récits est donc également celle des discours et des points de vue ( $PDV$ ) :

$$(R_0 \rightarrow R_1 \rightarrow R_0 \dots) = (PDV_0 \rightarrow PDV_1 \rightarrow PDV_0 \dots)$$

Ce mécanisme pourrait suggérer un déroulement synchronique. Cependant, tel n'est pas le cas. Il s'agit davantage d'une superposition de strates temporelles différentes. Car, tandis que le récit principal reste rattaché à la temporalité principale ( $T_0$ ), centrée sur l'épreuve initiatique du protagoniste, les récits secondaires alternent les renvois au passé et les références à ce qui advient après l'acte héroïque de Kenny, fonctionnant ainsi de manière à la fois analeptique et proleptique :

$$R_0 (T_0) \rightarrow R_1 (T_x - T_0 - T_{+x} \dots) \rightarrow R_0 (T_0) \dots$$

Tout se passe comme si le récit principal avançait de manière rectiligne tandis que les autres récits construisaient des boucles temporelles, gravitant autour de l'axe principal ( $T_0$ ) figurant en filigrane une structure en *spirale*.

Reste que la structure alternante de thèmes, de récits, de points de vue, de moments temporels, crée des effets d'alternance et de multitude et recèle une dimension symbolique, renforçant le réseau iconique en configurant une pluralité de consciences, rappelant la question d'identité et d'origine.

La *spirale* temporelle fait que le récit ne procède pas de manière uniforme et linéaire, mais se construit comme par *à-coups*, suivant différentes directions, tout en gravitant autour de l'axe central. Cela peut rappeler le *canon en spirale*<sup>11</sup>.

Un autre mode narratif qui conduit à un effet polyphonique est le récit à narrateurs multiples à la première personne. Il permet une plus grande autonomie des voix, par laquelle les différents *narrateurs-je* donnent chacun leur version de l'histoire. On aboutit ainsi à une multiplicité de versions, tantôt complémentaires tantôt divergentes. Les narrateurs se relaient pour conter l'histoire ( $R_0$ ) :

$$R_0(N_1 \rightarrow N_2 \rightarrow N_3 \dots N_1 \rightarrow N_2 \rightarrow N_3 \dots)$$

Dans *Changelings*, la technique d'alternance tient partiellement de ce type de récit. Au début du roman, tout se passe comme s'il s'agissait d'une narration multiple assumée par plusieurs narrateurs indépendants et autodiégétiques. Sept narrateurs expriment leur voix à la première personne : Laird, Al, Lyle, Ellie, Elaine, Lenore, Lance. La typographie, rappelant les entrées des personnages dans une pièce de théâtre, permet de distinguer les différentes voix.

L'onomastique fondée sur la paronomase nous permet de comprendre qu'il n'y a que deux personnages, Eleanor et Allen, et qu'il s'agit d'une démultiplication provoquée par le trouble dissociatif de personnalité. La forme alternante du récit corrobore ainsi le réseau iconique du dédoublement. Le lecteur est donc face à deux instances narratives ( $N_1$  et  $N_2$ ), chacune subsumant la prétendue multiplicité de voix autonomes ( $N_x, N_y, N_z$ , etc.) :

$$N_1(N_x \rightarrow N_y \rightarrow N_z \dots) \rightarrow N_2(N_x \rightarrow N_y \rightarrow N_z \dots) \rightarrow N_1 \dots$$

<sup>11</sup> Type de canon qui progresse de telle manière que le sujet monte à chaque entrée d'un ton.

Cette alternance est employée au début des trois premières parties et à deux reprises dans la dernière partie du roman ainsi que dans la *coda*. En outre, un autre type d'alternance apparaît : celle entre les chapitres à la première personne ( $R_I$ ) et les chapitres à la troisième personne ( $R_{III}$ ) qui sont centrés chacun sur une partie de l'intrigue et sur un personnage différent. Le second chapitre est dominé par le personnage d'Eleanor tandis que le troisième par celui de Herb, psychiatre, et ce non seulement de manière thématique, mais aussi par la technique de construction de points de vue (*PDV*), car le roman renforce le système des contrastes par l'emploi de la focalisation interne et du discours indirect libre :

$R_I(N_1 \rightarrow N_2 \rightarrow N_1 \dots) \rightarrow R_{III}(PDV_1) \rightarrow R_{III}(PDV_2) \dots \rightarrow R_I(N_1 \rightarrow N_2 \rightarrow N_1 \dots)$

Dans *Thirteen Fugues*, la technique narrative tient aussi de l'alternance. La première partie, « Fugue » alterne brefs passages à la première personne et passages à la troisième personne, reprenant l'épigraphe :

1. The dirtied bluish linens. The inherited jewelry. The books and notes I can't possible have written [...]
2. A musical composition in which one or more themes are introduced and then repeated in a complex pattern.
3. This is my bathroom, I tell the towel rack [...]. [R3 = 1-2].

Ce système réapparaît dans tout le livre : les chapitres à la troisième personne alternent avec des chapitres pris en charge par Tanya. Le dernier chapitre, « Thirteen Fugues », revient au premier en en reprenant les thèmes :

The dirtied bluish linens. The inherited jewelry. The books and notes I can't possible have written [...]. This is my bathroom, I tell the towel rack. [...] Driving in aimless circles, a low-hanging fog obstructing transmission between synapses, I open and shut these cupboards. But what is my name? [R3 = 101-102].

Une alternance est établie entre le récit à la première personne, narration assumée par Tanya, et le récit à la troisième personne, contant l'histoire d'Ansel Bourne. Ce va-et-vient n'implique pas tant une simultanéité qu'une esthétique de mise en regard, faisant se confronter une histoire moderne et le cas clinique rapporté par William James dont le texte est cité littéralement. Se construit un dispositif spéculaire entre les récits, convoquant la notion d'imitation contrapuntique.

L'alternance peut être ainsi liée à la notion d'imitation musicale grâce à des effets de miroirs et d'échos. Chez Yunque, le parcours du protagoniste se reflète dans celui des autres personnages. Le roman nous invite à construire des passerelles entre les récits par des thèmes



récurrents et par la mécanique des raccords entre les *narrateurs-je* : chaque chapitre se termine par un sujet ou par un nom de personnage qui est repris au début du chapitre suivant, ce qui n'est pas sans rappeler les *épisodes* d'une fugue qui en constituent la partie connective.

Le principe d'imitation concerne aussi la *strette*, la partie de la fugue où le contrepoint aboutit à son acmé sous forme d'un rétrécissement des distances entre les entrées du sujet, de sorte qu'une voix se fait entendre avant que les autres ne soient terminées, comme pour accroître l'intensité polyphonique (lat. *stretto*, serré) :

*Fig.17. Degrés de resserrement (stretto)*

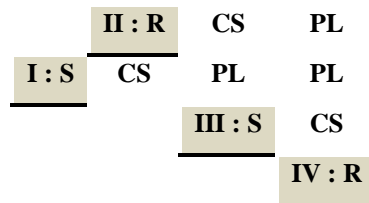


Analogiquement, dans *Changelings*, l'apogée se situe dans le seizième chapitre : le protagoniste, Allen, s'enfuit de prison pour aller rejoindre sa sœur jumelle, Eleanor. Les interventions des deux voix se font de plus en plus courtes, un peu comme des stichomythies, accroissant la vitesse d'alternance, interagissant comme s'il s'agissait d'un dialogue.

Les effets polyphoniques ainsi obtenus entretiennent un rapport iconique avec la forme musicale, mais celui-ci n'a rien à voir avec les entrées des voix dans une fugue, régies de manière très stricte. Une fugue utilise en général un seul thème, appelé *sujet* (*S*). Il s'agit d'une ligne mélodique simple servant de base à toute la composition. Les reprises du sujet constituent la *réponse* (*R*). L'exposition est la partie initiale où le sujet et les réponses sont entendus successivement dans les différents registres de la fugue. La ligne mélodique qui

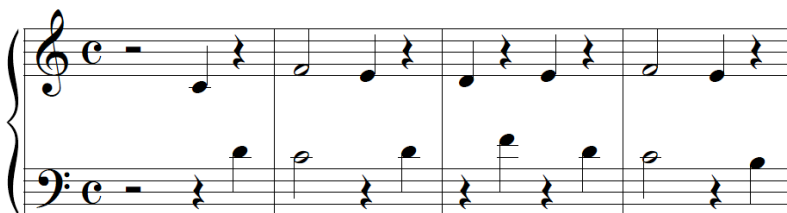
accompagne le sujet et la réponse est le *contre-sujet* (CS). On peut faire avoir des parties libres (PL)<sup>12</sup> :

Fig. 15. Exposition de la fugue



Toutes les voix présentent le thème central une fois dans l'exposition (schéma). Ensuite, vient le développement lors duquel le sujet est entendu aux tons voisins. L'alternance textuelle est donc loin d'être celle de la fugue, ressemblant davantage à un autre procédé polyphonique, le *hoquetus* où une ligne mélodique est partagée par plusieurs voix qui se relaient et se taisent tour à tour selon un dispositif parsemé de silences :

Fig.16. Hoquetus



L'alternance relève donc davantage de certains effets iconiques que d'une *réelle* transposition. Ces effets sont tributaires de la spécificité temporelle des textes, mais aussi de la typographie et d'un conditionnement spatial.

Dans les textes étudiés, la fugue est porteuse de contenus iconiques permettant d'étayer la signifiante littéraire. L'écriture polyphonique constitue une clef de lecture métaphorique qui est proposée au lecteur. Elle vient soutenir l'intrigue par un socle symbolique et par des effets de structure. L'image gravite autour de la quête d'identité, véhiculant des significations dynamiques telles que le parcours initiatique, les échanges, les épreuves, les transformations et les travestissements. Le lien musico-littéraire s'amorce donc d'abord dans l'*image*. Le transfert intersémiotique ne peut être qu'un processus analogique par lequel la forme musicale

<sup>12</sup> David D. Boyden, *An Introduction to Music*, Londres : Faber & Faber, 1959, 62.

devient une *marge* de texte, marge herméneutique que le lecteur pourra convoquer et actualiser, comme un programme, un peu à la manière du programme en musique descriptive. La fugue est déjà partiellement métaphorique en musique : l'ancienne *caccia* consistait à évoquer des scènes de chasse, de marché ou de bataille. Le texte littéraire ranime ces résidus descriptifs. Peut-être la musicalisation de la fiction tient-elle de ce fonctionnement sémiotique de lointaine évocation. Certaines études s'achoppent justement sur une trop précise recherche de parallélismes qui les conduit à voir dans la transposition des simplifications, des déperditions. Or on ne cherchera pas à contester l'exactitude du transfert dans une image littéraire, car la force métaphorique provient justement de son impertinence. La question n'est donc pas de savoir si l'on a réussi une gageure, mais de quelle manière la force iconique musicale conditionne notre lecture des textes.